



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Bitte zu Tisch! Die Kulturspezifität und Probleme bei der  
Übersetzung von Jamie Olivers Kochshows“

Verfasserin

Lisa Maxian, Bakk.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im März 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen UG 2002

Betreuerin: Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek



*Für meine Eltern*

*Für Florian*



# Danksagung

*„Ein Mensch, der sich ernsthaft ein Ziel gesetzt hat, wird es auch erreichen.“*

(Benjamin Disraeli)

An dieser Stelle möchte ich all jenen Menschen danken, die mich auf dem Weg bis zur Vollendung dieser Arbeit begleitet und zu ihrem Gelingen beigetragen haben.

Ich danke meiner Betreuerin Frau Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek für ihre Unterstützung und vor allem für ihre raschen Antworten auf all meine Fragen. Ihr Einsatz ermöglicht es, dass ich mein Studium zu Beginn des Sommersemesters 2013 abschließen kann.

Darüber hinaus bedanke ich mich bei meinen Freundinnen und Studienkolleginnen, insbesondere bei Frau Bianca Schönhofer und Frau Karin Janker, die sich die Zeit genommen haben, meine Arbeit zu korrigieren. Ich danke euch, dass ich euch selbst die hundertste Frage zu diversen Formvorschriften oder Ähnlichem stellen konnte. Eure Menschlichkeit und eure Lebensfreude haben mir nicht nur das Studium erleichtert, sondern auch mein Leben bereichert.

Großer Dank gebührt meinen Eltern, die mich immer unterstützt, und mir dieses Studium überhaupt erst ermöglicht haben. Ich danke euch für eure Zuversicht, und dass ihr immer an mich glaubt. Wenn ich das oben stehende Zitat lese, muss ich besonders an meine Mama denken, weil sie mir immer Kraft und Optimismus schenkt.

Meinem Freund Florian danke ich, dass er mir in allen Lebenslagen zur Seite steht, und mich beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt hat, indem er immer für mich da war. Besonders dankbar bin ich dafür, dass er mir mit seiner positiven Art vor allem in kritischen Phasen beigestanden hat.



# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Eine allgemeine funktionale Translationstheorie</b> .....	<b>4</b>
1.1. Der Begriff Übersetzen .....	4
1.2. Definition Übersetzen .....	6
1.3. Skopostheorie.....	8
1.3.1. Translation als zielgerichtete Handlung .....	9
1.3.2. Ausgangstext und adressatenorientierte Translation .....	10
1.3.3. Skopos und Translationsauftrag.....	11
1.3.4. Regeln der Skopostheorie .....	12
1.3.5. Der Translator als Experte für interkulturelle Kommunikation.....	13
1.4. Translatorisches Handeln .....	14
1.4.1. Expertenstatus des Translators.....	15
1.4.2. Textdesign.....	17
1.5. Scenes-and-frames-Semantik .....	18
1.5.1. Prototypensemantik .....	19
1.5.2. Scenes und frames .....	20
1.5.3. Scenes und frames in der Translation .....	21
<b>2. Text und Translation</b> .....	<b>23</b>
2.1. Textdefinition .....	23
2.2. Texttypen.....	25
2.2.1. Der informative Texttyp .....	26
2.2.2. Der expressive Texttyp .....	26
2.2.3. Der operative Texttyp .....	26
2.2.4. Der audio-mediale Texttyp .....	28
2.2.5. Der phatische Texttyp .....	30
2.2.6. Mischformen.....	30
2.3. Textsorten.....	31
2.3.1. Komplexe Textsorten.....	31
2.3.2. Einfache Textsorten .....	32
2.3.3. Komplementäre Textsorten.....	32
2.3.4. Textsortenkonventionen.....	32
2.4. Textanalyse.....	33
2.4.1. Textanalyse nach Christiane Nord.....	35
2.4.1.1. Textexterne Faktoren .....	35
2.4.1.2. Textinterne Faktoren.....	37

<b>3. Kultur</b> .....	<b>39</b>
3.1. Kulturbegriff und -definition.....	39
3.2. Kultur und Sprache.....	42
3.3. Kulturspezifisches Wissen .....	44
3.4. Translatorische Kulturkompetenz .....	45
3.5. Kulturelle Universalien .....	47
3.6. Die Kulturemtheorie nach Els Oksaar.....	49
3.6.1. Die Prinzipien der Kulturemtheorie.....	49
3.6.2. Die interkorrelationale Methode.....	50
3.6.3. Kultureme und ihre Realisierungen .....	52
3.6.3.1. Parasprachliche Mittel .....	52
3.6.3.2. Nonverbale Mittel.....	53
3.6.3.3. Extraverbale Einheiten.....	54
3.6.3.4. Kommunikationssphären und Gesprächsthemen.....	54
<b>4. Translation im kulinarischen Kontext</b> .....	<b>56</b>
4.1. Die Wurzeln der englischen Küche.....	57
4.1.1. Das Mittelalter (1000-1500 n. Chr.) .....	57
4.1.2. Die Neuzeit (ca. 1500-1800 n. Chr.).....	60
4.1.3. Von der industriellen Revolution bis zur Jahrhundertwende.....	63
4.1.4. Vom 20. Jahrhundert bis heute .....	64
4.2. Die Wurzeln der österreichischen (und der deutschen) Küche .....	68
4.2.1. Die österreichische Küche im Überblick.....	68
4.3. Kulturspezifische Unterschiede und Besonderheiten im kulinarischen Bereich .....	71
4.4. Essen zu besonderen Anlässen .....	71
4.4.1. Weihnachtessen / Christmas Dinner .....	72
4.5. Der Einfluss ausländischer Küchen.....	74
4.5.1. Die indische Küche in Großbritannien .....	74
4.5.2. Die mediterrane Küche in Österreich .....	75
4.5.2.1. Die Rolle von Tourismus und Migration.....	77
4.5.2.2. Italienisch vs. pseudoitalienisch .....	78
4.6. Kochrezepte und Fachsprache.....	79
4.6.1. Fachsprache – Fachtext – Fachtextsorte .....	79
4.6.2. Die Fachtextsorte Kochrezept.....	82
4.6.2.1. Das Kochrezept als Minilekt.....	83
4.6.3. Struktureller Aufbau des Kochrezepts .....	84
4.6.4. Syntax des Kochrezepts .....	87
4.6.5. Lexikologie des Kochrezepts.....	89
4.6.6. Typgraphie .....	91
4.6.7. Funktionale Klassifikation des Kochrezepts.....	92
4.7. Das Problem der Mengen- und Maßeinheiten.....	94
4.7.1. Definierte Maßeinheiten .....	95

4.7.2. Nicht-definierte Maßeinheiten.....	96
4.8. Das Problem der Zutaten.....	98
<b>5. Einführung in die audiovisuelle Translation.....</b>	<b>99</b>
5.1. Untertitelungsländer und Synchronisationsländer.....	100
5.2. Untertitelung.....	102
5.2.1. Vor- und Nachteile der Untertitelung.....	104
5.3. Synchronisation.....	105
5.3.1. Der Synchronisationsvorgang.....	106
5.3.1.1. Technischer Ablauf.....	108
5.3.2. Anforderungen an die Synchronisation.....	111
5.3.2.1. Lippensynchronität.....	111
5.3.2.2. Quantitative Lippensynchronität.....	112
5.3.2.3. Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit.....	113
5.3.2.4. Qualitative Lippensynchronität.....	114
5.3.2.5. Paralinguistische Synchronität.....	115
5.3.2.6. Inhaltliche Synchronität.....	118
5.3.2.7. Charakteräquivalenz.....	120
5.3.3. Asynchronie im Film.....	121
5.3.4. Akzente und Dialekte.....	122
5.3.5. Der Faktor Stimme.....	126
5.3.6. Vor- und Nachteile der Synchronisation.....	129
5.4. Voice-over.....	132
5.4.1. Einsatzbereich.....	133
5.4.2. Sprecher.....	135
5.4.3. Besondere Schwierigkeiten beim Voice-over.....	135
5.5. Narration.....	136
5.6. Free commentary.....	137
<b>6. Jamie Oliver – The Naked Chef.....</b>	<b>138</b>
6.1. Deutschsprachige Kochshows.....	138
6.1.1. „Die Küchenschlacht“ und „Topfgeldjäger“.....	139
6.1.2. „Lafer! Lichter! Lecker!“.....	140
6.1.3. „Das perfekte Dinner“.....	140
6.1.4. „Die Kocharena“.....	141
6.1.5. „Die Küchenchefs“ und „Die Kochprofis“.....	142
6.1.6. Tim Mälzer.....	143
6.1.7. „Frisch gekocht mit Andi & Alex“.....	145
6.2. The Naked Chef.....	146
6.2.1. Biographie.....	149
6.2.2. Personenspezifische Besonderheiten.....	153
6.2.3. Sprachspezifische Besonderheiten.....	155

6.2.4. Übersetzungskritische Betrachtungen.....	158
6.2.4.1. Beispiel 1 .....	159
6.2.4.2. Beispiel 2 .....	161
6.2.4.3. Beispiel 3 .....	161
6.2.4.4. Beispiel 4 .....	163
6.2.4.5. Beispiel 5 .....	165
6.2.4.6. Beispiel 6 .....	166
6.2.4.7. Beispiel 7 .....	168
6.2.4.8. Beispiel 8 .....	170
6.2.4.9. Beispiel 9 .....	171
6.2.4.10. Beispiel 10 .....	173
6.2.4.11. Beispiel 11 .....	174
6.2.4.12. Beispiel 12 .....	176
6.2.4.13. Beispiel 13 .....	178
6.2.5. Fazit .....	180
<b>7. Conclusio.....</b>	<b>182</b>
<b>8. Bibliographie .....</b>	<b>184</b>
8.1. Nachschlagewerke.....	188
8.2. Internetquellen.....	189
Anhang I: Abstracts.....	191
Anhang II: Curriculum Vitae .....	193

## Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Übersetzen (Koller 1979:108).....	5
Abbildung 2: Jamie Olivers Zucchini Carbonara.....	85
Abbildung 3: Schila's Pudding .....	175
Abbildung 4: <i>The Naked Chef</i> – Picnic on the Pier.....	180
Abbildung 5: <i>The Naked Chef</i> – Picnic on the Pier, Bild II.....	180
Tabelle 1: Beispiel intralinguales Übersetzen (Koller 1979:107).....	5
Tabelle 2: Texttypen (Reiß 2000:83) .....	27
Tabelle 3: Filmdialog aus „ <i>Tatsächlich Liebe</i> “ .....	124
Tabelle 4: Die Küchenchefs .....	143

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



## 0. Einleitung

Die Kochkunst ist eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Kulturtechniken überhaupt, die in den letzten Jahren von den verschiedenen Medien neu entdeckt und für ein breites Publikum aufbereitet wurde. Die Zubereitung und der Verzehr von Nahrung sind ein elementarer Bestandteil der Menschheit, jedoch geht die Faszination der heutigen Fernsehkochshows über das reine Bedürfnis der Nahrungsaufnahme hinaus und sorgt mit einem enormen Unterhaltungswert für immer höhere Einschaltquoten. Noch vor einigen Jahren wäre es undenkbar gewesen, eine derartige Vielzahl an Kochsendungen wieder zu finden. Das Phänomen der Fernsehkochshow ist inzwischen ein globales Phänomen, wobei jede Kochsendung – so wie jede andere Sendung auch – in ein kulturelles Umfeld eingebettet ist und die jeweiligen kulturellen Gegebenheiten widerspiegelt. Die Globalisierung und die Verbreitung der DVD haben zu einem wachsenden Interesse an fremdsprachigen Formaten geführt, wobei nicht jeder Zuschauer der Ausgangssprache ausreichend mächtig ist, um den Filmen oder Fernsehserien in der Originalfassung zu folgen. Aus diesem Grund wird fremdsprachiges Filmmaterial durch verschiedene Verfahren wie zum Beispiel Synchronisation, Untertitelung oder Voice-over in die jeweilige Zielsprache übertragen. Bei dieser Übertragung, der audiovisuellen Translation, ergeben sich aufgrund der Kulturspezifität und anderer Aspekte wie zum Beispiel der Sprachspezifität, Mediumspezifität oder Personenspezifität der involvierten Akteure bestimmte Übersetzungsschwierigkeiten. Gleichzeitig stehen die diversen Synchron- und Untertitelungsstudios aber unter dem Druck, möglichst schnell und kostensparend zu produzieren, wodurch die Gefahr besteht, dass die Fehlerquote noch weiter ansteigt. Darüber hinaus ist die Annahme, bei (audiovisueller) Translation ginge es darum, Worte von einer Sprache in eine andere zu übertragen, unglücklicherweise nach wie vor weit verbreitet. Diese Arbeit soll aufzeigen, wie komplex der Übersetzungsvorgang allgemein und insbesondere im filmischen Kontext ist, dass Translation mehr als nur die Übertragung sprachlicher Äußerungen ist, und dass diese Tätigkeit eine Ausbildung, Fachwissen sowie Sachwissen erfordert. Selbst nach langjähriger Aufklärungsarbeit werden Translatoren häufig nicht als das angesehen, was sie sind, und zwar als Fachleute, als Experten für interkulturelle Kommunikation. Bisher reagierten viele Menschen mit Bewunderung oder auch Verwunderung darauf, dass ich Übersetzen studiere. Während die ältere Generation fragte „Was, das kann ma’ studier’n?“, reagierten andere mit den Worten „Ah, du studierst Dolmetsch!“ oder glaubten, ich sei ein wandelndes Wörterbuch, das sie jederzeit zu jedem, aus dem Kontext gerissenen Wort befragen können. Bei dem Ver-

sich zu erklären, dass Übersetzen mehr bedeutet, als ein Wörterbuch auf zwei Beinen zu sein, und dass man die Übersetzung für dieses Wort gerade auch nicht parat hat, reagierte das Gegenüber bisher meistens enttäuscht. Darüber hinaus kommt die weitverbreitete Annahme dazu, dass „ja eh alle Englisch können“.

Zu ähnlichen Reaktionen kommt es häufig bei der Synchronisation. Wie oft habe ich von selbsternannten Experten gehört, dass die Synchronisation furchtbar sei und man nicht verstehe, worin das Problem bestünde, eine ordentliche Übersetzung zu erstellen. So verhält es sich auch bei der Synchronisation von Jamie Olivers Kochsendungen: es wird immer wieder Kritik an der Qualität der deutschen Fassung laut. Diese Arbeit soll sich diesem komplexen Thema annähern, die translatorischen Probleme bei der Übersetzung dieser Kochshows aufzeigen und die Lösungsansätze der auftretenden Probleme bei der Synchronisation analysieren. Zudem soll versucht werden, zu klären, ob die Kritik begründet ist. Natürlich kann hier anhand des herangezogenen Filmmaterials nur ein Einblick in die Materie gegeben und kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Bevor allerdings auf die praktischen Übersetzungsprobleme eingegangen werden kann, muss in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit eine theoretische Grundlage geschaffen werden. Dies erfolgt anhand der Erläuterung der allgemeinen Translationstheorie und dem Thema „Text und Translation“. Schließlich sind die Filmübersetzung und die kritische Auseinandersetzung mit Jamie Olivers Kochshows untrennbar mit einer theoretischen Basis verbunden. Es kann nicht von Synchronisation gesprochen werden, wenn davor nicht Begriffe und wissenschaftliche Systeme wie Übersetzen, Skopostheorie, translatorisches Handeln, Text und Texttypen erläutert werden.

Anschließend behandelt das dritte Kapitel das Thema „Kultur“ in möglichst vielen Facetten, da Translation immer mit Kultur verbunden ist. Wie komplex dieser Bereich ist, wird das betreffende Kapitel zeigen. Nachdem dies erläutert wurde, befasst sich das vierte Kapitel mit der Translation im kulinarischen Kontext und gibt einen geschichtlichen Überblick der englischen, österreichischen und deutschen Küche sowie der kulturspezifischen Unterschiede der genannten Kulturen und einen Einblick in die Fachsprache und das Kochrezept als Fachtextsorte, das Problem der Zutaten sowie der richtigen Mengen- und Maßeinheiten.

Im fünften Kapitel wird eine Einführung in die audiovisuelle Translation gegeben, indem unterschiedliche Verfahren zur Übertragung von Filmen, und zwar die Untertitelung, die Synchronisation, das Voice-over, Narration und Free Commentary, erläutert werden. Der

Schwerpunkt dieser Arbeit liegt aber eindeutig bei der Synchronisation, indem insbesondere die Anforderungen und Problemfaktoren dieses Verfahrens aufgezeigt werden. Zudem werden auch die jeweiligen Vor- und Nachteile der visuellen und akustischen Übertragungsmethoden herausgearbeitet.

Das sechste Kapitel stellt den praktischen Teil dieser Arbeit dar, der nach einem kleinen Exkurs in die Welt der deutschsprachigen Kochshows aus übersetzungskritischen Untersuchungen von Jamie Olivers Kochsendungen besteht, und damit verbundene sprach- und personenspezifische Besonderheiten behandelt. Anhand konkreter Beispiele sollen die Schwierigkeiten bei der Synchronisation sowie die Lösungsansätze problematischer Passagen aufgezeigt werden.

Anschließend werden in der Conclusio die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst, die herangezogenen Quellen in der Bibliographie aufgelistet und im Anhang ein Abstract in deutscher und ein Abstract in englischer Sprache, sowie mein Curriculum Vitae bereitgestellt.

An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass ich mich dazu entschieden habe, in meiner Arbeit ausschließlich die männliche Form zu verwenden und nicht geschlechtsneutral zu formulieren, da dies meiner Ansicht nach den Lesefluss empfindlich stört. Selbstverständlich sind aber immer beide Geschlechter gemeint.

# 1. Eine allgemeine funktionale Translationstheorie

Die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Themen und Fachgebieten wie der Translationswissenschaft erfordert eine „gemeinsame Sprache“, also eine einheitliche Terminologie, um wie auch in anderen Fachbereichen die Kommunikation zu erleichtern und Missverständnissen keinen Raum zu geben. Da der Begriff *Übersetzen* unterschiedlich definiert und/oder aufgefasst werden kann, bedarf es auch hier einer genauen Abgrenzung und einer Antwort auf die Frage, was Übersetzen eigentlich ist. Aus diesem Grund wird darauf im folgenden Punkt eingegangen.

## 1.1. Der Begriff Übersetzen

Koller bezeichnet den Übersetzungsbegriff als die schriftliche Übertragung eines Textes von einer Sprache (Ausgangssprache) in eine andere Sprache (Zielsprache), bei der das Translat/die Übersetzung als Produkt entsteht und bestimmten Äquivalenzforderungen entsprechen muss. Das Wort *Übersetzen* wird aber auch für die Beschreibung anderer Vorgänge und Tätigkeiten verwendet. Darunter fallen die Transkription, d. h. die Verschriftlichung von lautsprachlichen Äußerungen sowie die Transliteration, also das Umsetzen von Buchstaben oder Silben aus anderen Schriften wie der Braille-Schrift, der griechischen oder stenographischen Schrift oder Morsezeichen.

Zudem besteht für Koller die Notwendigkeit, die Begriffe *inter- und intralinguales Übersetzen* zu bestimmen, da diese im Zusammenhang mit dem eigentlichen Übersetzen stehen. Um eigentliches Übersetzen handelt es sich auch im Falle von Übersetzungen innerhalb einer Sprache (intralingual), jedoch aber unterschiedlicher Sprachstufen, z. B. Mittelhochdeutsch/Althochdeutsch und Neuhochdeutsch. Die Anfertigung derartiger intralingualer Übersetzungen ist nicht selten anspruchsvoller als die interlinguale Übersetzung (vgl. Koller 1979:106).

Etwas anders sieht es mit dem intralingualen synchronen Übersetzen aus. Unter Ausschöpfung der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten werden in diesem Fall Texte innerhalb einer Sprache umformuliert. Intralinguales Übersetzen in diesem Sinne kommt zum Einsatz, wenn beispielsweise fachsprachliche Texte einem nicht-fachsprachlichen Zielpublikum zugänglich gemacht werden sollen. Hier ist demnach die Fachsprache die Ausgangssprache und die Ge-

meinsprache die Zielsprache. Koller nennt folgendes Beispiel aus der Fachsprache der Medizin:

<p>(Aus der Information für den Arzt:)</p> <p><i>Kontraindikationen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- akute Zervizitis, akute oder subakute rezidivierende Entzündungen des Genitalbereiches, anamnestisch bekannter infizierter Abort, postpartale Endometritis, die nicht länger als 3 Monate zurückliegen.</li> <li>- Endometriumhyperplasie mit Menometrorrhagie.</li> </ul>	<p>(Aus der Information für die Patientin:)</p> <p><i>Unverträglichkeiten und Risiken</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- akute oder subakute wiederholt aufgetretene Entzündungen der Geschlechtsorgane, fieberhafte Fehlgeburt und/oder Entzündung der Gebärmutter-schleimhaut, die nicht länger als 3 Monate zurückliegen.</li> <li>- Veränderungen der Gebärmutter-schleimhaut, die zu zyklischen oder azyklischen Dauerblutungen führen.</li> </ul>
---	---

Tabelle 1: Beispiel intralinguales Übersetzen (Koller 1979:107)

Um intralinguales Übersetzen handelt es sich auch bei der Übertragung unterschiedlicher Stile bzw. Stilschichten, und zwar wenn beispielsweise gehobene Sprache in Umgangssprache/Normalsprache umformuliert werden soll (z. B. entschlafen – sterben). Obwohl diese Form des intralingualen Paraphrasierens Gemeinsamkeiten mit dem eigentlichen Übersetzen aufweist, wird hierbei die Autonomie des zu übersetzenden Objekts des Ausgangstextes verletzt, die bei aller Relativierung durch die Empfänger- und Rezeptionsbedingungen geachtet sein will. Aus diesem Grund ist es erforderlich, normative Äquivalenzforderungen in die Definition des Übersetzungsbegriffs einzugliedern. Die Differenzierung des Übersetzungsbegriffs nimmt Koller schließlich folgendermaßen vor:

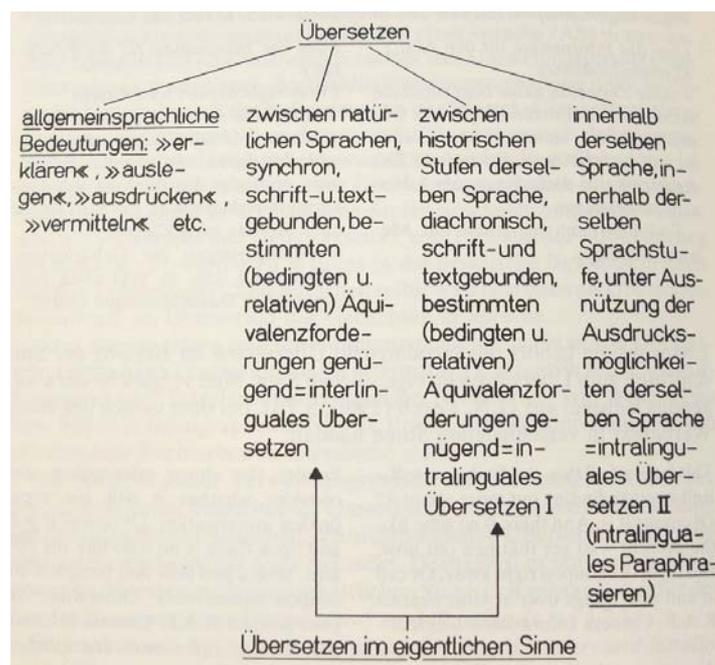


Abbildung 1: Übersetzen (Koller 1979:108)

## 1.2. Definition Übersetzen

Vermeer stellt fest, dass möglichst genau angegeben werden müsse, welche Begriffe mit den jeweiligen Termini bezeichnet werden und welche Umfänge die Begriffe haben, d. h. wie die verwendeten Begriffe von einer Person definiert werden (vgl. 1990:13). Deshalb wird hier nun auch der Begriff *Übersetzen* definiert und erläutert. Um Übersetzen und Dolmetschen aus formaler Sicht zu unterscheiden, wird für diese Arbeit die Definition von Otto Kade übernommen:

„Wir verstehen daher unter *Übersetzen* die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.

Unter *Dolmetschen* verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache.“ (Kade 1968:35; Herv. i. O.)

Bei Betrachtung dieser Aussage ist anzumerken, dass hier das Hauptmerkmal zur Unterscheidung von Übersetzen und Dolmetschen nicht auf der Schriftlichkeit bzw. Mündlichkeit, sondern auf der Wiederholbarkeit und Korrigierbarkeit des Ausgangs- bzw. Zieltextes liegt. Demnach ist Übersetzen jene Form der Translation, bei der Ausgangs- und Zieltext präsent bleiben, wodurch eine Korrigierbarkeit ermöglicht wird. Der Text ist in diesem Fall schriftlich fixiert, kann aber beispielsweise auch auf einem Tonband oder einem anderen Medium festgehalten sein. Gleiches gilt auch für das Translat, das durch Wiedergabe der aufgenommenen Tonspur kontrolliert und gegebenenfalls korrigiert werden kann (vgl. Reiß/Vermeer 1984:8). Da beim Übersetzen meist auch genügend Zeit vorhanden ist, können Hilfsmittel wie Wörterbücher, Paralleltex te, Fachliteratur, das Internet und andere Nachschlagewerke zum Einsatz kommen.

Beim Dolmetschen hingegen ist diese Korrigierbarkeit nicht bzw. nur begrenzt vorhanden, da Ausgangs- und Zieltext beispielsweise nur in mündlicher Form existieren und der einmalig dargebrachte mündliche Text keine Kontrolle zulässt. Im Gegensatz zum Übersetzen wird der Ausgangstext beim Dolmetschen einmal, meist mündlich, dargeboten, wodurch Kontrollierbarkeit und Korrigierbarkeit des Zieltextes beschränkt sind (vgl. Kade 1968:34f.).

Da Texte bis heute vorwiegend schriftlich fixiert werden, lehnt sich Reiß mit ihrer Definition an Störig (1973) an und definiert Übersetzen wie folgt:

„Wenn wir im folgenden von Übersetzungskritik sprechen, meinen wir also nicht den ‚weiteren‘ Begriff von Übersetzen, der jegliches Übersetzen von einer in die andere Sprache umfaßt, sondern die (beliebig oft wiederholbare) *schriftliche ‚Umsetzung‘ eines schriftlich fixierten Textes* ‚aus einer natürlichen Sprache in eine andere‘.“ (Reiß 1971:14; Herv. i. O.)

Von A.G. Oettinger wird das Übersetzen als eine Art Umwandlungsprozess bezeichnet, in dem Elemente einer Sprache durch Elemente einer anderen Sprache ersetzt werden. In diesem Prozess sollen Sinnidentität oder Äquivalenz zwischen den Elementen der Ausgangssprache und jenen der Zielsprache bestehen.

„Translating may be defined as the process of transforming signs or representations into other signs or representations. If the originals have some significance, we generally require that their images also have the same significance, or, more realistically, as nearly the same significance as we can get. Keeping significance invariant is the central problem in translating between natural languages.“ (1960:104).  
„Interlingual translation can be defined as the replacement of elements of one language, the domain of translation, by *equivalent* elements of another language, the range.“ (1960:110; Herv. i. O.).

Bei dieser Definition ist anzumerken, dass Oettinger nicht zwischen dem Umsetzungsprozess der Transliteration und der Übersetzung natürlicher Sprachen unterscheidet. Im Gegensatz zu anderen Definitionen des Übersetzens werden hier in keinem Wort die Faktoren Text, Empfänger oder Übersetzer genannt. Im Unterschied dazu legt Catford bei seiner Definition den Schwerpunkt auf den *Text*:

„Translation is an operation performed on languages: a process of substituting a text in one language for a text in another (Catford 1965:1).

*Translation* may be defined as follows: *the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL).*“ (Catford 1965:20; Herv. i. O.)

Laut dieser Definition handelt es sich beim Übersetzen um einen Substitutionsprozess, bei dem der Text in der Ausgangssprache (SL = Source Language) durch einen Text in der Zielsprache (TL = Target Language) ersetzt wird.

Einen anderen Aspekt enthält die Definition von Wilss, und zwar wird hier zum einen der Faktor *Übersetzer* inkludiert und zum anderen wird hier der Übersetzungsprozess aus über-

setzerischer Perspektive in zwei Phasen gegliedert: die Verstehensphase und die Rekonstruktionsphase. Während in der ersten Phase Inhalt und Stil des Ausgangstextes analysiert werden, kommt es in der zweiten Phase zur Reproduktion des Ausgangstextes in der Zielsprache. Hierbei steht die optimale kommunikative Äquivalenz im Mittelpunkt:

„Übersetzen ist ein Textverarbeitungs- und Textverbalisierungsprozeß, der von einem ausgangssprachlichen Text zu einem möglichst äquivalenten zielsprachlichen Text hinüberführt und das inhaltliche und stilistische Verständnis der Textvorlage voraussetzt. Übersetzen ist demnach ein in sich gegliederter Vorgang, der zwei Hauptphasen umfaßt, eine Verstehensphase, in der der Übersetzer den ausgangssprachlichen Text auf seine Sinn- und Stilintention hin analysiert, und eine sprachliche Rekonstruktionsphase, in der der Übersetzer den inhaltlich und stilistisch analysierten ausgangssprachlichen Text unter optimaler Berücksichtigung kommunikativer Äquivalenzgesichtspunkte reproduziert.“  
(Wilss 1977:72)

Schließlich geben die hier angeführten Definitionen Aufschluss über die zahlreichen Faktoren, die beim Übersetzen eine Rolle spielen, und zwar Ausgangssprache, Zielsprache, Text, Inhalt (Sinn, Bedeutung), Stil, Empfänger, etc. (vgl. Koller 1979:112).

*Übersetzen* dient gegebenenfalls auch als Oberbegriff für unterschiedliche Arten von Translation, folglich ist Übersetzen Translation. Der Terminus Translation, von lat. *translatio* = Übertragung, Versetzung, Verpflanzung, wurde ebenfalls von Kade eingeführt und bildet bis heute den Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen. Kade (1973), Wilss (1977) und Koller (1979) verwendeten jedoch noch längere Zeit *Übersetzungswissenschaft* anstelle von *Translationswissenschaft* als Überbegriff für die Wissenschaft von Übersetzen und Dolmetschen. Ausgehend von der funktionalen Translationstheorie setzte sich in den späten 80er Jahren aber der Terminus Translationswissenschaft durch (vgl. Snell-Hornby 1999a:37f.).

### 1.3. Skopostheorie

Hans Vermeer und Katharina Reiß formulierten 1984 in der *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* einen funktionalen Ansatz, der für die Translationswissenschaft vollkommen innovativ und zugleich bahnbrechend war. Ihre so genannte *Skopostheorie* räumt dem Ziel bzw. dem Zweck (dem „Skopos“) oberste Priorität ein, das heißt, dass der Zweck für jede Form von translatorischem Handeln maßgeblich ist. Wie jede Form des Handelns verfolgt auch das translatorische Handeln ein Ziel. Demnach wird jede Translation von dem ihr

per Auftrag zgedachten Ziel bestimmt und der Skopos legt fest, was und wie übersetzt wird. Folglich erhält das intendierte Ziel und, nicht wie bei anderen Modellen, der Ausgangstext, den Vorrang im Translationsprozess. Der Ausgangstext bestimmt weder das Ziel noch die Textsorte oder das Aussehen des Zieltextes. Der Skopos bestimmt die Form des Translats sowie auch die Textsortenzugehörigkeit.

### **1.3.1. Translation als zielgerichtete Handlung**

Bei Reiß/Vermeer wird Translation als Handlung verstanden, die ein Ziel bzw. einen Zweck erreichen soll. Jedes menschliche Handeln ist stets zielgerichtet – das gilt auch für das translatorische Handeln. Eine Handlung führt zu einem Resultat, einem neuen Zustand und eventuell auch zu einem neuen Gegenstand. Translatorisches Handeln führt zu einem Zieltext und Translation zu einem Translat als Sondersorte des Zieltextes. Die Frage aller Fragen beim Übersetzen lautet also, was (mit dem Translat) bezweckt werden soll. Daraus folgern Reiß/Vermeer: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (1984:96) sowie „Für Translation gilt, ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘“ (1984:101).

Es kann der Fall sein, dass ein Text für mehrere Zwecke verwendet wird. Einzelne Abschnitte eines Textes können unter Umständen auch verschiedene, hierarchisch geordnete Skopoi bzw. Funktionen haben. Zudem kann sich der Skopos sowohl auf den Übersetzungsprozess (Translationsskopos) als auch auf die Übersetzung (Translatskopos) beziehen. Während der Translationsskopos das von den Translatoren intendierte Ziel bezeichnet, versteht man unter dem Translatskopos die Funktion des Translats, die es in der Zielkultur erfüllen muss. Die von den Translatoren intendierte Funktion stimmt jedoch nur im Idealfall mit der Funktion, die das Translat tatsächlich in der Zielkultur erfüllt, überein. Der Translationsskopos bestimmt die Translationsstrategie, wobei keine Forderung nach Funktionskonstanz besteht – Funktionskonstanz mit dem Ausgangstext kann lediglich einen möglichen Skopos darstellen (vgl. Dizdar 1999:104f.).

Die Tatsache, dass Translation hier als zielgerichtete Handlung gesehen wird, hat zur Folge, dass Vermeer ein Translat als „kommunikatives Handlungselement in Situation“ (1990:31) und nicht mehr als rein sprachliches Phänomen betrachtet. Da (interkulturelle) Kommunikation immer zwei oder mehrere Akteure umfasst bzw. das Ziel von Translation immer ein Ziel-

publikum miteinschließt, wird im Folgenden auf die Bedeutung der Adressaten eingegangen und zudem der Status des Ausgangstextes näher behandelt.

### 1.3.2. Ausgangstext und adressatenorientierte Translation

Wie bereits erwähnt, nimmt der Ausgangstext bei der Skopostheorie nicht jene Stellung ein, die er bei anderen translationswissenschaftlichen Theorien oder Modellen besitzt. Laut Vermeer dient der Ausgangstext nicht der Erreichung eines Ziels in einer Situation der Zielkultur. Da ein Ausgangstext für gewöhnlich für Ausgangssituationen in einer Ausgangskultur verfasst wird, ist er an dieser Kultur auch ausgerichtet oder an sie gebunden. Folglich ist der Zieltext (in dem Fall das Translat) auf die Zielkultur ausgerichtet und muss ihr gerecht werden. Das Translat und sein Ausgangstext können also in der Formulierung, in Teilen des Inhalts, sowie in ihrer Zielsetzung recht weit voneinander abweichen. Diese formale und inhaltliche Abweichung kann gerade aufgrund der unterschiedlichen Zielsetzung entstehen. Vermeer spricht hier von *skoposadäquaten Veränderungen*, die beim Auftreten unterschiedlicher Skopoi unerlässlich sind (vgl. 1990:81f.).

Vielmehr noch wird Translation von Reiß/Vermeer als *Informationsangebot* bezeichnet, wodurch angedeutet wird, dass einem Text unterschiedliche Informationen entnommen werden können bzw. dass ein Text auf unterschiedliche Weise interpretiert werden kann.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext ist zu erwähnen, dass diese „keine[r] 1:1-Abbildung von Textelementen“ entspricht – Translation ist vielmehr „ein kultureller und darin sprachlicher Transferprozeß [...]“ (Reiß/Vermeer 1984:122). Eine reine Transkodierung, d. h. die bloße Umsetzung des Ausgangstextes, liefert noch kein brauchbares Translat.

Translate, Texte bzw. Botschaften können nur verstanden werden, wenn sie von Rezipienten als in sich und mit seiner Situation als schlüssig, also kohärent betrachtet werden. Da Rezipienten das Translat üblicherweise als eigenständigen Text wahrnehmen und das Translat nur selten mit dem Ausgangstext vergleichen, ist anzunehmen, dass die intratextuelle Kohärenz bedeutender als Fidelität oder intertextuelle Kohärenz ist. Intertextuelle Kohärenz bezeichnet die Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext und ist davon abhängig, wie der Übersetzer den Ausgangstext versteht/interpretiert und welchen Skopos das Translat haben soll. Funktionalisten reihen die intertextuelle Kohärenz erst nach dem Zweck und der intratextuel-

len Kohärenz des Translats. Bei einer Überbewertung der intertextuellen Kohärenz ist nämlich ein Konflikt mit dem obersten Primat – dem Skopos – nicht auszuschließen. Intertextuelle Kohärenz wird aber angestrebt, sofern sie mit dem Skopos vereinbar ist (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109ff.).

Dadurch, dass nun der Zweck bzw. das Ziel der Translation im Mittelpunkt steht, ändert sich die Bedeutung des Ausgangstextes und die Forderung nach Äquivalenz tritt in den Hintergrund. Obwohl nicht immer klar ist, was genau unter Äquivalenz zu verstehen ist, stellt sie in der Translationswissenschaft eine häufige Forderung dar. Äquivalenz wird von Reiß/Vermeer (1984:139f.) als „eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ definiert. Der Fokus liegt hingegen vielmehr auf Adäquatheit, also „Angemessenheit“, und das im Zusammenhang mit einem Tun (in dem Fall mit dem Übersetzen) (vgl. Reiß 2000:106). Reiß/Vermeer verstehen unter Adäquatheit „[...] die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos) [...]“ (1984:139). Im Gegensatz zur Äquivalenz ist Adäquatheit prozessorientiert, dynamisch und orientiert sich an der Erfüllung des intendierten Ziels.

Die Skopostheorie versteht Translation als zielgerichteten, adressatenabhängigen Kulturtransfer. Neben dem Skopos ist daher auch der Rezipient ein entscheidender Faktor. Die Theorie geht noch einen Schritt weiter, denn „[e]ine Skoposbestimmung kann nur bei möglicher Einschätzung der Zielempfänger vorgenommen werden.“ (Reiß/Vermeer 1984:102). Somit ist die Festlegung des Skopos eng mit der Bestimmung der Zieltextrezipienten verbunden, und gleichzeitig gewinnen der Zieltext und dessen Rezeption in der Zielkultur erneut an Bedeutung.

### **1.3.3. Skopos und Translationsauftrag**

Jedes translatorische Handeln erfolgt entweder aufgrund eigener oder fremder Initiative – das heißt, wer übersetzt, handelt in einem fremden oder selbstgesetzten Auftrag. *Auftrag* bezeichnet Vermeer als „die Instruktion an sich selbst oder seitens eines anderen, eine bestimmte Handlung auszuführen – hier: zu übersetzen“ (1990:121).

Da jeder Textrezeption und -produktion (somit auch jeder Übersetzung) ein Ziel und ein Skopos zugesprochen, und jede Handlung als *skoposgesteuert* bezeichnet werden kann, muss jeder Translationsauftrag eine explizite oder implizite Skoposangabe enthalten, um ausführbar

zu sein (vgl. Vermeer 1990:118). Daher müssen bei jedem translatorischen Handeln im Rahmen einer Auftragspezifizierung Ziel und Realisierungsmodus mit dem Auftraggeber besprochen werden. Nur bei einer erfolgreich durchgeführten Auftragspezifizierung kann ein Translator translatorisch handeln.

Heutzutage werden Aufträge zwar ausdrücklich erteilt, doch selten erfolgt eine Spezifikation hinsichtlich des Verwendungszwecks. Die Spezifikation, also die Frage nach dem Zweck, für wen, für welches Medium übersetzt werden soll, geht jedoch meist aus der Auftragsituation hervor. Bei der Verfassung eines medizinischen Fachartikels über Bauchspeicheldrüsenkrebs ist beispielsweise der Erscheinungsort/das Medium des Translats weitgehend irrelevant.

Demnach sollten Auftraggeber und Übersetzer eingehend erörtern, wozu ein Auftrag ausgeführt wird (Zielangabe) und unter welchen Bedingungen das intendierte Ziel erreicht werden soll (z. B. Frist, Honorar). Aufträge sollten erst angenommen werden, wenn die Bedingungen zur Erreichung des Ziels für beide Seiten klar sind. Sobald der Auftrag genau spezifiziert ist und der Skopos bestimmt wurde, entscheidet der Translator, wie der Ausgangstext optimal zu übersetzen ist (vgl. Vermeer 1990:121f.).

Vermeer kommt es bei seiner Theorie darauf an, zu wissen, worauf eine Translation hinauslaufen soll. Das Ziel der Skopostheorie besteht in der Bewusstmachung des Handelns.

#### **1.3.4. Regeln der Skopostheorie**

Um die Grundaussagen dieser Translationstheorie noch einmal zu veranschaulichen, werden hier nun die fünf Regeln der Skopostheorie nach Reiß/Vermeer (1984:119) genannt. Die folgenden Regeln sind in hierarchischer Reihenfolge geordnet:

- „1) Ein Translat ist skoposbedingt [...]
- 2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache. [...]
- 3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nichtumkehrbar eindeutig ab. [...]
- 4) Ein Translat muß in sich kohärent sein. [...]
- 5) Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein.“

Bei der Betrachtung dieser Regeln wird erneut die Gewichtung des Skopos (an erster Stelle) und des Ausgangstextes (an letzter Stelle) deutlich. Oberstes Primat ist der Skopos, der bestimmt, was wie übersetzt wird und wie das Translat aussehen soll. Bezüglich der zweiten

Regel wurde bereits erwähnt, dass ein Text unterschiedlich interpretiert und aufgefasst werden kann. Generell beziehen sich die zweite und vierte Regel auf die adressatenorientierte Translation, da der ZIELTEXT immer im Hinblick auf die Erwartungen, die Bedürfnisse und das Vorwissen der ZIELTEXTREZIPIENTEN erstellt wird. Das Translat soll jedenfalls mit der Rezeptionssituation kohärent sein. Die dritte Regel bringt zum Ausdruck, dass Rückübersetzungen niemals den ursprünglichen Ausgangstext als Ergebnis haben können, da Translation sonst lediglich eine einfache Transkodierung wäre.

### **1.3.5. Der Translator als Experte für interkulturelle Kommunikation**

Der Translator ist jener Experte, der Kommunikation zwischen Mitgliedern verschiedener Kulturen ermöglicht. Translatoren sind nicht in erster Linie Sprachmittler, da die Sprache lediglich einen Teil der Kultur darstellt. Übersetzer und Dolmetscher sind vielmehr Experten für Kultur und interkulturelle Kommunikation (vgl. Vermeer 1990:149).

Der Translator ist der Experte für translatorisches Handeln und damit für Translation. Es liegt in der Verantwortung der Translatoren, für eine möglichst optimale Realisierung eines Auftrags und damit eines Translats zu sorgen. Die Aufgabe und die ethische Verpflichtung der Translatoren besteht darin, „zu versuchen, das Ziel nach bestem Wissen und Gewissen möglichst gut zu realisieren“ (Vermeer 1990:77). Translatoren müssen wissen, was zu tun ist, wozu etwas getan wird und was die Folgen eines solchen Tuns sind. Konkret bedeutet das, dass sich Translatoren der Wirkung des Translats in der jeweiligen Zielkultur bewusst sein müssen. Zudem müssen Translatoren wissen, ob eine Abweichung zwischen der Wirkung des Ausgangstextes in der Ausgangskultur und jener des Translats in der Zielkultur besteht und ob die Folgen mit der intendierten Wirkung übereinstimmen.

Um eine *optimale* Translation gewährleisten zu können, müssen Translatoren versuchen, mit dem Auftraggeber argumentativ zu verhandeln und folglich als Experten entscheiden, ob ein Auftrag so, wie er vom Arbeitgeber angeboten wird, zieladäquat ist oder entsprechend abgeändert bzw. abgelehnt werden muss (vgl. Vermeer 1990:127f.). Laut Vermeer vereinigt ein Translator mehrere Rollen in sich: die des Analysators und des Produzenten-als-Interpreten, wobei letztere Rolle wiederum aufgespalten werden kann in die Rolle des „Vertexters einer Intention“ und die des „Exegeten“ – also desjenigen, der einen Text verständlich macht (Vermeer 1990:148). Weiters beschreibt Vermeer die Rolle der Übersetzer und Dolmetscher wie folgt:

„Der Translator muss einen oder mehrere Texte analysieren, um festzustellen, was sie in welcher Form im Hinblick auf welchen Skopos in welcher Situation enthalten: Der Translator ist in diesem Fall Analysator, Interpret und u. U. Exeget eines Textes oder mehrerer Texte in Personalunion. Dann muss er einen Text, das Translat produzieren: Er ist Textproduzent.“ (1990:150)

Das translatorische Handeln der Translatoren umfasst also vier Bereiche: den kulturellen und textuellen sowie den analytischen (als Textrezipient) und synthetischen (als Textproduzent) Bereich (vgl. Vermeer 1990:150). Wie bereits erwähnt, stellt Translation somit nicht einfach nur die Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere dar. Vielmehr sollten Translatoren die Unterschiede im menschlichen Gesamtverhalten kennen und (skoposadäquat) berücksichtigen, das heißt, sie sollten die Kulturen kennen, in denen Texte verfasst und rezipiert werden (vgl. Vermeer 1996:27). Folglich sind die Translatoren für ein skoposadäquates Handeln verantwortlich und dazu in der Lage, „auf Kultur-, Adressaten- und Situationsspezifika einzugehen, sich den Erwartungen der Zielkultur (oder einer Gruppe darin) gemäß zu verhalten oder auch gegen sie zu verstoßen“ (Dizdar 1999:106) – ein Verstoß gegen vorhandene Normen in der Zielkultur kann einen Translationsskopos darstellen. Der Translator entscheidet nicht willkürlich, sondern bewusst und durch den Skopos begründbar. Man beachte in diesem Zusammenhang, dass skoposadäquate Translation keine Verpflichtung nach Anpassung an die Zielkultur beinhaltet – es kann, *muss* aber nicht adaptierend übersetzt werden (vgl. Vermeer 1990:117).

#### **1.4. Translatorisches Handeln**

Die von Justa Holz-Mänttari begründete Theorie vom translatorischen Handeln (1984) bildet einen Anschluss an die funktionalistisch orientierte Translationswissenschaft und erweitert diese zugleich um einige neue Aspekte. Holz-Mänttari erkannte, dass die Koordination gegenseitiger Forderungen und Wünsche den Translationsprozess beeinflusst und fasste dies wissenschaftlich zusammen. Wie auch bei der Skopostheorie, muss bei jedem translatorischen Handeln die Frage nach dem *Warum* und *Wozu* gestellt werden, um das *Wie* zu bestimmen (und zwar: wie soll das Translat aussehen?). Translatoren sind laut Holz-Mänttari Experten für transkulturelle Kommunikation, die sich in einer arbeitsteiligen Welt und einem komplexen kooperativen Handlungsgefüge befinden. Darüber hinaus spricht Holz-Mänttari von einer Bedarfssituation, in der Bedarfsträger ihren eigenen Bedarf nicht erfüllen können. Aus diesem Grund werden Experten benötigt, die die Bedarfsträger beraten. Am Beginn translatorischer

Handlungen steht, ähnlich wie bei der Skopostheorie, eine Bestellung, die dem Translator Aufschluss über das zu erstellende Produkt und dessen intendierte Verwendung liefert.

Im Zusammenhang mit dem Übersetzen spricht Holz-Mänttari (1984:6) auch von „Ausgangs- und Zielwelten“, die von den Translatoren durch ihr Handeln geschaffen werden. Sie gibt dem Begriff *translatorisches Handeln* gegenüber *Translation* den Vorzug, um hervorzuheben, dass es sich bei Translation nicht um eine reine Transkodierung von sprachlichen Elementen handelt, sondern um Handlungen in Welten. Dies spiegelt sich in diesen Aussagen wider:

„Translatorisches Handeln hat auch zunächst einmal nichts mit Worten und Sprache zu tun“; „Translatorisches Handeln habe zunächst einmal mit Welten zu tun, mit Handlungen, Sachverhalten und Strategien.“ (Holz-Mänttari 1984:365f.)

Translation wird hier somit als keine rein sprachliche Tätigkeit aufgefasst, sie stellt vielmehr eine Expertenhandlung dar. Es geht hierbei um das Ermöglichen funktionsgerechter Kommunikation über Kulturbarrieren hinweg. Folglich sind Translatoren keine bloßen Sprachmittler, sondern Experten für interkulturelle Kommunikation. Im Folgenden wird näher auf die Rolle der Translatoren eingegangen.

#### **1.4.1. Expertenstatus des Translators**

Mit und nach Holz-Mänttari<sup>1</sup> ist ein Translator „jemand, dessen Rolle es ist, als Experte für jemand anderen einen Text [1] von einer Kultur aus in einer anderen zu verfassen (und dabei evtl. [2] einen Text der Ausgangskultur für die Zielkultur zu benutzen)“ (Vermeer 1990:23). Daraus folgt, dass Vermeer wie auch Holz-Mänttari Translatoren nicht als reine Sprachmittler sehen, sondern vielmehr als Kulturmittler und Experten für translatorisches Handeln. Diese Tätigkeit ist mit einer gewissen Verantwortung verbunden, für die der Translator auch die Haftung übernehmen muss, d. h. dass für die Tätigkeit als Translator Fähigkeiten erforderlich, und mit ihr Rechten und Pflichten, und damit Verantwortlichkeit verbunden, sind (vgl. Holz-Mänttari 1984:40). Laut Holz-Mänttari soll

„das handelnde Individuum als Gefüge im Gefüge dargestellt werden. Seine Enkulturation grenzt es von anderen Individuen ab, seine Sozialisation schliesst [sic] es an andere an. Damit sind Grundbe-

---

<sup>1</sup> September 1988, unveröffentlicht

dingungen für translatorisches Handeln umrissen, weil dieses Gefügegenzen, d.h. Kulturbarrieren, überwindet.“ (1984:6)

Die Aufgabe der Translatoren besteht somit in der Überwindung von Kulturbarrieren, was die Grundvoraussetzung für translatorisches Handeln darstellt. Der Translator fungiert als Experte für den transkulturellen Botschaftstransfer innerhalb einer arbeitsteiligen Gesellschaft und ist für die Produktion eines Botschaftsträgers verantwortlich:

„Als Experte für die Produktion von Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern zur Steuerung von Kooperation eingesetzt werden können, wird der Translator nicht als Mittler im Verlauf eines (zwei- oder mehrstufigen) Kommunikationsprozesses gesehen, sondern als eigenständig und eigenverantwortlich handelnder Experte in einem Gefüge über-, neben- und untergeordneter Handlungen.“ (Holz-Mänttari 1984:354)

Translatoren sollen als gleichwertige Partner von anderen Experten (wie zum Beispiel Juristen, Ingenieuren, Mediziner) gesehen werden, die miteinander zusammenarbeiten. Gleichzeitig erweitert sich der Aufgabenbereich der Translatoren im translatorischen Handlungsgefüge – sie sind keine bloßen Textproduzenten, sondern Kulturexperten, die Informationen über andere Kulturen liefern und bei der Verwendung des Produktes (des Translats) beratend tätig werden. Auch Vermeer greift diese beratende Tätigkeit auf und spricht in diesem Zusammenhang von Translatoren als „*Konsulanten*“ (1990:23). Ammann bezeichnet Dolmetscher bzw. Übersetzer ebenfalls als Fachleute für das Zustandekommen des Handlungs- bzw. Translationsziels (vgl. 1995:15).

Als Kulturexperten müssen Translatoren durch Kommunikation Kulturbarrieren überwinden – dies gelingt nur durch Kenntnis und kulturspezifischen Einsatz der jeweiligen Mittel, die in jeder Kultur durch Sozialisation im Zusammenleben mit anderen erworben werden. Das bedeutet: der Translator muss laut Holz-Mänttari gegebenenfalls neue (gegenüber dem Ausgangstext) Inhalte als Strategien in seinen Zieltext einbringen. Im Zusammenhang mit dem Expertenstatus der Translatoren spricht Holz-Mänttari auch von einer *Experten-Distanz*, die den Translator von dem Bedarfsträger und von der Verwendungssituation des Translats (Botschaftsträgers) trennt. Zugleich wird der Translator innerhalb der Kommunikationssituation als Außenstehender gesehen:

„So gesehen ist der Translator nicht situationsintegrierter Kommunikationsteilnehmer oder ‚-verlängerer‘, wie es die bekannten zwei- oder mehrstufigen Transfer-Modelle postulieren, sondern Außenstehender, in eigener Situation handelnder Botschaftsträgerproduzent für fremden Bedarf.“ (1984:363)

Diese Expertendistanz umfasst zwei Bereiche, die durch Expertenhandlung zu überbrücken sind: die Bedarfserfassung oder Produktspezifikation und die Adaptation. Unter Adaptation wird hier die *richtige*, d. h. *funktionsgerechte* Verwendung des Botschaftsträgers in Situation verstanden, die durch den Translator nicht unmittelbar überprüft werden kann. Dieser Teil der Expertendistanz kann nur im Nachhinein durch kognitive, systematische, zweckdienliche Eruerung überbrückt werden. Aus den Ergebnissen können die Translatoren dann durch fachgerechte, translatorische Adaptation ihre Schlüsse ziehen (vgl. Holz-Mänttari 1984:361ff.). Holz-Mänttari fasst die Aufgabe bzw. die Tätigkeit des Translators wie folgt zusammen:

„Durch ‚translatorisches Handeln‘ als Expertenhandlung soll ein Botschaftsträger ‚Text‘ im Verbund mit anderen Botschaftsträgern produziert werden, ein Botschaftsträger ‚Text‘, der in antizipierend zu beschreibender Verwendungssituation zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation über Kulturbarrieren hinweg seine Funktion erfüllt.“ (1984:366)

Darüber hinaus müssen Translatoren für fremden Bedarf texten können, und zwar über Orts- und Zeitdistanzen, Kulturbarrieren und Expertendistanzen hinweg. Auf das Texten für fremden Bedarf wird nun im Folgenden näher eingegangen.

#### **1.4.2. Textdesign**

Unter dem Begriff *Textdesign* versteht Holz-Mänttari die professionelle Herstellung von Texten für den Fremdbedarf: „Textdesign führt zu einem Produkt *Designtext* und sei unterschieden von Reden und Schreiben in eigener Handlungssituation und für eigenen Bedarf“ (1993:303). Hierbei ist zu beachten, dass der jeweilige Bedarfsträger die Designtexte verwenden, aber nicht verändern darf, da Veränderung oder gar Missbrauch die Produkthaftung ausschließen. Holz-Mänttari geht noch einen Schritt weiter und meint, dass es sich beim Übersetzen nicht primär um Kommunikation, sondern um die Herstellung eines Produktes für andere und für einen bestimmten Zweck handle.

Die Translatoren besprechen mit dem Bedarfsträger, also mit dem Kunden bzw. Auftraggeber, welche Art von Text gebraucht wird sowie unter welchen Bedingungen dieser hergestellt

werden soll. Da der Bedarfsträger nicht über die fremd- oder fachsprachliche Kompetenz oder die notwendige Zeit verfügt, beauftragt er einen Experten mit der Produktion eines Designtextes. Das Textdesign stellt an den Translator einige Anforderungen, die Hanna Risku wie folgt zusammenfasst:

„Das Textdesign verlangt, dass wir den Bedarf und das Produkt *spezifizieren*, unsere Handlung *projektieren*, einen Text *produzieren*, und den Gesamtprozess *kontrollieren*. Gleichzeitig müssen wir *recherchieren*, die Funde für den vorliegenden Fall *modifizieren*, für unsere Entscheidungen *argumentieren* und ständig unsere Arbeitsweise *adaptieren* (1999:109; Herv. i. O.).“

Hiermit wird noch einmal verdeutlicht, dass es sich bei Textdesign um eine Expertenhandlung handelt, die unterschiedliche Kompetenzen erfordert. Holz-Mänttari führt dies noch weiter aus, indem sie schreibt:

„*Translatorisches Handeln* heiße auch, es sind Fähigkeiten nötig, die nicht zum natürlichen, ererbten und sozial erlernten Kommunikationspotential der Spezies Mensch gehören. Sie werden im Rahmen von speziellen Lernprozessen durch einen evolutiven Sprung auf eine höhere Systemebene, durch einen diskontinuierlichen Übergang in einen anderen Phänomenbereich, von manchen Individuen aktiv erworben.“ (1993:304; Herv. i. O.)

## **1.5. Scenes-and-frames-Semantik**

Wie bereits unter Punkt 2.3.2 erwähnt, kann jeder Text unterschiedlich aufgefasst und interpretiert werden. Gemäß dem Motto „es gibt so viele Meinungen wie Menschen auf der Welt“ gibt es unzählige Möglichkeiten, einen Text zu verstehen und zu interpretieren. Die Art und Weise, wie ein Text verstanden wird, ist subjektiv und wird von unserem kulturellen und sozialen Hintergrund(wissen) sowie unseren Erfahrungen geprägt. Kußmaul formuliert dies sehr treffend: „Selten gibt es nur eine einzige Möglichkeit, etwas zu verstehen und zu übersetzen. Es gibt nur mehr oder weniger plausible Interpretationen und Übersetzungen“ (1999:51).

Die Scenes-and-frames-Semantik ist wie auch die Skopostheorie und die Theorie des Translatorischen Handelns Teil der funktionalen Translationstheorie. Somit steht auch hier die Kenntnis des Rezipienten und des Kommunikationsziels in der bestimmten Situation, in der der Text rezipiert wird, im Mittelpunkt. Der Rezipient und das Kommunikationsziel sind die ausschlaggebenden Faktoren für die Auswahl und die Präsentation der Informationen. Da-

durch kann der Rezipient den Text im Sinne des Autors interpretieren, wodurch der Text erst seine Bedeutung erhält.

Im Jahre 1977 entwickelte Fillmore auf der Basis des „Prototyp“-Begriffs die Scenes-and-frames-Semantik, die den Verstehensprozess anhand von *scenes* und *frames* beschreibt. Die Scenes-and-frames-Semantik stellt eine Weiterentwicklung der Prototypensemantik dar, deren Kernaussage darin besteht, dass das sprachlich kategoriale Denken wesentlich von unseren Erfahrungen bestimmt wird. Der Ausgangspunkt der Prototypensemantik ist eine prototypische, durch die Erfahrung der Rezipienten bedingte Bedeutung von Wörtern. Während die Bedeutung der Wörter bei der Prototypensemantik aber eher statisch ist, wird sie bei Fillmores Modell maßgeblich durch die Kommunikationssituation und den Kontext beeinflusst.

### 1.5.1. Prototypensemantik

Für ein umfassendes Verständnis der Scenes-and-frames-Semantik muss vor der Definition von *scene* und *frame* noch etwas ausgeholt und auf den Terminus *Prototyp* und dessen Bedeutung eingegangen werden. Dieser Begriff steht in enger Verbindung mit Eleanor Rosch (1973), die zahlreiche Experimente auf diesem Gebiet durchführte. Die Probanden eines Experiments bekamen eine Menge von Wörtern bzw. Gegenständen einer Kategorie vorgesetzt und wurden gebeten, anhand eines Wertes von 1-7 anzugeben, wie „typisch“ der jeweilige Gegenstand für die Kategorie ist. Ein Beispiel: Die Kategorie „Vogel“ – hierbei wurden Rotkehlchen oder Sperlinge von englischen Teilnehmern typischer als Pinguine oder Strauße bezeichnet. Es ist denkbar und unter Umständen sehr wahrscheinlich, dass Strauße bei anderen Völkern, wie zum Beispiel in Afrika, eine andere Bedeutung haben bzw. zum täglichen Erfahrungsbereich und somit zum Kern der Kategorie Vogel gehören. Dieses Beispiel legt bereits etwas Wesentliches nahe, und zwar, dass ein Prototyp bzw. das, was als Prototyp gilt, kulturbedingt ist. Diese Tatsache ist für die Übersetzung von großer Bedeutung, da Wörter zwar einen gemeinsamen Bedeutungskern haben, aber durch die Kultur unterschiedlich geprägt sein können, z. B. kann das Wort *living room* im amerikanischen Kultur- und Sprachraum andere Assoziationen hervorrufen als *Wohnzimmer* im deutschen Sprachraum. Während amerikanische Wohnzimmer meist sehr geräumig sind, eine offene Wohnküche beinhalten und viele größere Häuser zudem über einen *formal living room*<sup>2</sup> verfügen, ist das in Deutschland oder Österreich nicht der Fall (wobei der Trend zu Wohnküchen zunimmt).

---

<sup>2</sup> Mehr dazu unter <http://www.arizonafoothillsmagazine.com/living/interior-design/11116-practical-uses-for-that-unused-formal-living-room.html>.

Für Ausdrücke, die von der Kultur beeinflusst werden, können zwar potentielle Äquivalente in der Zielsprache gefunden werden (z. B. *primary school* – Grundschule bzw. Volksschule), jedoch stimmen sie nur im Kern überein und es bleiben unterschiedliche Ränder. An dieser Stelle müssen Translatoren je nach Funktion des Wortes im Text entscheiden, was erhalten bleiben soll – der Kern, der Kern und die Ränder oder nur die Ränder (vgl. Kußmaul 1999:50).

### 1.5.2. Scenes and frames

Nun wird aber weiter auf die Scenes-and-frames-Semantik eingegangen und es werden zu allererst die zwei Kernbegriffe *scene* und *frame* definiert. Unter *scene* versteht Fillmore

„[...] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.” (1977:63)

Den Begriff *frame* verwendet er

„[...] for referring to any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes.” (1977:63)

Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby, die Fillmores Modell erstmals für den Übersetzungsprozess eingesetzt haben, fassen die beiden Begriffe wie folgt zusammen:

„Nach Fillmore läuft der Kommunikations- und Verstehensprozeß so ab, daß wir zu jeder sprachlichen Form (*frame*) zunächst mittels eigener Erfahrung bzw. einer Situation Zugang finden, die für uns persönlich von Bedeutung ist (*scene*).“ (1994:185)

Mit anderen Worten handelt es sich bei *scene* um eine schemenhafte oder detaillierte Vorstellung aufgrund von Wahrnehmungen – eine Art *Bild von Welt* im Kopf eines Menschen. Unter *frame* versteht man den bereitstehenden Ausdruck, die sprachliche Kodierung für *scene*. Kognitive *scenes* und sprachliche *frames* aktivieren einander wechselseitig und in unterschiedlicher Komplexität, das heißt, eine bestimmte sprachliche Form (z. B. in einem Text) ruft As-

soziationen hervor, diese wiederum aktivieren andere sprachliche Formen bzw. erwecken weitere Assoziationen.

Das Scenes-and-frames-Konzept findet auch bei der Textanalyse Verwendung. Den Vorgang kann man sich hierbei folgendermaßen vorstellen: Zuerst wird vor dem geistigen Auge des Textrezipienten das Bild einer bestimmten Situation evoziert. Diese Situation wird dann während des Lesens in andere Situationen eingebettet, sodass ein sinnvolles Gefüge entsteht. Bei diesem Verstehensprozess entsteht somit eine Art Teilwelt, die durch die Erfahrungen und das Weltwissen des Lesers ergänzt und so zu einem ganzheitlichen Bild zusammenfügt wird. Dadurch, dass die Textrezeption vom subjektiven Erfahrungs- und Wissenshintergrund des Lesers abhängig ist, kann derselbe Text auf unterschiedliche Weise interpretiert werden (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:186). Laut Fillmore erschließt sich die Kohärenz eines Textganzen aus dem Aufbau einer ganzen, möglicherweise sehr komplexen Szene aus einzelnen Bestandteilen. Durch die vom Sprecher gewählte sprachliche Auswahl werden beim Leser bestimmte *scenes* aktiviert. Im weiteren Verstehensverlauf kommt es zum Zusammenschluss dieser *scenes* zu größeren Einheiten, zum Ausfüllen der Leerstellen und zur Festlegung von Perspektiven, wobei sich der Textrezipient im Interpretationsprozess auf sein Hintergrundwissen stützt (vgl. Stolze 2005:168).

### **1.5.3. Scenes und frames in der Translation**

Aus Fillmores Scenes-and-frames-Semantik leiten Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby ein Konzept für die Translation ab:

„Die Anwendung des *scenes-and-frames*-Ansatzes auf die Übersetzung sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom *Text-frame* gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein sehr dynamisches Konzept der Übersetzung. Die Szene hinter dem Text besteht aus x kleinen *scenes*, die aber keine statische Hierarchie aufbauen, sondern ein Gewebe aus einer großen Anzahl von sich gegenseitig beeinflussenden Elementen bilden, in das auch das prototypische Wissen des Übersetzers hineinverwoben ist.“ (1994:192)

Somit sind Übersetzer also gleichzeitig Empfänger und Überträger, die Zeichen empfangen und dekodieren und die von ihnen bestimmte Szene aufbauen. Dazu muss der Translator auf seine eigenen Erfahrungen zurückgreifen, damit er entscheiden kann, welcher neue *frame* am geeignetsten ist, die Gesamtszene und die zahlreichen Teilszenen hinter dem Text für den

bzw. die Zieltextrezipienten auszudrücken. Vannerem und Snell-Hornby bezeichnen die Übersetzung nach dem Scenes-and-frames-Ansatz somit als einen schöpferischen Prozess, der sich in den Gedanken des Übersetzers abspielt (vgl. 1994:192).

Zu allererst nimmt der Übersetzer seine Rolle als Rezipient ein und analysiert den vorliegenden *frame* (den Text), in dem er ihn dekodiert und sich der einzelnen hervorgerufenen *scenes* bewusst wird und versucht, diese so objektiv wie möglich zu beurteilen (wobei völlige Unvoreingenommenheit nicht möglich ist). Der Translator bildet dann aus den einzelnen *scenes* eine Gesamtszene, die sich für ihn aus dem Text ergibt und diesen für ihn verständlich macht. Im Idealfall stimmt dann die entstandene Gesamtszene mit der intendierten Gesamtszene des Textproduzenten überein. Ob dies auch gelingt, hängt einerseits vom Übersetzer, andererseits von der Sprachkompetenz des Autors ab. Der Translator muss zu verhindern versuchen, dass ihn sein eigenes prototypisches Vorwissen nicht zu Fehlinterpretationen (Interpretationen, die nicht der Intention des Autors entsprechen) verleitet und, dass es durch automatische *frame-frame* Assoziationen nicht zu Fehlübersetzungen kommt. Ungeachtet dessen, ob der vorliegende Text die Muttersprache oder eine Arbeitssprache des Übersetzer ist, muss der Translator über genügend Weltwissen bzw. Hintergrundwissen über das jeweilige Thema/Fachgebiet sowie über ein hohes Maß an Kulturkompetenz verfügen. Nur dann kann das Translat adäquat sein, d. h. im Sinn des Auftraggebers funktionieren.

Erst, wenn der Übersetzer die Gesamtszene hinter dem Text erfasst hat, also den Text *verstanden* und den Skopos eruiert hat, kann der Ausgangstext in die Zielsprache übertragen werden. Um dies zu ermöglichen, muss der Translator adäquate *frames* in der Zielsprache finden, um annähernd die gleichen Assoziationen wie beim Ausgangstextrezipienten hervorzurufen. Auch hier ist der Skopos von erheblicher Bedeutung, weshalb es notwendig sein kann, *scenes* aus dem Ausgangstext für das Zielpublikum anzupassen und zu verändern, da hervorgerufene *scenes* beim Zieltextrezipienten anders bewertet werden würden (vgl. Vermeer/Witte 1990:58).

Die bisherigen Kapitel befassten sich bereits mit einigen translationswissenschaftlichen Grundlagen. Eine Größe, die bisher aber nicht erfasst wurde, ist der *Text*. In dem folgenden Kapitel wird deshalb zunächst auf den Begriff Text eingegangen, bevor dann die Texttypen, Textsorten und die Textanalyse erläutert werden.

## 2. Text und Translation

Texte bilden die Basis jeder Kommunikation, sie sind omnipräsent und mehr als nur ein Blatt Papier mit einigen Zeilen. Menschen bedienen sich in ihrer tagtäglichen Kommunikation zahlreicher Texte, und das meist, ohne dass es ihnen bewusst ist. Texte sind mehr als die Aneinanderreihung sprachlicher Zeichen. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, sind Texte nach Holz-Mänttärís Auffassung Botschaftsträger, die alle Kommunikationsmittel (wie Sprache, Bilder, Gesten, etc.) umfassen. Doch bevor einen Schritt weitergegangen und von Texttypen und Textsorten gesprochen werden kann, muss zuvor noch auf die Frage eingegangen werden, was ein Text überhaupt ist.

### 2.1. Textdefinition

Für den Begriff *Text* gibt es unzählige Definitionen. Fest steht, dass sich der Terminus *Text* vom lateinischen Wort *textus* ableitet, was so viel wie Gewebe oder Geflecht bedeutet. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass ein Text, wie ein Geflecht, aus verschiedenen Einheiten besteht, die miteinander verbunden sind. So wie das Ganze, ist auch ein Text mehr als die Summe seiner Teile. Das bedeutet für die Translation, dass nicht bloß Wörter und Sätze übersetzt werden, sondern Texte (vgl. Kadrić et al. 2005:93). Eine Möglichkeit, *Text* zu definieren ist folgende von Göpferich:

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

Diese Definition unterstreicht mit „sprachlicher oder sprachlich-figürlicher Komplex“ die Tatsache, dass ein Text nicht nur aus sprachlichen Zeichen bestehen muss, sondern zum Beispiel auch ein Bild sein kann. Oftmals werden ganze Gebrauchsanweisungen nur anhand von Bildern dargestellt. Selbst der Ruf „Feuer!“ ist ein Text, und zwar ein Ein-Wort-Text, der in einer Notsituation beispielsweise ausdrückt: „Es ist ein Feuer ausgebrochen, verlassen Sie das Gebäude und suchen Sie Schutz“. Auch Buchstaben, die „an sich“ nichts bedeuten, können in manchen Kontexten Texte sein bzw. als Texte fungieren. Der Buchstabe „H“ steht zum Beispiel in der Chemie für „Wasserstoff“ (Hydrogenium), wobei hier noch keine Textualitätskri-

terien erfüllt sind (dazu später mehr). Ein „S“ auf einem Salzstreuer erfüllt eine autonome kommunikative Funktion, und zwar die gleiche wie der Satz: *Dies ist ein Salzstreuer* (und nicht: *Dieser Steuer enthält Salz*, da der Salzstreuer auch leer sein kann) (vgl. Schmitt 1997:19f.). Ammann definiert denselben Begriff wie folgt:

„Als ein *Text* gelte, was ein Produzent oder Rezipient für einen *Text* hält. Das kann ein schriftlicher Text sein (vom lyrischen Gedicht zum Non-sense-Text), es kann aber auch ein Bild sein, das für einen Rezipienten eine bestimmte Aussage enthält. Es kann eine Mischung aus beidem sein. [...] Ein Text kann des Weiteren in mündlicher Form existieren und aus verbalen und nonverbalen Elementen bestehen. Aber es gibt keinen Text ohne einen Produzenten oder Rezipienten, der ihn als Text ‚deklariert‘.“ (1995:85; Herv. i. O.)

Bei dieser Definition sticht heraus, dass ein Text erst dann ein Text ist, wenn er von Produzenten oder Rezipienten als Text wahrgenommen und akzeptiert wird. Auch Kadrić, Kaindl und Kaiser-Cooke vertreten die Ansicht, dass ein Text nur als texthaft wahrgenommen wird, wenn er als *kommunikatives Ereignis* wahrgenommen wird (dazu noch später) (vgl. 2005:96). Noch deutlicher als bei der Definition von Göpferich kommt bei Ammanns Definition heraus, dass ein Text auch ein Bild oder eine Mischung aus Schrift und Bild sein kann. Zudem hebt Ammann hervor, dass Texte auch in mündlicher Form existieren – eine Tatsache, dessen sich zahlreiche Menschen im Alltag wohl nicht bewusst sind.

Beaugrande/Dressler (1981) bezeichnen einen Text als *kommunikative Okkurrenz*, also als kommunikatives Ereignis, das sieben Textualitätskriterien erfüllen muss, und zwar:

- **Kohäsion:** Die einzelnen Elemente eines Textes müssen auf der Textoberfläche miteinander in einem formalen, meist grammatikalischen Zusammenhang stehen und grammatikalisch verknüpft sein.
- **Kohärenz:** Ein Text muss für die jeweiligen Rezipienten kohärent sein, das bedeutet, dass die Textelemente einen Sinn bzw. einen Sinnzusammenhang ergeben müssen. Hierfür müssen die Textrezipienten ihr Weltwissen aktivieren, da Kohärenz auch immer wissensgeleitet ist.
- **Intentionalität:** Demnach wird jeder Text mit der Absicht produziert, dass dieser kohäsiv und kohärent ist, damit ein bestimmtes Kommunikationsziel erreicht werden kann. Hier steht wieder die Frage nach dem Zielpublikum im Mittelpunkt.

- **Akzeptabilität:** Ein Rezipient hat gegenüber einem Text eine gewisse Erwartungshaltung. Nur wenn der Text der Erwartung des Rezipienten entspricht, wird die Intention des Textproduzenten erfolgreich sein.
- **Situationalität:** Ein Text ist immer situationsgebunden, d. h. er ist abhängig von einem bestimmten Ort und einer bestimmten Zeit.
- **Informativität:** Hierbei geht es um den Neuigkeitswert eines Textes – ein zu hoher als auch ein zu niedriger Informationsgehalt kann negative Folgen haben (der Text kann einerseits schnell als uninteressant oder andererseits als zu schwierig oder anstrengend empfunden werden). Der Text muss auf den Rezipienten und sein Weltwissen ausgerichtet werden.
- **Intertextualität:** Dieses Kriterium bezieht sich darauf, dass ein Text kein isoliertes Gebilde ist, sondern in einem größeren Zusammenhang steht, indem ein Bezug zu einem anderen Text hergestellt wird (vgl. Kadrić et al. 2005:95). Hierbei kann ein expliziter Bezug (z. B. Buchrezension) oder ein implizierter Bezug (z. B. ähnliche Struktur einer Bedienungsanleitung von TV-Geräten) unterschieden werden. Intertextualität ist für die Bestimmung von Textsorten von großer Bedeutung.

Kadrić, Kaindl und Kaiser-Cooke fügen dieser Liste noch das Kriterium *Kulturalität* hinzu, da es aus translatorischer Sicht einen bedeutenden Faktor darstellt. Nur durch die Erfüllung aller dieser Textualitätskriterien kann die intendierte kommunikative Funktion erreicht werden (vgl. Kadrić et al. 2005:96).

## 2.2. Texttypen

Da Übersetzer im Zuge ihrer Tätigkeit mit einer Vielzahl an Texten konfrontiert sind, ist es hilfreich und wichtig, Texte näher zu klassifizieren. Es gibt hierbei viele Möglichkeiten, eine Klassifikation vorzunehmen. Wie in dieser Arbeit bereits festgestellt wurde, muss gemäß der funktionalen Translationstheorie, wie sie vor allem von Reiß/Vermeer entwickelt wurde, die Frage nach der Funktion von Translation und auch die Frage nach der Funktion der Texte, die in einem Übersetzungsprozess involviert sind, gestellt werden. Da sich die Funktion eines Textes – mit anderen Worten das Kommunikationsziel – entscheidend auf die inhaltliche und formale Gestaltung eines Textes auswirkt, erscheint die Klassifizierung nach der Funktion aus translatorischer Sicht sinnvoll.

Ein Text ist eine Möglichkeit zu kommunizieren. Bevor ein Textautor einen Text formuliert, entscheidet er sich für eine von drei kommunikativen Grundformen. Da diese Formen in jeder Kulturgemeinschaft vorhanden sein dürften, können Texttypen als universales Phänomen bezeichnet werden (vgl. Reiß 2000:82).

In Anlehnung an Karl Bühlers Sprachzeichenmodell (1934:28), das Darstellung, Ausdruck und Appell als die drei Grundfunktionen des Sprachzeichens identifizierte, entwickelte Katharina Reiß ihre übersetzungsrelevante Texttypologie und unterschied drei Grundfunktionen von Texten: den informativen, expressiven und operativen Texttyp. Jeder dieser Texttypen verlangt eine bestimmte Übersetzungsmethode.

### **2.2.1. Der informative Texttyp**

Um den *informativen* Texttyp handelt es sich, wenn der Autor mit seinem Informationsangebot lediglich Inhalte vermitteln will, d. h. er verfasst seinen Text, „um Nachrichten, Kenntnisse, Ansichten, Wissen usw. weiterzugeben, kurz: um zu informieren – eine Intention, die der Darstellungsfunktion der Sprache zugeordnet wird.“ (Reiß 2000:83). Informative Texte sind also sachorientiert, weshalb das Ziel der Übersetzung Invarianz auf der Inhaltsebene sein muss. Dazu zählen beispielsweise Gebrauchsanweisungen oder Beipackzettel.

### **2.2.2. Der expressive Texttyp**

Hat der Verfasser die Absicht, mit seinem Informationsangebot „künstlerisch organisierte Inhalte“ zu vermitteln, „wobei er einen Inhalt bewußt nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet, – eine Intention, die sich der Ausdrucksfunktion der Sprache zuordnen läßt“ (Reiß 2000:83), so spricht man vom *expressiven* Texttyp. In diese Kategorie fallen auch Texte, die subjektive Einstellungen und Ansichten, Wertvorstellungen oder Gefühlsäußerungen enthalten und transportieren. Beispiele für den expressiven Texttyp sind Gedichte und Kommentare (z. B. in Zeitungen). Expressive Texte sind somit senderorientiert, d. h. der Text ist individuell durch seinen Autor geprägt.

### **2.2.3. Der operative Texttyp**

Vom *operativen* Texttyp spricht man, wenn der Textproduzent mit seinem Informationsangebot „persuasiv gestaltete Inhalte“ vermitteln will, „um den Textempfänger zum praktischen

Handeln im Sinn des Textautors (oder seines Auftraggebers) zu bewegen, – eine Intention, die sich der Appellfunktion der Sprache zuordnen läßt“ (Reiß 2000:83). Dieser Texttyp wird häufig auch als appellativer Texttyp bezeichnet (vgl. Kadrić et al. 2005:97). Dazu zählen Propagandatekste oder Verbotsschilder.

Diese Texttypen sind auf verschiedenen Ebenen „kodiert“, und zwar

„der informative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung; der expressive Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der künstlerischen Organisation; der operative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der Überredung/Überzeugung (u. U. zusätzlich auf der Ebene der künstlerischen Organisation).“ (Reiß 2000:83)

Stellt man diesen Sachverhalt graphisch dar, ergibt sich folgendes Bild:

Kodierungsebenen		informativ	expressiv	operativ
	Inhalt	x		
	Inhalt und künstlerische Organisation	x	x	
	Inhalt (und künstlerische Organisation) und persuasive Gestaltung	x	x	x

Tabelle 2: Texttypen (Reiß 2000:83)

Diese Einteilung nach Texttypen dient Übersetzern als Orientierungshilfe bei ihren translatorenischen Entscheidungen, da Translatoren je nach Texttyp unterschiedliche Aspekte zu berücksichtigen haben, und der jeweilige Texttyp Aufschluss über die Übersetzungsmethode gibt. Bei informativen Texten steht die genaue Wiedergabe der Information im Vordergrund, während stilistische Überlegungen zweitrangig sind. Im Gegensatz dazu liegt bei expressiven Texten der Schwerpunkt darauf, den Lesern Gefühle, Eindrücke und Meinungen zu vermitteln. Um dies zu erreichen, muss sich der Übersetzer die Frage stellen, *wie* er etwas sagt, damit bei den Zieltextrezipienten ähnliche Assoziationen und Konnotationen hervorgerufen werden wie bei den Ausgangstextrezipienten. Hierfür muss der Translator gegebenenfalls Änderungen vornehmen, und zwar immer in Hinblick auf den Skopos. Bei operativen Texten muss sich der Translator der Wirkung des Zieltextes und der intendierten Reaktion der Zieltextrezipienten bewusst sein, da dieser Texttyp überzeugen und überreden soll. Zu diesem Zweck ist der Inhalt unter Umständen manchmal nur ähnlich anstatt identisch. Ausgangs- und

Zieltext unterscheiden sich auch häufig im Stil. Wesentlich ist hierbei die adäquate Umsetzung der Appellfunktion (vgl. Kadrić et al. 2005:96ff.).

Die drei oben besprochenen Texttypen kommen jedoch nicht immer in Reinform vor, das heißt, es gibt Texte, die mehrere Funktionen haben bzw. mehrere Intentionen verfolgen (mehr dazu noch später). Diese Texte werden als Mischtexte oder Mischtypen bezeichnet, zu denen auch audio-mediale Texte gehören, die heute als multimediale Texte bezeichnet werden und von Reiß ursprünglich als eigene Kategorie konzipiert wurden.

#### **2.2.4. Der audio-mediale Texttyp**

Reiß begründet die Einführung eines vierten Texttyps wie folgt:

„Angesichts des Umstandes, daß zu übersetzende Texte zwar im Medium der Schrift auftreten, aber oft nur als *ein* Bestandteil eines gesamten Kommunikationsangebots sind, das in mehreren Medien zugleich oder nacheinander vermittelt wird, ergibt sich für die Translatologie die Notwendigkeit, die drei Grundtypen zu erweitern.“ (Reiß 2000:87; Herv. i. O.)

Das Kennzeichen audio-medialer Texte, die bei Reiß eine eigene Kategorie dargestellt haben, besteht in der Tatsache, dass sie auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art angewiesen sind. Der Frage, welche Textarten unter diesen Typ fallen, entgegnet Reiß:

„[A]ll jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind.“ (1971:49)

Demnach sind audio-mediale Texte schriftlich fixierte Texte, die nur mithilfe eines nichtsprachlichen Mediums in gesprochener oder gesungener Form an den Rezipienten weitergegeben werden können (vgl. Reiß 1971:34). Hierzu zählen also in erster Linie über Fernsehen und Rundfunk verbreitete Texte wie zum Beispiel Radiokommentare und Hörbeispiele. In diesen beiden Fällen spielen zusätzlich die Vortragstechnik und die Sprechsyntax sowie akustische und optische Hilfsmittel eine wichtige Rolle (z. B. Geräusche bei Hörspielen), die beim Original als auch bei der Übersetzung über Gelingen oder Nicht-Gelingen entscheiden können. In weiterer Folge zählen zu diesem Texttyp auch jene Texte, die eine Kombination aus

Sprache und Musik darstellen, wie zum Beispiel Lieder oder musikalische Bühnenstücke wie Opern/Musicals etc. Obwohl audio-mediale Texte unter Umständen auch dem inhaltsbetonten (z. B. Dokumentarfilm), dem formbetonten (z. B. Schauspiel) oder dem appellbetonten (z. B. Tragödie) Texttyp untergeordnet werden könnten, ist diese Unterscheidung für die Übersetzung laut Reiß jedoch nicht hinreichend (vgl. 1971:49f.).

Wie bereits beim vorigen Texttyp angedeutet wurde, werden audio-mediale Texte heute als multimediale Texte bezeichnet. Auch Reiß erkannte 1984, dass die Bezeichnung *audio-medial* für die von ihr genannten Beispiele irreführend war, da Texte, die nur in Kombination mit bildlichen Darstellungen eine Einheit ergeben, nicht als *audio-mediale* Texte bezeichnet werden können. Folglich kam es in der *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* zu einer Umbenennung auf *multi-medial*. Somit war es möglich, Texte mit bildlichen Darstellungen (z. B. Comics, Bilderbücher) und visuellen, aber keinen akustischen Merkmalen in diese Kategorie aufzunehmen. Durch diesen vierten Texttyp kommt es zu einer Überlagerung mit den drei Grundtypen, da informative, expressive und operative Texte auch in Form des multimedialen Texttyps auftreten können (vgl. Reiß/Vermeer 1984:211).

Einige Zeit später (1990) räumte Reiß sogar ein, dass es sich bei derartigen Texten nicht um einen eigenständigen Texttyp handeln könne, da Elemente der Darstellung, des Ausdrucks und des Appells nebeneinander vorkommen können, sodass eine Abgrenzung kaum relevant oder nur schwer vorzunehmen ist. Heute werden multimediale Texte nicht als eigener Texttyp betrachtet, und der Begriff *multimedial* (en. *audiovisual*) findet im gemeinsprachlichen Gebrauch eher im technischen Bereich Verwendung, vor allem in Verbindung mit Computern und Videoaufzeichnungen. Es existieren aber schriftlich fixierte Textsorten, die in gesprochener Form das Ohr des Rezipienten erreichen, die aber nicht multimedial sind. Darunter fallen Texte, die zum Sprechen verfasst werden und deshalb sehr wohl als audiomedial bezeichnet werden können, wie z. B. politische Reden oder wissenschaftliche Vorträge. Diese Texte gelangen akustisch über die menschliche Stimme an den Empfänger, und nicht visuell über gedruckte Schrift (vgl. Snell-Hornby 1999b:273).

Dadurch, dass Texte heutzutage weitgehend im Internet verfügbar sind, und somit ein Großteil der Texte multimedial ist, wird die Sinnhaftigkeit bzw. die Aktualität eines eigenen multimedialen Texttyps jedoch in Frage gestellt.

Translatoren müssen sich dieser multimedialen Komponente bewusst sein, diese bei der Übersetzung berücksichtigen und sich speziellen Problemen hinsichtlich der Rhetorik und der Sprechbarkeit stellen. Während beispielsweise bei der Übersetzung eines Rundfunkvortrags die Invarianz auf der Inhaltsebene gewahrt und die Sprechsyntax der Zielsprache angepasst werden müssen, reicht es bei Texten, in denen Musik als integrierendes Element hinzukommt, nicht aus, nur die sprachliche Komponente zu beachten. Bei Übersetzungen von Bühnenstücken steht vielmehr die sprachliche Gestaltung der Melodik, Rhythmik und Akzentsetzung der jeweiligen Musik im Vordergrund. Anders gesagt: Es muss die Bühnenwirksamkeit übersetzt werden. Bei der Übersetzung audiomedialer Texte ist entscheidend, die gleiche Wirkung auf den Hörer der Zielsprache zu erzielen. Legt man dies auf die Filmsynchronisation um, bedeutet das, dass die Übersetzung zweitrangigen Charakter hat und sogar nur als bloße Vorlage für die endgültige Synchronisierung dient (vgl. Reiß 1971:50ff.).

Die bisher präsentierte Texttypologie erweitert Nord noch um einen weiteren Typ, und zwar um den phatischen Texttyp.

### **2.2.5. Der phatische Texttyp**

Neben den oben genannten Typen kann häufig auch noch eine weitere Funktion beobachtet werden, die sich auf die Art und Weise bezieht, wie der Kontakt zwischen Sender und Empfänger gestaltet ist, d. h. wie formell oder vertraut die Gesprächspartner miteinander umgehen, wie Gespräche begonnen, am Laufen gehalten oder beendet werden. Dieser Bereich der menschlichen Kommunikation unterliegt in hohem Ausmaß gesellschaftlichen Konventionen, die von Kultur zu Kultur sehr unterschiedlich sind. Translatoren müssen hierbei entscheiden, „wie und in welcher Form der Kontakt zwischen den Kommunikationsteilnehmerinnen definiert wird“ (Kadrić et al. 2005:101).

### **2.2.6. Mischformen**

Wie bereits erwähnt, können Texte aufgrund ihrer kommunikativen Funktionen unterschieden werden. Es ist nur selten der Fall, dass Texte nur über eine einzige Funktion verfügen. Die drei Grundfunktionen können auch in einzelnen Textabschnitten abwechselnd auftreten. Selbst wenn ein Text alle Funktionen aufweist, kann in der Regel immer eine Hauptfunktion

bestimmt werden. Ein Beispiel hierfür sind Werbetexte, die einerseits über ein Produkt informieren und andererseits Konsumenten davon überzeugen sollen, dieses Produkt zu kaufen.

Neben der funktionalen Einteilung in Texttypen lassen sich Texte auch in Textsorten gliedern.

### **2.3. Textsorten**

So wie Texte nach ihrer Funktion in Texttypen eingeteilt werden können, lassen sie sich auch aufgrund bestimmter struktureller, inhaltlicher und funktionaler Merkmale in Textsorten klassifizieren. Reiß führt als Merkmal von Textsorten „charakteristische Sprach- und Gestaltungsmuster“ an (2000:96). Durch die Intertextualität – die gemeinsame Beziehung zwischen Texten – wird die Kommunikation erleichtert, da man durch die Textmerkmale auf einen Blick erkennen kann, worum es in einem Text geht. Diese Information lässt sich bereits der Bezeichnung der *Textsorte* entnehmen (z. B. Urkunde, Bericht, Kommentar, Todesanzeige, Kochrezept, Gebrauchsanweisung). Während beispielsweise ein Bericht (deklarativ) zu den informativen Texten gehört, ist ein Kommentar (subjektive Schilderung/ Meinungsäußerung) ein expressiver Text und eine Gebrauchsanweisung (direktiv) ein appellativer Text. Darüber hinaus kann die Textsortenbezeichnung auch Aufschluss über den Inhalt eines Textes (z. B. Wetterbericht, Kaufvertrag) geben, und mit bestimmten Textsorten kann beim Textrezipienten eine gewisse Erwartungshaltung hervorgerufen werden (z. B. Fernsehbericht) (vgl. Kadrić et al. 2005:108). Während Texttypen ein universales Phänomen darstellen, sind Textsorten und deren Konventionen kulturspezifisch. Reiß unterscheidet komplexe, einfache und komplementäre Textsorten.

#### **2.3.1. Komplexe Textsorten**

Während manche Textsorten einen Teil einer anderen Textsorte bilden können (z. B. Roman, Biographie, Bewerbungsschreiben), ist bei anderen Textsorten keine Einbettung möglich (z. B. Kochrezept, Bedienungsanleitung, Gebrauchsanweisung). *Komplexe Textsorten* sind demnach jene Textsorten, die gegenüber der Aufnahme anderer Textsorten tolerant sind. Translatoren müssen in diesem Bereich eine Textsortenkompetenz besitzen – ein literarischer Übersetzer muss beispielsweise auch mit den Konventionen mancher Gebrauchstextsorten (z. B.

Kochrezept, Todesanzeige) vertraut sein, damit er die Konventionen der Ausgangssprache und -kultur nicht ohne nachzudenken übernimmt (vgl. Reiß 2000:95f.).

### **2.3.2. Einfache Textsorten**

Reiß nennt hier keine Definition per se, sondern schreibt:

„Für die Übersetzerausbildung, die im allgemeinen [sic] das Schwergewicht auf die Klasse der Gebrauchstexte legt, ist eine vergleichende Analyse ihrer Konventionen in unterschiedlichen Sprachgemeinschaften anhand von Paralleltextuntersuchungen [...] besonders ertragreich.“ (Reiß 2000:96)

Dadurch sollen Studenten ein Bewusstsein für Textsortenkonventionen und ihre möglichen Unterschiede in anderen Sprachen bzw. Kulturen entwickeln.

### **2.3.3. Komplementäre Textsorten**

Komplementäre Textsorten sind von einem bestimmten Ersttext abhängig. Darunter fallen zum Beispiel Inhaltsangaben, Rezensionen und Parodien. Bei dieser Textsorte ergibt sich für die Übersetzung häufig die Schwierigkeit, dass dem Übersetzer der Ersttext unter Umständen nicht vorliegt. Zudem erscheint eine Übersetzung eines Textes einer komplementären Textsorte nicht sehr sinnvoll, sofern der Ersttext nicht ebenfalls übersetzt wurde (vgl. Reiß 2000:96).

### **2.3.4. Textsortenkonventionen**

Textsortenkonventionen sind Merkmale der sprachlich-strukturellen Ebene, die nicht unabänderlich sind, sondern sich mit der Zeit verändern können. Während manche Textsorten sehr starre Konventionen aufweisen, sodass man geradezu von Stereotypen spricht, zeichnen sich andere Textsorten durch weniger Konventionen aus. Gebrauchstexte können beispielsweise stark konventionalisiert sein (vgl. Kadrić et al. 2005:112). Textsortenkonventionen fungieren als Erkennungssignale, als Auslöser von Erwartungshaltungen, als Steuerungssignale für das Textverstehen und dienen dem Übersetzer somit als Entscheidungshilfe (vgl. Reiß 2000:99f.). Textsortenkonventionen können auf allen Ebenen auftreten, und zwar:

- Im **Textaufbau**: betrifft die inhaltliche Strukturierung von Texten, die durch Konventionen geregelt sein kann. Es gibt Texte, deren Aufbau international gleich sein kann (z. B. völkerrechtliche Übereinkünfte), aber auch Texte, die kulturspezifische Unterschiede aufweisen (z. B. Beipackzettel).
- In der **Texteinteilung**: bezieht sich auf die formale Strukturierung eines Textes. Darunter fällt beispielsweise die Unterteilung eines Romans in Kapitel, die Gliederung eines Vertrages in Artikel oder die Einteilung eines Gesetzes in Paragraphen.
- In der **Textform**: hierbei handelt es sich um die formale Gestaltung eines Textes, also welches Layout, welche Schriftart, welche Art der Hervorhebung verwendet wird.
- In der **Lexik**: umfasst die textsortengebundene Wortwahl. In deutschsprachigen Todesanzeigen werden beispielsweise für „sterben“ häufig Euphemismen wie „von uns gegangen“, „verschieden“, „entschlafen“ verwendet.
- In der **Grammatik**: betrifft die grammatikalisch-syntaktische Gestaltung eines Textes. Darunter fällt die häufige Verwendung von Nominalkonstruktionen im Deutschen im Gegensatz zum Englischen, wo hauptsächlich Verbalkonstruktionen vorkommen.
- Im **Stil**: bezieht sich auf die Art und Weise des Ausdrucks, und zwar sowohl schriftlich als auch mündlich.
- In der **Phraseologie**: hier geht es um sprachliche Wendungen, wie zum Beispiel „es war einmal“ in Märchen. In Kochrezepten war früher die Verwendung von „man nehme“ ein fixer Bestandteil. Heutzutage liest bzw. hört man diese Phrase kaum noch – ein Beweis dafür, dass sich Textsortenkonventionen mit der Zeit ändern können.
- In der **Interpunktion**: bezieht sich auf die Zeichensetzung in einem Text. In einem deutschen Brief folgt beispielsweise nach der Anrede ein Ausrufezeichen, während im Englischen ein Beistrich folgt (vgl. Kadrić et al. 2005:100ff.; Reiß 2000:97).

Textsortenkonventionen sind somit kulturspezifische charakteristische Sprach- und Gestaltungsmuster in Texten, die die Kommunikation erleichtern.

## 2.4. Textanalyse

Um eine gute, d. h. eine in der Zielkultur funktionierende, Übersetzung anfertigen zu können, müssen Translatoren zunächst einmal den Ausgangstext verstehen. Übersetzer nehmen zugleich die Rolle des Ausgangstextrezipienten sowie jene des Zieltextproduzenten ein und müssen erkennen, welche Informationen der Ausgangstext beinhaltet und welche Funktion

der Zieltext (im Sinne des Auftraggebers) erfüllen soll. Verstehen findet immer in Hinblick auf den/die Adressaten statt und erfordert neben den jeweiligen Sprachkenntnissen auch Weltwissen (und bei Fachtexten zusätzlich auch Fachwissen). Zudem können bestimmte Textmerkmale wie Textsortenkonventionen und die Erwartungen über Inhalt und Form des Textes das Verstehen ermöglichen und steuern (vgl. Kadrić et al. 2005:128). Erst wenn der Translator erkennt, welche Informationen für die Zieltextproduktion relevant sind, und das Gemeinte (das, was der Autor mit dem Text sagen will) im Ausgangstext erfasst hat, kann ein professionelles Translat erstellt werden. Demnach erscheint es sinnvoll, den zu übersetzenden Text genau zu analysieren.

Hansen unterstreicht die Notwendigkeit einer Textanalyse durch die folgende Aussage:

„Ein Hilfsmittel zum richtigen Verstehen von Texten ist eine genauere Analyse des Textes, denn dabei überlegt man sich, wie die verschiedenen Bedingungen des Textes aufeinander abgestimmt sind, wie z.B. Texttyp, Textsorte, Inhalt und Gestaltung des Textes zueinander passen und wie der Text seiner Funktion in der Kommunikationssituation entspricht.“ (1995:85)

Der Übersetzer erkennt durch eine Textanalyse außerdem das, was an der Textgestaltung besonders wichtig ist, sodass es bei der Anfertigung des Translats berücksichtigt werden kann. Nord hebt die Funktion bzw. die Rolle einer übersetzungsrelevanten Textanalyse hervor, indem sie schreibt:

„Übersetzungsrelevant ist eine Textanalyse meines Erachtens aber nur dann, wenn sie nicht nur Verständnis und Interpretation des AT sichert (wie literaturwissenschaftliche Textanalysen das auch tun) oder die sprachlich-textuellen Strukturen, ihr Verhältnis zu System und Norm etc. erklärt (welche Rolle spielen diese überhaupt für die Übersetzung?), sondern wenn sie dem Übersetzenden eine verlässliche Grundlage für jede einzelne übersetzerische Entscheidung liefert.“ (1988:1)

In den unterschiedlichen Wissenschaften, die sich mit diesem Thema befassen (wie z. B. die Literaturwissenschaft und die Sprachwissenschaft), wie auch innerhalb der Translationswissenschaft gibt es unterschiedliche Zugänge zur Textanalyse. Während Vertreter äquivalenzorientierter Ansätze wie z. B. Koller und Wilss die Ausgangsanalyse „im wesentlichen als Mittel zur Sicherung eines umfassenden Textverständnisses [bezeichnen], das dann die Weichen für den Übersetzungsvorgang stellt“ (Nord 1999a:350), ist es für Vertreter funktionaler übersetzungstheoretischer Ansätze etwas schwieriger, die Notwendigkeit einer Ausgangstext-

analyse zu begründen. Hermeneutische Ansätze, zu deren Vertretern Stolze gehört, machen wiederum Gebrauch von textlinguistischen Verfahren, um das „intuitive“ Textverständnis zu vertiefen (vgl. Nord 1999a:59). Ein weiterer Zugang ist die pragmatisch-funktionale Textanalyse, die „die sprachlichen oder textinternen Aspekte des Texts in Abhängigkeit von den textexternen Faktoren seiner situativen Einbettung“ sieht (Nord 1999b:350). Bühler (1984), Höning (1986), Reiß (1984) und Nord (1988), die zu den Vertretern dieses Ansatzes zählen, haben die sogenannte Lasswell-Formel („Who says what in which channel to whom with what effect?“) als Ausgangspunkt für die übersetzungsrelevante Textanalyse gewählt. Die bereits in der Lasswell-Formel enthaltenen Fragen nach dem Sender/Textproduzenten, dem Adressaten, dem Kanal/Medium und der Wirkung/Funktion werden hinsichtlich der textexternen Faktoren noch um den Ort („wo?“) und den Zeitpunkt („wann?“) der Textproduktion bzw. -rezeption, den Kommunikationsanlass („warum?“) und die Senderintention („wozu?“) erweitert.

#### **2.4.1. Textanalyse nach Christiane Nord**

Ausgehend von der Lasswell-Formel formuliert Nord ihr Abfrageschema wie folgt:

„Wer übermittelt wozu wem über welches Medium wo wann warum einen Text mit welcher Funktion? Worüber sagt er was (was nicht) in welcher Reihenfolge, unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente in welchen Worten, in was für Sätzen, in welchem Ton mit welcher Wirkung?“ (1988:41)

Die einzelnen Elemente dieser Formel, die auch „W-Fragen“ genannt werden, können je nach ihrem Bezug auf die Kommunikationssituation bzw. auf den Text den textexternen und den textinternen Faktoren zugeordnet werden.

##### **2.4.1.1. Textexterne Faktoren**

Die textexternen Faktoren werden durch folgende Fragen erfasst:

- **Wer?** (Textproduzent/Sender) – Textproduzent und Sender müssen nicht zwangsläufig ein und dieselbe Person sein (z. B. der Eröffnungsredner auf einem Kongress kann Textproduzent und Sender sein – oder nur Sender, falls die Rede jemand anders verfasst hat). Auch wenn bei vielen Textsorten (z. B. bei medizinische Packungsbeilagen) keine Verfasserkennzeichnung erfolgt, ist ein Sender in jedem Fall vorhanden und

über das Weltwissen zu erschließen (im vorgenannten Fall ist der Hersteller des Medikaments der Sender).

- **Wozu?** (Senderintention) – Bezeichnet die kommunikative Absicht des Senders, und zwar was der Sender mit dem Text beim Empfänger bewirken will. Die Senderintention spielt eine wichtige Rolle, weil sie in einem Wechselverhältnis zur Textgestaltung hinsichtlich des Inhalts (Thema, Informationsauswahl) und der Form (Aufbau etc.) steht.
- **Wem?** (Empfänger) – Wer ist der Empfänger/Adressat/Rezipient und wie sehen seine Erwartungen aus? Welche Wissensvoraussetzungen hat er und welche Zusatzinformationen müssen bereitgestellt werden? Ausgehend von den verfügbaren Informationen über den (intendierten) Zielempfänger können die Eigenschaften des AT-Empfängers abgefragt werden (Alter, Geschlecht, Bildungsstand, gesellschaftliches Umfeld, geographische Herkunft etc.).
- **Über welches Medium?** (Medium/Kanal) – Der Faktor *Medium* umfasst sowohl die Kommunikationsart (schriftlich/mündlich, akustisch/visuell) als auch das Trägermedium (Zeitung, Fernseher, Computer, Brief etc.) und hat Einfluss auf die Gestaltung des Textes (Satzbau, Stilebene, Gliederungssignale, Art und Menge der Information etc.).
- **Wo?** (Ort) – Die Ortspragmatik bezieht sich vor allem auf den Ort der Textproduktion, also die Umgebung von Sender und Textproduzent. Der Ort der Textproduktion bzw. -rezeption kann für das Verständnis und die Interpretation eines Textes von Bedeutung sein und Inhalt und Form eines Textes beeinflussen.
- **Wann?** (Zeit) – Der Faktor Zeit gibt Aufschluss über den Zeitpunkt der Textproduktion und bildet häufig den Schlüssel zum Verständnis der Senderintention, wenn dadurch der Rezipient erhellt wird (der Zeitfaktor ist z. B. bei Pressemeldungen entscheidend). Hinweise auf die Zeitpragmatik können im Text selbst vorkommen oder möglicherweise durch Recherchen über den Autor in Erfahrung gebracht werden.
- **Warum?** (Kommunikationsanlass) – Hier muss zwischen dem Anlass, aus dem ein Text produziert, und dem Anlass, für den ein Text produziert wird, unterschieden werden. Während es im ersten Fall um die Seite des Textproduzenten und seine Motivation zur Textproduktion geht, stehen im zweiten Fall der Textrezipient und seine Motivation für die Textrezeption im Vordergrund. Der Anlass hängt eng mit der Zeitpragmatik zusammen.
- **Mit welcher Funktion?** (Textfunktion) – Der Faktor Textfunktion bezeichnet die kommunikative Funktion bzw. die Kombination aus den kommunikativen Funktionen

eines Textes in seiner konkreten Situation, wie sie sich aus der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass einer kommunikativen Handlung ergibt. *Textfunktion* wird als letzter Faktor analysiert, wenn zu allen anderen Faktoren bereits möglichst viele Daten bzw. Hinweise zusammengetragen wurden (vgl. Nord 1988:47-80).

#### 2.4.1.2. Textinterne Faktoren

Die textinternen Faktoren erschließen sich durch folgende Fragen:

- **Worüber?** (Thematik) – Diese Frage bezieht sich auf den Gegenstand bzw. Sachverhalt des Textes. Bei manchen Textsorten kann bereits der Titel der Ermittlung der Textthematik dienen.
- **Was?** (Textinhalt) – Welche Informationen und welche Botschaft beinhaltet der Text? Die Analyse des Inhalts erfolgt im Wesentlichen anhand der lexikalischen Ebene und in Form einer Inhaltsangabe oder Paraphrase des Textes.
- **Was nicht?** (Präsuppositionen) – Präsuppositionen umfassen all jene Informationen, die der Sprecher beim Empfänger als bekannt voraussetzt. Da es sich hierbei um etwas nicht-Verbalisiertes, nicht-Gesagtes handelt, sind Präsuppositionen im Text nicht einfach zu ermitteln.
- **In welcher Reihenfolge?** (Aufbau und Gliederung) – Dieser Faktor befasst sich mit dem thematischen Aufbau und der Abfolge der thematischen Teile oder Informationseinheiten des Textes. Bei vielen Textsorten ist der Aufbau durch Konventionen geregelt.
- **Unter Einsatz welcher nonverbaler Elemente?** Darunter fallen Zeichen aus nicht-sprachlichen Codes, die die Textaussage ergänzen, verdeutlichen, disambiguieren oder intensivieren sollen, wobei es sich nur um sprachbegleitende bzw. komplementäre nichtsprachliche Mittel handeln soll.
- **In welchen Worten?** (Lexik) – Die Lexik umfasst die Wortwahl (u. a. auch rhetorische Stilmittel wie Metaphern oder Vergleiche) unterschiedlicher Stilebenen, die Konnotationen und Assoziationen auslöst.
- **In was für Sätzen?** (Syntax) – Die Syntax bezeichnet den Satzbau, der Aufschluss über Inhalt, Thematik und Aufbau des Textes sowie über suprasegmentale Merkmale

wie Betonung, Tempo, Spannungsbogen etc. gibt. Die Syntax kennzeichnet vor allem die textexternen Faktoren *Senderintention*, *Medium* und *Textfunktion*. Auch hier gibt es kulturspezifische Unterschiede (während beispielsweise im Deutschen hauptsächlich Nominalkonstruktionen verwendet werden, sind im Englischen hingegen Verbal-konstruktionen die Regel).

- **In welchem Ton?** (Suprasegmentale Merkmale) – Diese Merkmale können sowohl in optischer (Hervorhebungen durch Kursivschrift etc.) als auch akustischer Gestalt (Tonhöhe, Intensitätsakzent, Betonung, Intonation etc.) auftreten. Zudem hat auch ein Text in Schriftform eine inhärente Klanggestalt, die dem Rezipienten zusätzliche Informationen über die Intention des Autors und andere Faktoren gibt (vgl. Nord 1988:99-142).

Die Frage nach der *Wirkung* bezieht sich laut Nord auf einen übergreifenden Faktor, der durch das Zusammenspiel der textexternen und der textinternen Faktoren erfasst wird (vgl. 1988:41f.). Nord plädiert dafür, dass noch vor der Ausgangstextanalyse ein Profil des Zieltex-tes in seiner zielkulturellen Kommunikationssituation entworfen werden soll, und zwar an-hand des Übersetzungsauftrages und mithilfe des folgenden Analyseschemas:

„Wer soll wozu wem wann wo und warum einen Text mit welcher Funktion übermitteln? Worüber soll er was (was nicht) in welcher Reihenfolge unter Einsatz welcher nonverbalen Mittel in welchen Worten in was für Sätzen in welchem Ton und mit welcher Wirkung sagen?“ (Nord 1988:170)

Auf die Erstellung des Zieltext-Profiles (*Soll*) folgt dann die Analyse des Ausgangstextes (*Ist*) nach dem gleichen Schema. *Soll* und *Ist* werden daraufhin verglichen und somit werden dem Translator jene Stellen ersichtlich, an denen Übersetzungsprobleme auftreten können (vgl. Nord 1999b:351).

In den bisherigen Kapiteln wurde nun oft von *Kultur*, *kulturspezifisch*, *kulturell*, *Kulturtrans-fer*, *Ausgangs- und Zielkultur* gesprochen – es wurde aber noch nicht geklärt, was Kultur ei-gentlich ist und was für eine Rolle sie beim Übersetzen spielt. Darauf wird nun im folgenden Kapitel eingegangen.

### 3. Kultur

Bei jedem Übersetzungs- und Dolmetschvorgang sind nicht nur Sprachen, sondern auch Kulturen involviert. Folglich vermitteln Translatoren nicht nur zwischen Sprachen, sondern auch zwischen Kulturen. Wie bereits erläutert, stellen unter anderem Reiß/Vermeer und Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke fest, dass Translation immer ein kultureller Transfer ist. Doch was ist eigentlich *Kultur*? Die Tatsache, dass mehrere hundert Kulturdefinitionen existieren, lässt die Schwierigkeit erahnen, diesen Begriff zu erfassen. Im folgenden Teil wird nun näher darauf eingegangen, was unter Kultur verstanden werden kann.

#### 3.1. Kulturbegriff und -definition

*Kultur* ist ein oft verwendetes Wort, es ist aber nicht immer klar, was damit gemeint ist. Der Begriff *Kultur* ist vieldeutig, das heißt, dass je nach Kontext und Benutzer die Bedeutung variiert, so wie es auch in den Wissenschaften der Fall ist (vgl. Maletzke 1996:15). Kulturen sind komplexe Phänomene, die aus verschiedenen Blickwinkeln heraus betrachtet werden können. Daraus folgt, dass sich mehrere Wissenschaftsdisziplinen wie die Anthropologie (genauer: die Kulturanthropologie), die Sozialwissenschaft, die Sozialpsychologie bzw. Psychologie, die Kommunikationswissenschaften oder die Linguistik mit dieser Thematik befassen. Um die Bedeutungsvielfalt des Wortes Kultur aufzuzeigen, nennt Klaus P. Hansen (2003:11) folgendes Beispiel:

- „1) Der Meier macht irre in Kultur; dauernd rennt er in die Oper oder ins Theater; den Kulturteil der Frankfurter lernt er auswendig!
- 2) Die Müllers haben keine Kultur, keine Lebensart! Sie besitzen zwar alle Errungenschaften der Zivilisation, sind aber kulturlos. Auf Reisen nehmen sie nicht einmal einen Kulturbeutel mit!
- 3) Frau Schulz reist viel, denn sie interessiert sich für fremde Kulturen. Sie findet es auch spannend, die Subkulturen des eigenen Landes zu erkunden.
- 4) Der starke Regen vernichtete die meisten der angepflanzten Kulturen.“

Das deutsche Substantiv *Kultur* geht auf das lateinische Wort *colere*<sup>3</sup> (=pflegen, bebauen, bestellen) bzw. *cultura* (=Bebauung, Ausbildung, Pflege) zurück und bezieht sich auf die Art und Weise, wie Menschen mit den Produkten ihres Denkens und Schaffens ihr Leben gestal-

---

<sup>3</sup> Vgl. <http://www.albertmartin.de/latein/?q=colere&con=0>.

ten (vgl. Maletzke 1996:15). Im ersten Beispiel bezieht sich *Kultur* auf jene Bereiche, mit denen sich der Kulturteil bzw. das Feuilleton anspruchsvoller Zeitungen beschäftigt, und zwar: Oper, Theater, Literatur, bildende Kunst, Film, Architektur, Kunsthandwerk etc. Hierbei handelt es sich um Produkte menschlicher Arbeit bzw. um kreative und künstlerische Arbeit. Im zweiten Satz wird *Kultur* für die Bezeichnung einer bestimmten Lebensart verwendet, die von einer Menschengruppe praktiziert wird, die sich durch Humanität, Bildung, Geschmack, Manieren und schöngeistige Interessen auszeichnet. Darunter fällt auch Körperpflege. Für diese Bedeutung existiert im Deutschen auch das Wort Kultiviertheit (vgl. Hansen 2003:11f.). Im Gegensatz dazu bezieht sich Kultur im dritten Beispiel auf das Brauchtum, die Sitten, die Manieren, die Religion etc., also auf alle Eigenarten und Besonderheiten eines fremden Volkes. An diesem Beispielsatz sieht man, dass sich Kultur nicht nur auf den speziellen Lebensstil eines fremden Volkes beziehen kann, sondern dass auch Untergruppierungen gemeint sein können. Das Konzept *Subkultur* bezieht sich darauf, dass Teilgruppen einer großen Gesellschaft jeweils eine eigene Kultur aufweisen. Jede Subkultur unterscheidet sich von anderen durch „subkulturspezifische Merkmale“ (Maletzke 1996:17), während sie sich zugleich in die übergreifende Gesamtkultur einfügt. Hansen bezieht den Begriff Subkultur auf „die besonderen Verhaltensweisen und Ansichten eines bestimmten Milieus, das wir unterhalb der vorzeigbaren Schichten ansiedeln“ (2003:13).

Die vierte Bedeutung von Kultur ist in der Landwirtschaft (Monokultur), der Geographie (Kulturlandschaft), aber auch in der Medizin (Bakterienkultur) anzutreffen. Es handelt sich hierbei um das Resultat einer anbauenden und pflegerischen Tätigkeit.

Doch was bedeutet *Kultur* nun in Bezug auf die Translation? Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke stellen fest, dass sich Kultur nicht nur auf Literatur, Theater, Musik etc. bezieht, sondern die Gesamtheit der Normen und Konventionen umfasst, die das Verhalten einer Gesellschaft oder einer Gruppe kennzeichnen. Kultur ist also „das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken“ (Kadrić et al. 2005:27).

Eine für die Translationswissenschaft maßgebliche Definition ist jene von Heinz Göhring:

„Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können,

sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.“ (2002:20)

Da diese Definition vor allem durch Dynamik gekennzeichnet ist und Kultur als komplexes System darstellt, wird diese Auffassung auch von Vermeer übernommen. Vermeer fasst wie folgt zusammen: „Kultur sei die Menge aller Verhaltensnormen und -konventionen einer Gesellschaft und der Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweisen“ (1990:36). Gleichzeitig wird *Kultur* von Christiane Nord bezeichnet als

„eine Gemeinschaft oder Gruppe, die sich durch gemeinsame Formen des Verhaltens und Handelns von anderen Gemeinschaften und Gruppen unterscheidet. Kulturräume fallen daher nicht zwangsläufig mit geographischen, sprachlichen oder gar staatlichen Einheiten zusammen. Sie sind aber auch nicht fest abgrenzbar, sondern überlappend und haben unscharfe Ränder.“ (1993:20)

Die allgemeine Kulturdefinition kann noch weiter spezifiziert werden:

- a) Kultur in einer bestimmten Gesellschaft (*Parakultur*): Umfasst Normen, Regeln und Konventionen, die für die gesamte Gesellschaft gültig sind (z. B. materieller Erfolg wie ein teures Auto erhält einen gesellschaftlichen Wert)
- b) Kultur in einer bestimmten Gruppe (*Diakultur*): Beinhaltet Normen, Regeln und Konventionen, die für eine Gruppe innerhalb einer Gesellschaft Gültigkeit haben (z. B. ein Sportverein oder ein Kleingartenverein in Deutschland oder Österreich haben ihre eigenen Regeln und Konventionen).
- c) Kultur einer bestimmten Person (*Idiokultur*): Bezieht sich auf Regeln, Normen und Konventionen, die eine Person für sich selbst aufstellt und als gültig bezeichnet (z. B. Vegetarier, Fahrradfahrer, Tierliebhaber) (vgl. Ammann 1995:43f.).

Diese Unterscheidung bildet die Grundlage für jede einzelne Situation, zu der auch die Faktoren Zeit und Raum gehören. In der Praxis können die Grenzen zwischen diesen drei Ebenen überlappen.

Auch Schwend greift die Tatsache auf, dass in unterschiedlichen Kulturen unterschiedliche Verhaltensmuster und -regeln existieren, die der Translator so gut wie möglich kennen und beherrschen muss. Hierbei kann nicht allein Regelkonformität, sondern auch ein Regelverstoß von Bedeutung sein:

„Kultur ist ein ungemein kompliziertes System von Zeichen, von geplanten und gewachsenen Zeichen und sich entwickelnden Standardisierungen, die eine menschliche Gemeinschaft akzeptiert und auf denen sie ihr Verhalten aufbaut oder gegen die sie verstößt. Wohl kaum kann irgendjemand die ganze Komplexität eines solchen Systems jemals erfassen, aber er oder sie kann sich um ein besseres Verständnis bemühen, etwa mit Hilfe einer kulturwissenschaftlich orientierten Ausbildung oder mit längeren Auslandsaufenthalten.“ (1997:268)

Daraus folgt, dass Translatoren nicht nur über Sprachkompetenz, sondern auch über Kulturkompetenz verfügen müssen. Schwend deutet in seiner oben angeführten Definition bereits darauf hin, dass diese Kompetenz bzw. das Verständnis für andere Kulturen durch eine kulturwissenschaftliche Ausbildung oder durch längere Auslandsaufenthalte erworben bzw. verbessert werden kann. In der funktionalen Translationstheorie stellt die Kulturkompetenz des Translators ebenfalls eine wichtige Komponente dar, worauf später noch näher eingegangen wird.

### **3.2. Kultur und Sprache**

Übersetzen und Dolmetschen wird im Alltag vorrangig mit verschiedenen Sprachen und nicht in erster Linie mit unterschiedlichen Kulturen verbunden. Sprache ist jedoch nur ein Teil und zugleich ein Träger der Kultur. Sprache ist das wichtigste Medium, das wir Menschen dazu verwenden, um unsere Erfahrungen und Interpretationen der Realität zu kommunizieren. Da aber eine Kultur nur über etwas kommunizieren kann, das sie auch begreift, sind Abstraktionen bzw. Begriffe notwendig. Durch diese Begriffe sind wir in der Lage, die Welt zu begreifen, „indem sie gewisse Aspekte der Realität zusammenfassen und auch in Beziehung zueinander setzen“ (Kadrić et al. 2005:34). Zusätzlich zu den Begriffen bedarf es aber auch Wörtern, um die jeweiligen Begriffe zu benennen. Gibt es in einer Kultur kein Wort für eine bestimmte Erfahrung, resultiert das womöglich daraus, dass diese Kultur bisher keine Notwendigkeit darin gesehen hat, die Kommunikation über diese Erfahrung zu erleichtern und dieses Wort zu standardisieren. Das heißt also, dass die Wörter einer Sprache darauf hinweisen, was in einer bestimmten Kultur wichtig bzw. relevant ist. Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke formulieren dies sehr treffend: „Wir sehen die Welt durch die Brille unserer Sprache“ (2005:34). Demnach beeinflusst die Art und Weise der Kommunikation über eine gewisse Erfahrung unsere Wahrnehmung dieser Erfahrung.

Neben interkulturellen Begegnungen, wo (mindestens) zwei unterschiedliche Sprachen involviert sind, kann es der Fall sein, dass Mitglieder derselben Kultur- oder Sprachgemeinschaft nicht „dieselbe Sprache“ sprechen. Schulkinder sprechen beispielsweise anders als Erwachsene und Akademiker anders als Hilfsarbeiter. Jede Gruppe bedient sich anderer Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, die sich nach den jeweiligen Kommunikationsbedürfnissen richten. Die unterschiedlichen Gruppen selektieren und verwenden somit diejenigen Merkmale des allgemeinen Sprachsystems, die für ihre Zwecke geeignet sind (vgl. Kadrić et al. 2005:39). Innerhalb von intrakultureller Kommunikation kann es somit ebenso zu Kommunikationsproblemen kommen. Kaiser-Cooke formuliert diese Tatsache wie folgt:

„Auch wenn Menschen aus dem gleichen Land und mit der gleichen Muttersprache miteinander kommunizieren, kommt es oft zu Kommunikationsproblemen. Sie verwenden zwar die ‚gleichen‘ Wörter, meinen aber etwas anderes.“ (2007:75)

Genauso verhält es sich mit der *globalen* Sprache Englisch, die lange nicht mehr nur von Menschen aus den USA oder Großbritannien verwendet wird, sondern eine *lingua franca*<sup>4</sup> darstellt. Da so viele Menschen über diese Sprache ihr Wissen, ihre Meinung, ihre Interessen, ihre Erfahrungen und vieles mehr ausdrücken wollen, ist Englisch heute multikulturell, multinational und multifunktional. Dies hat zur Folge, dass es auch hier zu Missverständnissen und unterschiedlichen Ansichten darüber, was *gemeint* ist, kommen kann. Kaiser-Cooke nennt hierfür das Beispiel der Aussage „Very nice“, die von Indern als Höflichkeitsformel verwendet wird, um zu vermitteln, dass das Gesagte des Gesprächspartners gehört wurde und dieser weiterreden soll (ungefähr gleichbedeutend mit dem deutschen „Mmh, ich verstehe“). Engländer hingegen hören aus derselben Aussage einen herablassenden Ton heraus, der häufig dazu dient, Kinder zu loben. In diesem Fall sprechen die beiden Kommunikationsteilnehmer scheinbar dieselbe Sprache; aufgrund des Kulturunterschiedes, der sich sprachlich manifestiert, kommt es aber zu einem Kommunikationsproblem, welches nur gelöst werden kann, indem erklärt wird, was beide Gesprächspartner *meinen*, d. h. wie die Äußerung von beiden Seiten *gesehen* und *verstanden* wird. Es ist somit ein bewusster Akt der Translation notwendig. Das heißt: „Sprachliche Ähnlichkeit oder Gleichheit bedeutet nicht, dass man sich ver-

---

<sup>4</sup> „Italienisch, eigentlich = fränkische Sprache; [1] mit arabischen Elementen vermischte romanische, vorwiegend italienische Verkehrssprache des Mittelalters meist für Handel und Seefahrt im östlichen Mittelmeer; [2] Verkehrssprache eines größeren mehrsprachigen Raums“ ([http://www.duden.de/rechtschreibung/Lingua\\_franca](http://www.duden.de/rechtschreibung/Lingua_franca)).

steht. Um wissen zu können, was andere meinen, müssen wir die Welt durch ihre Augen sehen und die Wörter in ihrem Sinn interpretieren“ (Kaiser-Cooke 2007:75).

### 3.3. Kulturspezifisches Wissen

Durch den Prozess der Enkulturation bzw. Sozialisation wird der Mensch in eine Kultur hineinerzogen und gewinnt somit kulturspezifisches Wissen, d. h. er lernt, was in der Kultur, in der er sich befindet, üblich ist, was als höflich/unhöflich gilt, was als normal empfunden wird etc., und kann sich aufgrund dieses Wissens angemessen verhalten. Im Laufe dieses Prozesses verinnerlicht der Mensch die Regeln der jeweiligen Kulturgemeinschaft (bzw. lediglich Ausschnitte dieser Regeln) – er wird einerseits von seiner Umgebung geformt, hat aber andererseits auch eine aktive Rolle und wird zum formgebenden Teil der Gruppe (vgl. Witte 2000:61 ff.). Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke bezeichnen Enkulturation als „den Anpassungsprozess an die Gesellschaft und ihre Kultur“, der „ein langer Prozess des Lernens von Spielregeln“ ist (2005:52).

Bei dem Wissen, das sich ein Mensch im Laufe des Lebens in einer Kulturgemeinschaft aneignet, handelt es sich um Wissen, das in der jeweiligen Kultur als relevant erachtet wird. Weltwissen und Allgemeinbildung sind somit nicht allgemein gültig, sondern spezifisch. Der Mensch verfügt also nur über einen kleinen Teil des Weltwissens bzw. betrachtet dies aus seiner kulturell geprägten Perspektive. Unterschiedliche Kulturen beziehen sich auf unterschiedliche Art und Weise auf die Welt, auf die Realität. Entscheidend ist aber, *wie* wir uns auf die Welt beziehen. Menschen, die beispielsweise in der Wüste leben, müssen bzw. wollen sich ganz anders auf ihre Umgebung beziehen als Menschen, die in Europa in den Bergen leben. Aus dieser Gegebenheit resultieren unterschiedliche Bedürfnisse hinsichtlich der Umgebung und somit ist auch der Realitätsbezug dieser zwei Gruppen unterschiedlich. Die oben genannte Kulturdefinition von Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke könnte somit um „Kultur ist das Ergebnis der Umgebung, in der wir leben, der Bedürfnisse, die in Bezug auf diese Umgebung befriedigt werden sollen und nicht zuletzt, der Art und Weise, wie wir mit diesen Bedürfnissen umgehen und über sie kommunizieren“ (2005:28) erweitert werden.

In Mitteleuropa ist es selbstverständlich, dass man im Winter mit Ski einen Berg hinunterfahren kann. Menschen neigen dazu, ihr persönliches kulturelles Wissen in den Mittelpunkt zu stellen und dieses Wissen mit jenem anderer Kulturen zu vergleichen. Verfügen Menschen

aus anderen Kulturen nicht über dasselbe Wissen, werden sie oft als ignorant bezeichnet („Wer Mozart nicht kennt, ist ein Kulturbanause“) (vgl. Kadrić et al. 2005:30).

Schank und Abelson (1977) liefern mit ihrem Modell der *Scripts* und *Schemata* (ursprünglich von Bartlett 1932) Erklärungen für die Kulturspezifität des Wissens. *Scripts* werden als eine Art mentales Drehbuch verstanden, das uns Anweisungen dafür gibt, wie man sich in einer bestimmten Situation kulturkonform verhält und handelt (z. B. der Ablauf einer Begrüßung oder eines Restaurantbesuchs). Im Laufe der Enkulturation werden zahlreiche Scripts erlernt und gespeichert, die später nicht bewusst abgerufen werden müssen – man weiß automatisch, wie man sich zu verhalten hat. Scripts sind eine Art von Wissen, das jede Kulturgemeinschaft kollektiv besitzt. Jemand, der dieses kulturspezifische Wissen nicht besitzt, also die kulturellen Scripts nicht kennt, fällt auf und wirkt *fremd*.

Als *Schemata* wird das kulturspezifische Wissen auf der sprachlichen Ebene bezeichnet, das die Art und Weise beeinflusst, wie eigene Texte produziert und sprachliche Äußerungen anderer verstanden werden. Das heißt, dieses Wissen wird durch bestimmte Wörter, Phrasen, Texttypen etc. aktiviert. Somit kann Sprache nur verstanden werden, wenn man weiß, welche Erfahrungen und Interpretationen der Realität mit einzelnen Wörtern und grammatikalischen Konstruktionen in Verbindung gebracht werden müssen. Durch die kulturspezifischen Interpretationsmuster, die die Schemata liefern, können Sprache und Realität auf kulturell adäquate Weise verknüpft werden.

Hier wird erneut deutlich, dass Translation nicht nur mit Sprache zu tun hat, sondern „mit einer Fülle von kulturell geprägten Wissenskomponenten“ (Kadrić et al. 2005:33), die der Translator beherrschen muss – er benötigt also translatorische Kulturkompetenz. Deshalb wird im folgenden Punkt darauf näher eingegangen.

### **3.4. Translatorische Kulturkompetenz**

Die Notwendigkeit der Kulturkompetenz wird in der Translationswissenschaft in der Skopostheorie von Reiß/Vermeer und in der Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari begründet – Translatoren sind demnach keine reinen Sprachmittler, sondern Kulturmittler. Das Ziel translatorischen Handelns besteht somit in der Überwindung von Kulturbarrieren zu einem bestimmten Zweck. Sprachbarrieren bilden hierbei eine Sondersorte von Kul-

turbarrieren. Daraus ergibt sich die Forderung nach „bikultureller“ Kompetenz des Translators, um funktionsgerechte Kommunikation zwischen unterschiedlichen Kulturen zu ermöglichen.

Der Translator muss also in seiner eigenen sowie in seinen fremden Arbeitskulturen versiert sein, wobei eine intuitive Kulturkenntnis, wie sie bikulturell aufgewachsene *native speaker* besitzen, nicht ausreicht – vielmehr muss er über eine bewusste Kulturkompetenz verfügen, die über Faktenwissen hinausgeht. Zusätzlich zu dem Wissen über die jeweiligen Arbeitskulturen müssen Translatoren laut Witte auch über eine „Kompetenz-zwischen-Kulturen“ verfügen, d. h. Translatoren müssen einschätzen können, „wie die (Mitglieder der) beiden Kulturen sich selbst im Verhältnis zu der jeweils anderen Kultur sehen, welches Wissen sie über die andere Kultur haben und wie sie glauben, daß sie von der anderen Kultur gesehen werden“ (Witte 1999:346f.). Demnach müssen Übersetzer und Dolmetscher wissen, wie sich die betreffenden Arbeitskulturen selbst sehen und wie sie die andere Kultur sehen. Dieses Wissen muss dann in gegenseitigen Bezug zueinander gesetzt werden, um so transkulturell funktionsgerecht handeln zu können.

Die Schwierigkeit hierbei liegt darin, dass Phänomene der fremden Kultur zwangsläufig auf der Basis der eigenen Kultur wahrgenommen, interpretiert und bewertet werden. Dabei bleibt die Eigenkultur Vergleichsgrundlage und -maßstab. Das heißt, dass die fremde Kultur auf der Grundlage eigenkultureller Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster interpretiert wird. Diese „unbewußte Tendenz, andere Völker aus der Sicht der eigenen Gruppe zu betrachten und die eigenen Sitten und Normen zum Standard aller Beurteilungen zu machen“ wird *Ethnozentrismus* genannt (Maletzke 1996:23). Inadäquate Einschätzungen der Fremdkultur können sich auf das Verhalten in der interkulturellen Situation auswirken und so den Erfolg interkultureller Kommunikation gefährden. Hier ist es die Aufgabe des Translators, etwaige negative Auswirkungen gegenseitiger Fehleinschätzungen der Kommunikationsteilnehmer zu antizipieren und skoposadäquat zu kompensieren (vgl. Witte 2000:89f.). Daraus folgt diese wesentliche Überlegung:

„Wird davon ausgegangen, daß die für eine fremde Kultur ‚spezifischen‘ Charakteristika letztlich immer auf der Basis eines Vergleichs mit der Eigenkultur ‚festgestellt‘ werden [...], so ergibt sich daraus eine Relativierung des Konzepts ‚Kulturspezifik‘: Aussagen über fremdkulturelle Phänomene und

Verhaltensweisen sind zwangsläufig bedingt durch die (wiederum eigenkulturbedingte) Perspektive des jeweiligen Wahrnehmenden.“ (Witte 1999:347)

Das heißt, dass der Mensch durch sein kulturelles Umfeld geprägt ist. Beim Kontakt mit einer anderen Kultur werden manche Phänomene als fremd wahrgenommen. Um eine andere Kultur wahrzunehmen, ist Abstraktion notwendig – die Abstraktion von den eigenen kulturgebundenen Wertvorstellungen und Meinungen. Allerdings geht es nicht darum, sich in etwas hineinzusetzen, da es nicht möglich ist, sich gänzlich einzufühlen. Da die Bewertung kultureller Phänomene vom eigenen Standpunkt abhängt, von dem aus bewertet wird, muss man lernen, vom eigenen Standpunkt Abstand zu nehmen und die Perspektive zu wechseln (vgl. Ammann 1995:49). Ein Problem bzw. eine Schwierigkeit besteht darin, dass man sich dessen nicht bewusst ist, dass der eigene Blick nur *einer* unter möglichen anderen ist, also dass nur *ein* Teil, ein Ausschnitt, gesehen wird. Das Verständnis dieses Teils ist wiederum von dem eigenen Vorwissen abhängig. Bei Translatoren muss deshalb ein Prozess der Bewusstmachung stattfinden – sie müssen zwar nicht in die Haut des anderen schlüpfen, müssen aber wissen, dass ein und dieselbe Situation für unterschiedliche Betrachter nicht dasselbe sein muss (vgl. Ammann 1995:75f.). Daraus ergibt sich Ammanns Definition von Kulturkompetenz von Ammann:

„In diesem Zusammenhang sei *Kulturkompetenz* verstanden als die Fähigkeit, von der eigenen Kultur und Situation abstrahieren, die fremde Kultur in ihrer Besonderheit und im Vergleich zu der eigenen zu betrachten und die dabei gemachten Beobachtungen und Annahmen in einer bestimmten (kommunikativen) Situation ziel- und kulturgerecht anwenden zu können.“ (1995:79)

Zudem bedeutet Kulturkompetenz, einen bewussten Umgang mit kulturellen Phänomenen (z. B. Handlungen, Wertvorstellungen) durch Abstraktion, Vergleich und Anwendung pflegen zu können. Ein interessanter Aspekt besteht auch darin, dass sich das Andersartige der fremden Kultur aus dem Vergleich mit der eigenen Kultur ergibt, der unbewusst erfolgt. Dadurch, dass sich etwas nicht in die eigene Realität integrieren lässt, wird es zum Kulturspezifikum.

### **3.5. Kulturelle Universalien**

Kultur ist etwas Menschliches und wird nur dem Menschen zugeschrieben. Der Mensch schafft Kultur und wird gleichzeitig von ihr geprägt. Obwohl *der* Mensch eine einzelne Per-

son ist, die einmalig und unverwechselbar ist, gibt es auch Merkmale, Eigenschaften, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, die auf alle Individuen übergreifen und somit auch in allen Kulturen präsent sind. In der Wissenschaft werden diese Merkmale als *Universalien* bezeichnet. Während biologische Universalien, also physische Merkmale der Gattung Mensch, relativ leicht zu ermitteln sind, lassen sich Merkmale im Bereich des Psychischen und des Kulturellen schwieriger erfassen. Nachdem Universalien erst dann als solche gelten, wenn nachgewiesen werden kann, dass sie immer und überall anzutreffen sind (zu allen Zeiten, bei allen Völkern, in allen Kulturen), ist ein solcher Nachweis praktisch unmöglich. Trotzdem wird in diese Richtung weiter geforscht und es werden stattliche Kataloge überzeitlicher, überregionaler kultureller Erscheinungsformen erstellt. Maletzke nennt beispielsweise folgende Universalien:

„Ehe, Phoneme und Morpheme; Zählen; Inzest-Tabus; Achtung vor den Eltern, zumindest bei Kindern; wechselseitige Kompensation; moralische Werte als Grundlagen aller Arten von sozialen Organisationen; Musik und Zeichnen; Personennamen; Selbstbilder. Eine andere Liste enthält diese Universalien: Sport, Körperschmuck, Kalender, Reinlichkeitserziehung, Gemeindeorganisation, Kochen, Zusammenarbeit, Kosmologie, Höflichkeit, Tanzen, dekorative Kunst, Verehrung göttlicher Wesen, Traumdeutung, Erziehung, Eschatologie, Ethik, Ethnobotanik, Etikette, Glaubensheilung, Benützung des Feuers, Folklore, Nahrungstabus, Begräbnissitten, Spiele, Gesten, Schenken, Regierung, Begrüßung, Haarstil, Gastfreundschaft, Wohnung, Hygiene, Inzest-Tabus, Spaß machen, Verwandtengruppen, Sprache und Sprachsysteme, Gesetz, Aberglaube, Magie, Moral, Mahlzeiten, Medizin, Mythologie, Strafen, Personennamen, Eigentumsrechte, Pubertätssitten, religiöses Ritual, Wohnregeln, sexuelle Beschränkungen, Seelenvorstellungen.“ (1996:21f.).

Zu den kulturellen Universalien könnte außerdem die von Noam Chomsky<sup>5</sup> entwickelte „generative Grammatik“ gezählt werden, die auf der Annahme basiert, dass alle konkret geformten Sprachen auf einer allgemeinen Sprachstruktur basieren.

Bei der Betrachtung der oben genannten Beispiele wird deutlich, dass hier keine Ordnung oder Systematik, und keine Strukturen und Zusammenhänge zu erkennen sind. Generell können Universalien eher als Spekulationen und weniger als Forschungsergebnisse bezeichnet werden. Zudem ist die Rolle dieser Phänomene für die Praxis der interkulturellen Begegnung fraglich.

---

<sup>5</sup> Siehe u. a. „*Thesen zur Theorie der generativen Grammatik*“ (1974).

### **3.6. Die Kulturemtheorie nach Els Oksaar**

Die Linguistin Els Oksaar (1988) widmet ihre Kulturemtheorie der Erforschung verschiedener interaktionalen Verhaltensweisen, und zwar in ihrer Ganzheit. Ziel hierbei ist die Untersuchung und Systematisierung von Kommunikationsverhalten. Sie stellt fest, dass Sprachbeherrschung allein keine erfolgreiche Kommunikation und Verständigung garantiert. Vielmehr müssen auch andere, kulturell bedingte Verhaltensweisen beherrscht werden. Als wichtigste Kennzeichen der Theorie nennt Oksaar den „individuumzentrierten Forschungsansatz“ und die „Integration von kommunikativen Komponenten“ (1988:5). Schließlich ist Sprache ein soziales Phänomen, das untrennbar mit realen Sprecher-Hörern in realen Situationen verbunden ist. Selbst innerhalb eines konkreten Sprachraums gibt es individuelle und gruppenspezifische Unterschiede, die auch als intrakulturelle Verschiedenheiten bezeichnet werden.

Sprache ist das wichtigste Ausdrucks- und Kommunikationsmittel und gleichzeitig eines der wichtigsten institutionalisierten Instrumente einer Gesellschaft – sie ermöglicht nicht nur den Kontakt in einer Gruppe, sondern stellt zudem auch einen gruppenbildenden und -kennzeichnenden Faktor dar. Im Laufe seines Lebens erlernt der Mensch auch immer soziale Normen und Verhaltensweisen und kulturelle Tradierungen. Sprache ist der Spiegel der Lebensäußerungen, schon der Wortschatz kann etwas über die Verschiedenheit von Lebenswelten aussagen. Durch die Sprache (und zwar vor allem durch den Wortschatz) lernt der Mensch, die Wirklichkeit zu erfassen und sich in kommunikativen Situationen im Sinne der Regeln einer Gruppe zu verhalten. Gleichzeitig dient Sprache auch dem Ausdruck der persönlichen Identität eines Individuums, das verbale, parasprachliche, nonverbale und extraverbale Einheiten umfasst. Sprache ist zudem ein Hinweis auf die Schichten- und Gruppenzugehörigkeit einer Person. Oksaar fasst dies unter folgender Aussage zusammen: „Laß mich sehen und hören, wie du sprichst, und ich sage dir, wer du bist“ (1988:13).

#### **3.6.1. Die Prinzipien der Kulturemtheorie**

Els Oksaar nennt in ihrem integrierenden Modell vier Prinzipien, die es zu berücksichtigen gilt:

- 1) **Das Prinzip der Kulturalität der Sprache:** Dadurch, dass Sprache selbst kulturbedingt ist und gleichzeitig ein Mittel für die Betrachtung und Beschreibung der Kultur

darstellt, hat Sprache eine spezifische Beziehung zur Kultur. Für Oksaar umfasst Kultur nicht nur materielle und geistige Aspekte, sondern auch Verhaltensweisen, die Systeme bilden und so wie die Sprache zu Gewohnheiten werden.

- 2) **Das Prinzip der Ganzheit und des Teilganzen:** Mit diesem Prinzip möchte Oksaar vor allem auf zwei Probleme hinweisen: Zum einen die zu frühe Isolation der sprachlichen Einheiten von dem Sprecher-Hörer und dem soziokulturellen Kontext, wodurch erhebliche Interpretationsschwierigkeiten entstehen, und zum anderen die Isolierung der verbalen Einheiten bei der Analyse der gesprochenen Sprache, da diese durch parasprachliche, nonverbale und extraverbale Daten beeinflusst werden können.
- 3) **Das Prinzip der Dynamik und der Variation:** Der Sprachgebrauch und die sozialen Strukturen sind nicht statisch, sondern unterliegen ständiger Veränderung, wodurch abweichendes Verhalten erklärt wird. Ein solches Verhalten muss aber unter dem Aspekt der Kreativität gesehen werden – aus normativer Sicht wären dies Fehler, die aber zugleich ein Ansatz für die Entstehung neuer Normen sein können.
- 4) **Das Prinzip der Heterogenität:** Da es keine homogenen Gruppen gibt, ist stets von Heterogenität auszugehen. Durch dieses Prinzip können sowohl Gemeinsamkeiten als auch Variationen erfasst werden, und zwar im Rahmen der Dimensionen der linguistischen und der sozialen Variation. Während die soziale Dimension der linguistischen Variation am besten durch die erweiterte Lasswell-Formel bestimmt werden kann (Wer sagt was wem wie wann wo und mit welchem Resultat?), bezieht sich die linguistische Dimension darauf, dass derselbe Ausdruck oder dieselbe Verhaltensweise unterschiedlich interpretiert werden können – und zwar je nach Alter, Geschlecht und Soziobiographie des Empfängers (vgl. Oksaar 1988:21ff.).

### 3.6.2. Die interkorrelationale Methode

Zur Erfassung der oben genannten Dimensionen entwickelte Oksaar die sogenannte *interkorrelationale Methode*, die eine Kombination aus zwei soziolinguistischen Methoden darstellt: der korrelationalen und der interaktionalen Methode. Die korrelationale Methode verwendet zwar exakte Methoden und korreliert zahlreiche linguistische und soziale Variablen, ist aber

in ihrer Reichweite eingeengt, sodass viele Beziehungen außer Acht gelassen werden. Die interaktionale Methode, die von der Beobachtung natürlicher Kommunikationssituationen ausgeht und die Feststellung extralinguistischer Faktoren der linguistischen Variation ermöglicht, hat zwar einen breiteren Rahmen, arbeitet aber mit weniger exakten Methoden. Zudem sind ihre Komponenten zu weitmaschig (vgl. Oksaar 1988:24). Des Weiteren beschreibt Oksaar ihre Methode wie folgt:

„Will man bei der Interaktion eines Individuums die oben erwähnten zwei Dimensionen in der Abhängigkeit von den soziokulturellen Normen einer Gruppe erfassen, ist ein neuer Ansatz erforderlich, der die beiden Modelle nicht nur verbindet, sondern auch durch eine individuumbezogene psycholinguistische Komponente erweitert. [...]. In dieser Methode ist die Beobachtungs- und Analyseeinheit der kommunikative Akt. Er umfaßt den gesamten Aktionsrahmen, in dem die Sprechhandlung stattfindet, und integriert verbale, parasprachliche, nonverbale und extraverbale Verhaltenssysteme.“ (1988:24)

Die wichtigsten Elemente des kommunikativen Aktes sind:

- 1) Partner/Auditorium
- 2) Thema/Themen
- 3) Verbale Elemente
- 4) Parasprachliche Elemente
- 5) Nonverbale (kinesische) Elemente
- 6) Extraverbale Elemente
- 7) Gesamtheit der affektiven Verhaltensmerkmale (diese Einheit beruht auf einer Kombinatorik der Elemente von 3-5)

Der kommunikative Akt ist hierbei von solch zentraler Bedeutung, weil hier Gesprächsstrukturen konstituiert werden, eine gegenseitige Anpassung der Verhaltensweisen der Kommunikationsteilnehmer stattfindet und die unterschiedlichen Rollen von Sprecher und Hörer entstehen. Will man die verschiedenen Beziehungen und Kulturemrealisierungen ermitteln, müssen die Einzelemente des kommunikativen Aktes analysiert werden. Sowohl für die Produktion als auch für die Interpretation in den kommunikativen Akten ist interaktionale Kompetenz erforderlich. Oksaar versteht darunter

„die Fähigkeit einer Person, in Interaktionssituationen verbale, parasprachliche, nonverbale und extraverbale kommunikative Handlungen zu vollziehen und zu interpretieren, gemäß den soziokulturellen

und soziopsychologischen Regeln der Gruppe. Interaktionale Kompetenz ist die auf die gesprochene Sprache bezogene notwendige Differenzierung des Begriffes kommunikative Kompetenz, die die gesprochene und geschriebene Sprache nicht unterscheidet“ (1988:26).

Zudem unterstreicht der Begriff der interaktionalen Kompetenz, dass kommunikative Fähigkeiten aktional und nichtaktional sein können. Somit kann auch durch Schweigen kommuniziert werden.

### **3.6.3. Kultureme und ihre Realisierungen**

Interaktionen finden immer in einem Situationskontext statt, in dem gewisse kulturell bedingte Verhaltensmuster vorherrschen. Darunter fällt zum Beispiel, wie man sich bewegt, wie man sich im Raum orientiert oder wie man sich kleidet. Einige Verhaltensweisen werden gegenüber einem Mitmenschen aktiviert und lassen sich als eine soziokulturelle Kategorie zusammenfassen, deren Einheiten die Kultureme sind. Bei Kulturemen handelt es sich um abstrakte Einheiten, die in verschiedenen kommunikativen Akten je nach Generation, Geschlecht und Beziehung der Kommunikationspartner zueinander unterschiedlich realisiert werden. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme*, die verbal, parasprachlich oder nonverbal (diese drei Gruppen werden als *ausführende* Behavioreme bezeichnet) sowie extraverbal (*regulierende* Behavioreme) sein können und in erster Linie die Frage *wie? durch welche Mittel?* beantworten. Zusätzlich können dabei auch die Fragen *wann?* und *wo?* maßgebend sein (vgl. Oksaar 1988:27f.). Im Folgenden wird etwas näher auf die verschiedenen Arten von Behavioremen eingegangen.

#### **3.6.3.1. Parasprachliche Mittel**

Parasprachliche Mittel können sowohl in Kombination mit Wortsprache als auch allein vorkommen und legen das *Wie* des Gesagten dar. Zu dieser Kategorie zählen Stimmqualitäten (z. B. die Höhe der Töne) sowie Stimmgebungen (z. B. Stimmcharakteristoren wie Lachen, Weinen, Schluchzen, Stimmqualifikatoren wie Tonintensität oder Tonhöhe oder Stimmsegmente wie zum Beispiel Geräusche der Zunge und der Lippen). Diese Parameter sind von verschiedenen Faktoren abhängig:

- a) Biologische Faktoren: z. B. Geschlecht, Alter

- b) Physiologische Faktoren: z. B. größere Lautstärke bei romanischen Völkern
- c) Soziale Faktoren: z. B. Status, Beruf

Hierbei ist anzumerken, dass soziale Faktoren von kulturellen Faktoren abhängen können. Durch parasprachliche Elemente werden etwa Humor, Ironie und Sarkasmus deutlich – sie können aber gleichzeitig auch zu Missverständnissen zwischen den Kommunikationsteilnehmern führen, besonders wenn diese nicht denselben kulturellen Hintergrund haben. Während laut und energisch sprechende Südländer auf Skandinavier wirken könnten, als ob sie böse wären, hebt man in den USA die Stimme, wenn man ein Argument unterstreichen will, ohne dabei verärgert zu sein. In China hingegen ist eine laute Stimme ein Zeichen dafür, dass man die Selbstbeherrschung verloren hat und verärgert ist (vgl. Oksaar 1988:29f.).

### 3.6.3.2. Nonverbale Mittel

In diese Kategorie fallen Mimik, Gestik und andere Körperbewegungen. Hier wird zwischen physiologisch bedingten und kulturbedingten Körperbewegungen unterschieden. Während Gähnen und Erröten zu der ersten Gruppe zählen, sind zum Beispiel Winken und Schweigesignale Bestandteil der zweiten Gruppe. Hierbei gibt es erhebliche kulturelle Unterschiede. Die Normen einer Kultur werden den Kommunikationspartnern meist erst dann bewusst, wenn einer von ihnen gegen sie verstößt. Nonverbale Behaviors können einerseits eine selbständige semantische Funktion haben und andererseits die Rede in bewertender, verdeutlichender oder gliedernder Funktion begleiten. Oksaar unterscheidet drei Kategorien nonverbaler Verhaltensweisen:

- a) *Embleme* werden gelernt, sind durch verbale Mittel übersetzbar und die meisten sind kulturspezifisch. Dazu zählen zum Beispiel Nicken als Ausdruck der Zustimmung oder Achselzucken als Signal, dass man etwas nicht weiß oder versteht.
- b) *Illustratoren* sind Ausdrucksbewegungen, die verbale Äußerungen begleiten, unterstützen oder ergänzen. Sie kommen z. B. bei der Orts- und Objektdeixis vor.
- c) *Regulatoren* steuern den Interaktionsfluss, d. h. sie geben dem Sprecher Signale zum Aufhören, Weiterreden etc. (vgl. Oksaar 1988:32f.).

### 3.6.3.3. Extraverbale Einheiten

Extraverbale Einheiten umfassen Zeit, Raum, Proxemik und soziale Variablen. Alle Fragen soziokultureller, psychologischer und biologischer Natur in Bezug auf die Zeit fallen in den Bereich der *Chronemik*, wie etwa die Zeit als Zeitpunkt oder als Zeitspanne der Sprechhandlung, die Einstellung der Individuen zur Zeit, ihre Zeitauffassung und Zeitaufteilung. Gesellschaftliche Normen entscheiden darüber, ab wann man unpünktlich ist oder was Ausdrücke wie *in einer Weile* oder *gleich* bedeuten können. Während in Deutschland das „akademische Viertel“ gilt und diese Spanne in den USA etwa zehn Minuten beträgt, kann die Zeitspanne in lateinamerikanischen und arabischen Ländern viel größer sein (vgl. Oksaar 1988:41f.).

Eine weitere Einheit ist die *Proxemik* – sie bezeichnet das Verhalten im Raum, wo relative Begriffe wie *nahe* und *fern* konkretisiert werden. Obwohl diese Begriffe individuell geprägt sind, liegen sie auch im Rahmen der kulturspezifischen Erwartungsnormen. Der Abstand zwischen den Gesprächspartnern beispielsweise ist durch kulturspezifische Verhaltensnormen geregelt. Wie weit man sich einem anderen nähern darf, hängt zudem auch von sozial-, situations-, und themenbezogenen Faktoren ab. Das persönliche Raumempfinden der Personen bildet hierbei jedoch den Ausgangspunkt. Oksaar unterscheidet in der raumbezogenen kommunikativen Problematik vier Zonen: die *intime*, die *persönliche*, die *soziale* und die *öffentliche* Zone. Jede Zone ist durch unterschiedliche Abstände gekennzeichnet, deren Größe kulturell unterschiedlich ist.

Die dritte Gruppe der extraverbalen Einheiten sind die *sozialen Variablen*, die die Verwendung der Behavioreme beeinflussen und die Dimensionen der linguistischen und der sozialen Variation strukturieren. Die wichtigsten Variablen in diesem Zusammenhang sind Alter, Geschlecht, Rolle, Beruf, Status und soziale Beziehung. In diesem Bereich bestehen erhebliche intrakulturelle Unterschiede (vgl. Oksaar 1988:46ff.).

### 3.6.3.4. Kommunikationssphären und Gesprächsthemen

Oksaar unterteilt die Kommunikation in vier Sphären, die sich je nach der Beziehung der Kommunikationsteilnehmer zueinander unterscheiden und alle Kulturemrealisierungen beeinflussen:

- a) Die *intime Sphäre*, in der Familienmitglieder, nahe Verwandte und sehr gute Freunde

kommunizieren.

- b) Die *persönliche Sphäre*, in der man mit Vertrauten, guten Freunden und Verwandten spricht.
- c) Die *soziale Sphäre*, in der mit Kollegen und Bekannten kommuniziert wird.
- d) Die *öffentliche Sphäre*, in der man mit Unbekannten oder in Institutionen (z. B. Verwaltung, Gericht, Kirche) kommuniziert.

Die Kultur hat maßgeblichen Einfluss darauf, welche Gesprächsthemen in welche Sphäre gehören und welche Normen innerhalb der einzelnen Sphären gelten. Aus intrakultureller Perspektive gesehen sind diese Normen sozialisationsbedingt. Weitet man dieses Modell auf den gesamten kommunikativen Bereich aus, so kann die bekannte Lasswell-Formel zu folgender Frage erweitert werden: *Wer verhält sich wann, wie, durch welche kommunikativen Mittel, gegenüber wem, mit welcher Absicht und mit welchem Resultat?*“. Durch die jeweilige kulturelle Einbettung hat jedes Individuum sphärenspezifische Erwartungen, wodurch es leicht zu Missverständnissen kommen kann. Es wird nun erneut deutlich, dass Sprachbarrieren häufig auch Kulturbarrieren sind, die es zu erkennen gilt (vgl. Oksaar 1988:66ff.).

#### **4. Translation im kulinarischen Kontext**

„Küchengeschichte ist ein Stück Kulturgeschichte“ (Horbelt 2000:8), die es ungefähr so lange gibt wie die Menschheit. Seit jeher verzehren Menschen einen großen Teil der Nahrungsmittel nicht, wie die Natur sie darbietet, sondern versuchen, sie schmackhafter oder bekömmlicher zu machen. Die Kochkunst ist eine der ältesten und am meist verbreiteten Kulturtechniken, die sich im Laufe der Geschichte verändert und entwickelt hat. Eine ähnlich lange Tradition wie die Kulinarik hat auch die Translation – zwei Bereiche, die nicht erst seit neuerer Zeit in einer Wechselbeziehung zueinander stehen. Das Interesse, fremdsprachige Rezepte zu übersetzen (und nachzukochen), wurde durch die Globalisierung lediglich gesteigert.

Im folgenden Kapitel wird daher ein Einblick in die Geschichte der englischen und österreichischen Küche einschließlich der Einflüsse ausländischer Küchen gegeben, außerdem wird auf kulturspezifische Unterschiede und Besonderheiten im kulinarischen Bereich eingegangen. Anschließend werden Grundlagen wie Begriffsdefinitionen von Fachsprache, Fachtext und Fachtextsorte erläutert, bevor das Kochrezept als Fachtextsorte einschließlich seines strukturellen Aufbaus, seiner Syntax, Lexik und Typographie und seiner funktionellen Klassifikation behandelt werden kann. Abschließend folgt eine Auseinandersetzung mit den Problemen der richtigen Mengen- und Maßeinheiten sowie der richtigen Zutaten.

## 4.1. Die Wurzeln der englischen Küche

Der englischen Küche, die angeblich nicht mehr zu bieten hat als *Fish and Chips* und *Roast-beef*, eilt bekanntlich kein guter Ruf voraus. Doch in der englischen Küche steckt mehr, und ihr Image wandelt sich. In den letzten Jahren hat sich auf diesem Gebiet viel getan – die Briten beginnen, sich wieder auf ihre kulinarischen Wurzeln zu besinnen, und die englische Küche erlebt einen wahren Boom. Dieser Trend lässt sich auch am einheimischen Fernsehprogramm ablesen, das pro Woche 76 Stunden zahlreichen Kochsendungen widmet, die sich inzwischen der gleichen Beliebtheit wie Gartensendungen erfreuen (vgl. Clough 2001:8). In den Sendungen mit Küchenchefs wie Jamie Oliver, Gary Rhodes, Heston Blumenthal oder Gordon Ramsay werden auch immer öfter wieder traditionelle Rezepte aufgegriffen und zubereitet, die sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt haben.

### 4.1.1. Das Mittelalter (1000-1500 n. Chr.)

Die Entwicklung der Ess- und Kochgewohnheiten in Großbritannien wurde schon immer wesentlich von der Klassengesellschaft beeinflusst. Wie auch in anderen Ländern Europas, kam der Adel im Mittelalter in den Genuss einer reich gedeckten Tafel, während der Speiseplan der Bauern und der ärmeren Bevölkerung eher eintönig war. Die mittelalterliche Küche der Bauern zeichnete sich durch Kargheit und die Abhängigkeit von den naturgeographischen Verhältnissen der jeweiligen Region aus. Im Gegensatz dazu konnten sich die reichen Adelschichten auch in Zeiten großer Not, die durch Missernten hervorgerufen wurde, durch Importe ausreichend mit Lebensmitteln versorgen (vgl. Riley-Köhn 1999:141f.).

Brot war im Mittelalter das wichtigste Lebensmittel, wobei der Konsum von Weißbrot ein Privileg der Reichen und Adligen war. Die Zunft der Bäcker war in *White Bakers* und *Brown Bakers* eingeteilt, wobei es ausschließlich *Brown Bakers* gestattet war, dunkles Brot oder Vollkornbrot zu verkaufen. Darüber hinaus durfte das Mehl nicht gesiebt werden. Die Produktion von dunklem Brot war in der Herstellung erheblich billiger und somit für die ärmere Bevölkerung leistbar. Weißes Brot war zur damaligen Zeit jedoch eindeutig besser im Geschmack und in der Qualität als dunkles Brot. Die Vorliebe der Briten für Weißbrot besteht bis heute, der Brotkonsum ist aber im 21. Jahrhundert stark zurückgegangen (außer zu Kriegszeiten) (vgl. Riley-Köhn 1999:142ff.). James P. Johnston versucht diese Entwicklung folgendermaßen zu erklären:

„The consumption of bread has traditionally been inversely related to the standards of living, for according to what economists describe as ‚Engel’s Law‘, the better off people are, the less they spend on basic foods, the most important of which is bread.“ (1977:23)

Da sich die Jagd- und Fischrechte zur damaligen Zeit ausschließlich im Besitz der Aristokratie und des Landadels befanden, war diesen die Versorgung mit Fisch und Fleisch sicher. Die Jagd war im Mittelalter ebenfalls ein Privileg der Aristokratie, wodurch auf dem Speiseplan der Großgrundbesitzer oft Wildgerichte standen. Am damaligen Fleischkonsum war die Klassenzugehörigkeit erkennbar: während sich die Bauern und die Armen weitgehend vegetarisch ernährten, wurden in den Adelshäusern hauptsächlich Fleischgerichte serviert. Fleisch war damals gleichbedeutend mit Wohlstand und die aufgetischte Fleischmenge spiegelte die Großzügigkeit des Gastgebers wider (vgl. Tannahill 1973:234).

Der Anbau von Obst und Gemüse war im Mittelalter noch nicht sehr entwickelt. Obst und Gemüse waren selten in Gerichten vertreten, da durch ihren Konsum angeblich Blähungen und Depressionen ausgelöst werden. Bei allen Gesellschaftsschichten beliebt waren aber *potages*, also dicke Gemüsesuppen. Obst wurde meist gekocht und als Kompott oder Auflauf serviert. Eine beliebte Zutat für Salate, die heute auch immer öfter der Geschmacksverfeinerung und Dekoration dient, waren Blumen wie Malven, Primeln oder Veilchen (vgl. Riley-Köhn 1999:145).

Die herrschende Klasse im Mittelalter hatte einen eigentümlichen Geschmack für stark gewürzte Speisen – je reicher und vornehmer ein Haushalt war, desto größer war auch sein Verbrauch an Gewürzen. Ein englisches Kochbuch aus dem 15. Jahrhundert gibt folgende Hinweise für die Fleischzubereitung:

„Kaninchen wird mit gemahlenden Mandeln, Safran, Ingwer, Zypressenwurzel, Zimt, Zucker, Gewürznelken und Muskat zubereitet; Hühnerklein mit Pfeffer, Zimt, Gewürznelken, Muskat. Mit den Früchten verfährt man ähnlich. Erdbeeren und Kirschen sollen in Wein gewaschen, gekocht, mit Pfeffer, Zimt und Essig versetzt werden.“ (Schivelbusch 1990:14)

Die mittelalterlichen Rezepte enthielten zwar nicht immer Mengenangaben, jedoch lassen andere Quellen erahnen, wie viel verwendet wurde. Für ein Gastmahl mit 40 Teilnehmern gibt dasselbe Kochbuch Folgendes an:

„Ein Pfund Colombine-Pulver ... ein halbes Pfund gemahlener Zimt ... Zwei Pfund Zucker ... eine Unze Safran ... ein Viertelpfund Gewürznelken und Malagettapfeffer ... ein Achtel Pfund Pfeffer ... ein Achtel Pfund Galgantwurzel ... ein Achtel Pfund Muskat ... ein Achtel Pfund Lorbeer. Bei festlichen Anlässen werden diese Mengen noch einmal beträchtlich erhöht.“<sup>6</sup> (Schivelbusch 1990:14f.)

Die Speisen verschwinden regelrecht unter den Gewürzen. Gewürze spielten zudem nicht nur eine kulinarische, sondern auch eine zeremonielle Rolle: man beschenkte einander mit Gewürzen wie mit Juwelen, man sammelte sie wie Kostbarkeiten und sie wurden an besonders kultivierten Tafeln während des Essens oder im Anschluss daran auf edlen Platten (ähnlich wie heute Käse- oder Dessertplatten) gereicht. Gewürze wurden zu einem regelrechten Zahlungsmittel. Oftmals wird versucht, den enormen Gewürzappetit des Mittelalters auf die damals unzureichenden Konservierungstechniken für Lebensmittel zurückzuführen. Pfeffer und Salz seien Hauptkonservierungsmittel gewesen, während die übrigen Gewürze dazu gedient haben sollen, bereits verdorbenes Fleisch wieder genießbar zu machen. Diese Begründung ist jedoch wenig zufriedenstellend, da die importierten Gewürze zu den kostbarsten Stoffen des Mittelalters gehörten und ein Privileg der Oberschicht darstellten. Schivelbusch verdeutlicht dies mit der folgenden Aussage:

„Sie [die Gewürze] auf die Funktion des Einmachmittels zu beschränken und ihren Gebrauch damit zu erklären, bedeutet ungefähr so viel, wie wenn man vom Champagner sagen würde, es sei ein geeigneter Durstlöcher.“ (1990:15f.)

Im Gegensatz dazu gingen englische Köche in den nachfolgenden Jahrhunderten eher sparsam mit Gewürzen um. Erst seit einigen Jahren wird wieder mehr gewürzt und sogar der Knoblauch hat in der englischen Küche mittlerweile seinen Platz gefunden.

Im späten Mittelalter wurde in Europa viel Schafzucht betrieben, wodurch es nach einiger Zeit in England mehr Schafe als Menschen gab. Das Schaf war Woll-, Fleisch-, Milch- und Käselieferant. Im Gegensatz zu den Bauern südeuropäischer Länder wandten sich die restlichen Bauern aber bald wieder von der Verwendung von Schafmilchprodukten ab und begannen, Kuhmilchprodukte zu bevorzugen (vgl. Riley-Köhn 1999:144f.).

---

<sup>6</sup> Da die Angaben aus einem englischen Kochbuch entstammen, ist hier von englischen Pfund die Rede. Ein Pfund entspräche somit 0,45 kg und ein halbes Pfund 0,23 kg.

#### 4.1.2. Die Neuzeit (ca. 1500-1800 n. Chr.)

Die Eroberung der neuen Welt hatte in Großbritannien zwei gegensätzliche Entwicklungen zur Folge: Einerseits war ein verstärktes nationales Bewusstsein der Engländer für ihre landestypische Küche zu erkennen (die Kolonisten passten sich nur unwesentlich den Essgewohnheiten der neuen Länder an), und andererseits wurden in den Küchen fremdartige Lebensmittel verarbeitet, die heute oft als typisch englisch gelten. Eine nicht außer Acht zu lassende Rolle spielte in diesem Zusammenhang ein gewisser Snobismus:

„Er [der Snobismus] hat oft dazu beigetragen, eine Mode zu verbreiten, die später zum festen Bestandteil der englischen Lebensart wurde [...]. Derselbe Snobismus hat auch bewirkt, dass gute, aber bescheidene Gerichte wegen ihrer Herkunft aus den unteren Schichten verachtet wurden.“ (Clough 2001:12)

Ab dem 16. Jahrhundert kamen immer mehr exotische Früchte und andere kulinarische Leckerbissen auf die Tische der Aristokratie und der reichen Händler. Neuerdings waren neben den bitteren Sevilla-Orangen beispielsweise auch süße Orangen erhältlich, die mit Zucker aus Marokko, Nordafrika und den Westindischen Inseln zu Süßspeisen verarbeitet wurden. Durch spanische Eroberer gelangte die Kartoffel von Peru nach Europa, wo sie sich enormer Beliebtheit erfreute. Über Italien kam sie nach England, wo sie sich als Nahrung für die ärmere Bevölkerung etablierte. Fleisch und Fisch waren nach wie vor ein fester Bestandteil des Speiseplans. Neben Hammel-, Rind-, und Schweinefleisch wurde auch aus Mexiko importierter Truthahn gegessen, während Wild weiterhin nur von Aristokraten gejagt werden durfte. Durch die Fischerei in den Gewässern vor Neufundland kam der Kabeljau nach Großbritannien, und weißes Brot wurde auch allmählich für die ärmere Bevölkerung erschwinglich, da sich die Zunft der *brown bakers* Mitte des 17. Jahrhunderts auflöste und die Preise für Weißbrot zurückgingen (vgl. Riley-Köhn 1999:156ff.).

Ende des 16. Jahrhunderts, als Holland das portugiesische Gewürzmonopol stürzte, und sich dadurch die Pfefferpreise deutlich erhöhten, schlossen sich Londoner Kaufleute zusammen und gründeten die *East India Company*. Hiermit legten sie den Grundstein für das Britisch-Indische Reich und so kam es auch, dass die Esskultur des Koloniallandes bald wesentlichen Einfluss auf die Ess- und Kochgewohnheiten in England hatte. Als es nichts Nennenswertes mehr zu entdecken und zu erobern gab, verloren die Gewürze offenbar ihre Anziehungskraft.

Nach der Entdeckung des Seewegs nach Indien stieg der Verbrauch noch einmal stark an, bevor er dann abflachte. Die europäische Küche, allen voran die französische, wurde zu der, die wir heute kennen, gemäßigt im Gewürzverbrauch. Die Entdeckung neuer Welten und die Expansion des *British Empire* trugen wesentlich zur Entwicklung der englischen Küche bei – bis heute sind noch häufig kulinarische Anzeichen für diese kolonialen Verbindungen erkennbar (vgl. Schivelbusch 1990:21f.).

Im 17. Jahrhundert betrat der Kaffee, zusammen mit der Trinkschokolade, dem Tee und dem Tabak, die Bühne der europäischen Genussskultur. Die höfisch-aristokratische Gesellschaft erweiterte ihre Luxuskultur um das Kaffeetrinken. Schivelbusch beschreibt die aristokratische Beziehung zu dem Heißgetränk wie folgt:

„Im Grunde ist der höfischen Kultur nicht das Getränk wichtig, sondern die Formen, in denen man es genießen kann, die Gelegenheiten, die es bietet, Eleganz, Grazie, Preziosität zur Schau zu stellen“.  
„Das Porzellangeschirr, das eigens für den Kaffe[e]genuß bei Hofe entwickelt wird, ist die eigentliche Hauptsache – so wie im Absolutismus alles von den Formen des Hofzeremoniells bestimmt wird. Die Form verdrängt den Inhalt.“ (1990:26)

Konträr dazu stand bei der bürgerlichen Gesellschaft nicht die Form, sondern das Getränk an sich, im Mittelpunkt des Interesses – also die physiologischen Eigenschaften und Wirkungen, die dem Kaffee zugeschrieben wurden. Bevor Kaffee, Tee und Schokolade ihren festen Platz im europäischen Speiseplan einnahmen, war Alkohol (z. B. Bier, Branntwein) das Universalgetränk, das in einem heute unvorstellbarem Ausmaß konsumiert wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbrauchte eine englische Familie pro Kopf etwa drei Liter Bier täglich, die Kinder eingeschlossen (vgl. Schivelbusch 1990:32).

Im Jahr 1652 wurde in London das erste Kaffeehaus eröffnet und um 1700 wurde Großbritannien einer der größten Kaffeeverbraucher in Europa. Ein halbes Jahrhundert später spielte der Kaffee aber nur noch eine untergeordnete Rolle, da er durch den Tee ersetzt wurde. Diese Entwicklung bleibt bis heute rätselhaft. Eine Erklärung könnte daher rühren, dass der englische Teehandel ein Monopol der *East India Company* war, während der frühere Kaffeehandel von unabhängigen Kaufleuten betrieben wurde. Die Vormachtstellung der Ostindischen Kompanie spielte bei der Durchsetzung des Tees auf dem englischen Markt gewiss eine Rol-

le, sicherlich waren aber auch andere Komponenten wie z. B. das Preisverhältnis zwischen Kaffee und Tee von Bedeutung (vgl. Schivelbusch 1990:90ff.).

Anlässlich ihrer Hochzeit mit Charles II. brachte die portugiesische Prinzessin Katharina von Braganza 1662 als Teil ihrer Aussteuer eine Kiste voll Tee mit nach England und führte die Teestunde bei Hofe ein. Bald wurde der Tee zum Nationalgetränk der Briten. Etwas später gelangte die Trinkschokolade durch die Spanier nach Europa, wo sie sich unter anderem in England innerhalb kurzer Zeit großer Beliebtheit erfreute. Die Trinkschokolade konnte den Tee jedoch nie von seinem ersten Platz verdrängen. Bis heute trinken die Briten mehr Tee als jedes andere Volk der Welt, die Iren ausgenommen. Das neue Modegetränk brachte außerdem eine Vielzahl an Zubehör wie Teekannen, Teeservices, Tassen, Krüge, Zuckerschalen, Teelöffel und Teewägen hervor (vgl. Clough 2001:51).

Die königliche Küche galt im 17. Jahrhundert als Trendsetter hinsichtlich der Rezepturen und der Tischetikette. Sie stützte sich einerseits auf eine traditionsreiche Vergangenheit, war aber andererseits offen für gastronomische Entwicklungen aus Frankreich. Als Charles II. und sein Bruder James, der Herzog von York, aus dem französischen Exil nach England zurückkehrten, erlangte die französische Küche auf der Insel eine noch größere Bedeutung. Englische Hofköche mussten eine Fachausbildung in Frankreich absolvieren und der englische Wortschatz der Gastronomie wurde um die französische Fachlexik erweitert.

Edeldamen vom Land begannen, königliche Gerichte nachzukochen und die Rezepturen schriftlich festzuhalten, wodurch die Umsätze des Buchhandels stiegen. Nach und nach widmete sich nun auch eine gehobene bürgerliche Schicht dem Schreiben von Kochbüchern. Zwischen 1600 und 1700 erschien fast jedes Jahr ein neues Kochbuch. Die damaligen Kochbücher enthielten zusätzlich zu englischen und französischen Gerichten auch einen zehnpromzentigen Anteil anderer ausländischer Gerichte, zum Beispiel persische, türkische oder italienische Rezepte. Ein Großteil der Bücher enthielt neben Kochrezepten auch Anweisungen zur Führung eines landwirtschaftlichen Landgutes, Anleitungen für die Herstellung von Kosmetika, Destillationsvorschriften für Spirituosen und Rezepturen für die Hausapotheke. Neben den ausländischen Rezepten blieb die Vorliebe der Engländer für ihre einfache Küche erhalten (vgl. Riley-Köhn 1999:162f.).

### 4.1.3. Von der industriellen Revolution bis zur Jahrhundertwende

Durch die beginnende industrielle Revolution kam es in den Großstädten zu einem drastischen Bevölkerungsanstieg, der zu einer Verschlechterung der Ernährungssituation in den Familien der Fabrikarbeiter führte. Schlechte Ernten trieben die Brotpreise im frühen 19. Jahrhundert in die Höhe, sodass sogar das Grundnahrungsmittel der Armen unerschwinglich wurde. Angesichts der prekären Situation, die durch Hunger, Elend und Massenarbeitslosigkeit gekennzeichnet war, veranlasste die englische Regierung die Errichtung von Suppenküchen, um die Armen in den Städten zu verköstigen. Zu dieser Zeit entstanden zwei neue Suppenrezepte für eine Massenverpflegung, die unter dem Namen *Poor Man's Soup* in die englische Geschichte der Gastronomie eingegangen sind (vgl. Riley-Köhn 1999:181).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts, als sich wirtschaftlicher Aufschwung und Wohlstand durchsetzten, bildete sich eine neue Mittelschicht, die über die finanziellen Mittel verfügte, um sich die exotischen Lebensmittel aus den Kolonien leisten zu können. Diese neue Schicht reichte von den Spitzenindustriellen und Bankiers bis hin zu einfachen Ladenbesitzern und Angestellten (vgl. Johnston 1977:1). Eine verbesserte Infrastruktur führte zu einer Erleichterung des nationalen Warenverkehrs, wodurch lokale Spezialitäten landesweit verfügbar wurden. Zudem gab es auf dem Markt eine Vielzahl an ausländischen Lebensmitteln zu kaufen. Die Expansionspolitik des Empire hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die englische Küche. Zu den Errungenschaften der industriellen Revolution zählten unter anderem auch neue Methoden zur Konservierung von Lebensmitteln. Die Inbetriebnahme der ersten Konservenfabrik in England im Jahr 1812 sowie die Patentierung der ersten Eismaschine stellten Meilensteine in der Entwicklung der Lebensmittelindustrie dar (vgl. Tannahill 1973:360).

Da ein großer Teil der Bevölkerung in Fabriken beschäftigt war, kam es zu einer zeitversetzten Einnahme der Mahlzeiten. Ein Arbeiter, der am späten Nachmittag von seiner Schicht nach Hause kam, nahm erst dann seine Hauptmahlzeit, die *Tea*, oder im Norden Englands *High Tea*, genannt wurde, zu sich. Diese Bezeichnung beruht darauf, dass diese Mahlzeit immer durch eine Tasse Tee ergänzt wurde. Dazu wurden beispielsweise gebratene Eier, Kartoffeln, gebackene Bohnen, Kuchen, belegte Brote und Kekse gegessen. Bis heute wird diese Bezeichnung für die Hauptmahlzeit der unteren Schichten verwendet. Das weltweit bekannte *English breakfast* wurde erst Mitte des Jahrhunderts von der Mittelklasse ins Leben gerufen. Der erste Gang der morgendlichen Mahlzeit bestand aus Zerealien und Milch, der zweite aus

einem warmen Gericht wie zum Beispiel Rühreiern mit Speck oder Würstchen und der dritte vollendete die Mahlzeit mit Toast und Orangenkonfitüre. Mit Tee wurde alles „hinuntergespült“. Die Tageshauptmahlzeit der Mittelschicht war das *dinner*, das unter der Woche erst zwischen 19 und 20 Uhr eingenommen wurde. Zwischendurch kam mittags nur eine leichte Mahlzeit wie kaltes Fleisch, Salat und Brot auf den Tisch. Sonntags wurde traditionell zu Mittag gespeist. Wohlhabende geschäftstüchtige Viktorianer genossen morgens ein opulentes Frühstück (*cooked/full breakfast*), das bis zum Abend als Sättigungsgrundlage dienen sollte, da Mittags nur eine einfache Mahlzeit, der Lunch, eingenommen wurde (vgl. Riley-Köhn 1999:120f.).

In aristokratischen Kreisen zelebrierte man nachmittags den *five o'clock tea*, der aus drei Gängen bestand. Dieser *Afternoon Tea* geht auf Anne, die siebte Herzogin von Bedford, zurück, die eines Tages im Jahre 1840 genug von dem kleinen Hunger am Nachmittag, in den langen Stunden zwischen Lunch und Dinner, hatte. Sie ließ sich ein Tablett mit Tee, Brot und Butter sowie Kuchen bringen. Dies wurde ihr zur lieben Gewohnheit, an der sie auch ihre Freunde teilhaben ließ. In kürzester Zeit avancierte der *Afternoon Tea* zu einem wichtigen, gesellschaftlichen Ereignis innerhalb der wohlhabenden Klassen (vgl. Clough 2001:54).

Die zeitliche Fixierung der Mahlzeiten stellt bis heute ein klassenspezifisches Phänomen dar. Diese Unterschiede werden sprachlich durch den Gebrauch sozialer Doubletten wie z. B. (*high*) *tea/dinner* oder *dessert/pudding* verschärft. Soziale Ungleichheit, unterschiedliche kulturelle Gewohnheiten und Lebensstile, ethnische Einflüsse und technologische Umwälzungsprozesse haben sowohl den Zeitpunkt für die Einnahme der verschiedenen Mahlzeiten sowie deren Bezeichnungen wesentlich beeinflusst. Zudem ist die gesellschaftliche Form des Verzehrns einem Wandlungsprozess unterworfen – eine Mahlzeit stellt ein gastronomisches Ritual und verbindendes Element zwischen den Menschen dar (vgl. Riley-Köhn 1999:120).

#### **4.1.4. Vom 20. Jahrhundert bis heute**

Zu Zeiten von König Edward (1901-1910) war die Kluft zwischen der Arbeiterklasse und den darüber herrschenden Schichten nirgendwo deutlicher zu erkennen als auf den englischen Esstischen. Laut einer Umfrage aus dem Jahr 1902 konsumierten Familien aus der Oberschicht pro Jahr durchschnittlich dreimal mehr Fleisch, viermal mehr Milch und dreimal so viel Butter als Arbeiterfamilien. Während in aristokratischen Kreisen und auf dem königli-

chen Hof ausschweifende Feste mit einer gigantischen Fülle an Speisen stattfanden, veranstaltete die Mittelschicht *dinner parties*. Zusätzlich zu dem kulinarischen Können der Hausherrin wurde anhand eines acht- bis zehngängigen Menüs der Wohlstand des Hauses zur Schau gestellt. Bei den meisten dieser Partys wurde bereits *à la russe*, und nicht mehr *à la française* serviert, das heißt, die Gänge wurden nicht mehr zur gleichen Zeit, sondern nacheinander aufgetischt. Auswärts zu essen war bei der Mittel- und Oberschicht ebenfalls beliebt – die Häufigkeit war vom Einkommen abhängig. Es gab bereits zur damaligen Zeit Restaurants für jedes Budget. Zwei der exklusivsten Restaurants für die obere Einkommensklasse waren das Ritz und das Carlton Hotel in London (vgl. Johnston 1977:6f).

Ab 1870 wurde der britische Markt von gewaltigen Mengen an billig importierten Lebensmitteln überströmt. Dazu zählten nicht nur Grundnahrungsmittel wie Fleisch, Getreide oder Fisch, sondern auch zahlreiche Delikatessen. Davon profitierten hauptsächlich die Menschen der unteren Mittelschicht, für die diese Produkte erschwinglich waren. Als Kühlgeräte ab den 1880ern immer häufiger wurden, fiel nach den Preisen für Weizen, Zucker, Käse, Speck, Schinken und Schmalz auch der Preis für gefrorenes Schweine- und Lammfleisch aus Amerika und Australien. Folglich konnten sich zahlreiche Arbeiterfamilien von nun an auch Fleisch leisten. Später wurde auch billiger Kabeljau von Island nach England gebracht, der in ursprünglichen Arbeiterklasse-Lokalen, und zwar den *fish and chip shops*, angeboten wurde. Obwohl viele neue Produkte auf den Markt kamen und viele Arbeiterfamilien ihren Speiseplan mit etwas Variation versehen konnten, blieb die Ernährung beim Großteil der Arbeiterschicht eintönig und eiweißarm (vgl. Johnston 1977:6ff).

Darüber hinaus herrschte in Arbeiterfamilien eine Essensreihenfolge vor, wonach der Vater als Alleinverdiener als Erster speisen durfte, bevor ein arbeitender Jugendlicher und zum Schluss der Rest der Familie zum Zug kam. Oftmals war auch die Annahme vertreten, dass Mädchen weniger Nahrung bräuchten als Buben. Nachdem Kinder am Ende der „Hackordnung“ standen, war eine für die damalige Zeit typische Unterernährung die Folge. Auch Babys waren häufig unterernährt, da frische Milch in Städten eine Seltenheit war. Kondensmilch, die aus Magermilch hergestellt wurde, war ein weit verbreiteter, aber aufgrund des geringen Nährwerts ein ungeeigneter Ersatz. In den ländlichen Gebieten zeichnete sich eine noch misslichere Lage ab: die meisten Arbeiter konnten sich nur wenige Nahrungsmittel leisten, da diese am Land nicht billiger waren als in den Städten. Im weiteren Verlauf des 19.

Jahrhunderts sanken zudem die Lebenserhaltungskosten nur in den Städten, wo außerdem billig importierte Lebensmittel verfügbar waren (vgl. Johnston 1977:14f.).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektierte der Speiseplan nach wie vor die Kluft zwischen den unterschiedlichen Schichten. Während in den frühen Jahren des neuen Jahrhunderts beim Großteil der Arbeiter wie bisher kulinarische Eintönigkeit und Mangelernährung an der Tagesordnung standen, haben sich die Lebensumstände und die Ernährungssituation der Arbeiterklasse seit König Edwards Regentschaft wesentlich verbessert. Zusätzlich zur durchschnittlichen Ernährung untergingen auch die Lebensmittel an sich großen Veränderungen. Heute essen wir viel weniger von den ursprünglichen Grundnahrungsmitteln wie Brot, Fleisch und Fisch, unser Speiseplan ist leichter und setzt sich aus viel mehr verarbeiteten Lebensmitteln zusammen als noch zur Jahrhundertwende. Vielfalt und individuelle Vorliebe haben die einfache Notwendigkeit als Hauptkriterium bei der Auswahl von Lebensmitteln verdrängt. Bequemlichkeit und Geschwindigkeit der Zubereitung avancierten zu wichtigen Faktoren beim Lebensmittelkauf. Einst den gutsituierten Familien vorbehalten, ist auswärts zu essen nun in allen Schichten gleichermaßen vertreten. Das Exotische ist neuerdings gefragt – so wie die französische Küche zu König Edwards Zeiten modern war, sind heute chinesische, indische, italienische, griechische und andere ausländische Gerichte angesagt. Der ursprüngliche *fish and chips shop* besteht bis heute, sieht sich jedoch konfrontiert mit zahlreichen *take-away food bars*, die von chinesischen Currys bis hin zu amerikanischen Burgern alles verzehrfertig anbieten (vgl. Johnston 1977:17ff.).

Die beiden Weltkriege hatten im 20. Jahrhundert nachhaltige Auswirkungen auf die Nahrungsmittelbranche. In der Kriegs- und Zwischenkriegszeit stieg der Brotkonsum wieder an, da Brot als einziges Nahrungsmittel nicht rationiert war. In der Nachkriegszeit erfuhr der Lebensmittelmarkt allmählich wieder eine Erholung. Neue Technologien im Bereich der Herstellung und Verarbeitung von Lebensmitteln und die Entwicklung neuer Küchengeräte hatten eine allgemeine Verbesserung der Nahrungsmittelversorgung zur Folge.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat der gastronomische Bereich durch internationale Verflechtungen der Länder viele Veränderungen erfahren: Diversifikation im Produktionsbereich sowie bei Neuzüchtungen, Neuerungen im technologischen Ausstattungsniveau der Maschinen und Werkzeuge, Änderungen in Bezug auf die Tischetikette und allgemeine Esskultur und Spezialisierung im Kochbuchbereich. Bestimmte historisch gewachsene Bezeichnungen

für neue Lebensmittel, Werkzeuge und Verfahren sind bis heute erhalten, einige sind aufgrund veralteter Techniken und Geschmacksveränderungen in Vergessenheit geraten. Technologische Errungenschaften auf dem Gebiet der Elektro- und Computerindustrie führten im 20. Jahrhundert zu einem wesentlichen Zuwachs an Werkzeugen, Geräten und Lebensmitteln – dazu zählen beispielsweise Mikrowellen, elektronische Kaffeemaschinen, Geschirrspüler und Dunstabzugshauben (vgl. Riley-Köhn 1999:185ff.).

*English Breakfast*, (Sonntags-)Lunch, *Picnic*<sup>7</sup> und *Afternoon Tea* haben sich bewährt und viele Jahre überdauert. Obwohl der *Afternoon Tea* oftmals als „Dinosaurier“<sup>8</sup> bezeichnet wird, existiert er für jene treuen Anhänger, die Zeit dafür haben, weiterhin. Der Lunch ist in England, wie auch in vielen anderen Ländern, sehr variabel – es kann sich um ein mehrgängiges Gourmet-Menü mit Geschäftspartnern in einem teuren Restaurant, eine bescheidene Mahlzeit am Küchentisch oder um ein zwischen zwei Terminen rasch verzehrtes Sandwich handeln. Im oftmals hektischen Alltag genießt man gemeinsam mit Familie und/oder Freunden den Sonntags-Lunch, der häufig aus *Roastbeef*, *Yorkshirepudding*<sup>9</sup> und Lamnbraten mit Minzsauce besteht (vgl. Clough 2001:26f.). Dieses Sonntagsessen wird *Sunday lunch*, *Sunday dinner*, *Roast dinner* oder *Sunday joint* genannt.

Auch, wenn sich die Lebensweisen und Essgewohnheiten im Laufe der Jahre – etwa durch Berufstätigkeit oder Globalisierung – verändert haben (*Lunch* und *Tea* werden zum Beispiel meist am Arbeitsplatz oder unterwegs eingenommen), erfreuen sich ein ausgiebiges Sonntags-Frühstück, das Beisammensein der Familie beim Sonntags-Lunch oder ein Picknick im Grünen nach wie vor großer Beliebtheit. Bei der britischen Bevölkerung steht heute zudem gesunde und qualitativ hochwertige Nahrung hoch im Kurs. Eine Errungenschaft des 21. Jahrhunderts scheint darin zu bestehen, dass die Engländer die Lust am Kochen neu entdeckt haben und sich der Trend einer neuen, englischen *haute cuisine* durchsetzt.

---

<sup>7</sup> Das *Picnic* war insbesondere im viktorianischen Zeitalter weit verbreitet. Es bezeichnet die Kombination aus einer Landpartie und dem Verzehr einer mitgebrachten leichten Mahlzeit unter freiem Himmel. Picknicks sind seit Jahrhunderten ein nicht wegzudenkender Bestandteil des englischen Sommers (vgl. Clough 2001:142f.).

<sup>8</sup> Dieser Ausdruck wurde von John Morgan verwendet, der bis zum Jahr 2000 die Kolumne *Modern Manners* für die *Times* schrieb (vgl. Clough 2001:56).

<sup>9</sup> Beilagengebäck aus Mehl, Eiern, Milch und Fett (traditionell Rindernierenfett) oder heißem Fleischsaft vom gleichzeitig gebratenen *Roastbeef* (vgl. Clough 2001:33f.).

## 4.2. Die Wurzeln der österreichischen (und der deutschen) Küche

Da die Geschichte der englischen Küche – unter dem Motto „das *Fremde* näher bringen“ – nun relativ ausführlich behandelt wurde, und die Geschichte der österreichischen und englischen Küche in den Grundzügen einige Gemeinsamkeiten aufweist, werden im folgenden Teil nun hauptsächlich die historischen Unterschiede und Besonderheiten der österreichischen Küche herausgearbeitet.

Die englische, deutsche und österreichische Küche verbindet unter anderem der Ruf, eher deftige Gerichte auf den Tisch zu bringen. Zudem hatten die zwei Weltkriege, Arbeitsmigration, Massentourismus sowie die Industrialisierung gleichermaßen Einfluss auf die Küchen dieser drei Länder.

Bereits im Mittelalter sind ähnliche Entwicklungen der Kochkunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und England zu erkennen. Durch die angrenzenden Länder setzten sich jedoch im Laufe der Zeit etwas unterschiedliche Einflüsse auf die Esskultur durch. Während Köche in unseren Breiten zum Beispiel schon Kräuter und Gewürze wie Rosmarin, Salbei und Thymian kannten, wurden diese in England noch nicht verwendet. Gegen Ende des Mittelalters ist eine deutliche Differenzierung zwischen Nord und Süd bemerkbar. Aufgrund des Meerzuganges wurden in Deutschland und England viele Fischgerichte verspeist, und die aus Südamerika stammende Kartoffel erfreute sich immer größerer Beliebtheit. Zur gleichen Zeit standen in Österreich Gerichte aus den Ländern des Habsburgerreiches auf dem Speiseplan. Einige Zeit später, zur Zeit der Donaumonarchie, bildete sich die heutige Form der österreichischen Küche heraus – Böhmen, Mähren, Ungarn und Italien hatten hierbei einen maßgeblichen Einfluss.

### 4.2.1. Die österreichische Küche im Überblick<sup>10</sup>

Viele ursprüngliche Gerichte der österreichischen Küche<sup>11</sup> zeichnen sich durch Schlichtheit und Einfachheit aus – eine Tatsache, die sich historisch herleiten lässt: Die Landbevölkerung wurde lange Zeit von Adel und Klerus dazu gezwungen, sich auf das Mindeste zu beschränken. Die Ernährung bestand somit aus wenigen Produkten: Milch und Milchprodukte, Gemü-

---

<sup>10</sup> Wo nicht anders angegeben, nach Sievers 2007:6f.

<sup>11</sup> An dieser Stelle ist anzumerken, dass „österreichische Küche“ in dem Fachgebiet nicht als Terminus verwendet wird. Die Rede ist hier meist von der „Wiener Küche“, ein Begriff, der auf den „Wiener Kongress“ zurückgeht.

se, Kräuter, Pilze, Getreide und Innereien standen reichlich zur Verfügung, während Fleisch, insbesondere Schweinefleisch, rar war. Gab es an einem Hof schon Schweine (vielerorts eignete sich das Gelände nicht für die Schweinezucht), gab es an den Schlachttagen ausnahmsweise frisches Fleisch, der Rest wurde konserviert und galt als besonderer Leckerbissen.

Schon durch seine geographische Lage war Österreich, einstige Großmacht, die in 1918 auf ihren Kernstaat schrumpfte, seit jeher Vermittler zwischen vielen Kulturen. Während der k. u. k. österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie (1867-1918) war Österreich durch eine gemeinsame Geschichte mit Ungarn, der Slowakei, Polen, Tschechien, Rumänien und Teilen Italiens verbunden, und durch eine gemeinsame Sprache mit Deutschland und der Schweiz.

Nach dem zweiten Weltkrieg herrschte vor allem in Wien häufig der Hunger, und das obwohl das 20. Jahrhundert so gut begonnen hatte: die Küche Österreichs sowie der österreichische Wein waren über die Grenzen hinweg berühmt und beliebt, und es erschienen zahlreiche Kochbücher mit der „Wiener Küche“ als Hauptthema. Nach der Nachkriegsdepression musste die Wiener Küche von engagierten Küchenmeistern vor dem Verfall gerettet werden, da in dieser Zeit Hot Dogs, Pommes frites und Hamburger ihren Siegeszug begannen und Italiener lauber eine Vorliebe für Pizza und Pasta entwickelten.

Ende der 1970er Jahre kriselte es dann gewaltig in der österreichischen Küche – es wurde kaum mehr gekocht, schon gar nicht in den Tourismuszentren. Eine Gruppe von Starköchen erkannte die missliche Lage und nahm sich zum Ziel, die Wiener Küche von Grund auf umzukrempeln und ihr zu neuem Glanz zu verhelfen. Heute stehen selbst auf den Speisekarten der nobelsten Gourmet-Restaurants die traditionellsten Gerichte der Wiener Küche wie zum Beispiel Kalbskopf, Bruckfleisch<sup>12</sup> oder Beuschel<sup>13</sup> (vgl. <http://derstandard.at/1046623>).

Diese Zeit hat ihre Spuren hinterlassen und hat mitunter dazu beigetragen, dass die österreichischen Spezialitäten – mit Ausnahme des Weins – nicht in einem Atemzug mit jenen Frankreichs, Italiens oder Spaniens genannt werden. Ein weiterer Grund besteht darin, dass die meisten Produkte nur in sehr kleinem, regionalem Rahmen erzeugt werden. Dadurch wäre ein

---

<sup>12</sup> Bruckfleisch besteht aus verschiedenen Innereien wie etwa Milz, Bries, Leber, Herzkranzgefäßen und Schlagader, eventuell auch Herz und Lunge. Der Name stammt von der Schlachtbrücke, wo die Innereien bzw. Rindfleischreste nach der Schlachtung liegen bleiben.

<sup>13</sup> Beuschel ist ein Ragout aus beiden Lungenflügeln und Herz, wobei aber auch andere Innereien verwendet werden können. Es stammt meist vom Kalb (vgl. <http://www.lebensministerium.at/dms/lmat/lebensmittel/trad-lebensmittel/speisen/beuschel/Beuschel-und-andere-Innerei-Spezialitaeten-d/Beuschel%20und%20andere%20Innerei-Spezialitaeten%20d.pdf>).

Export oder eine große Vermarktung nicht rentabel, wobei darunter womöglich auch die Qualität zu leiden hätte.

Österreich ist ein Land mit sehr stark ausgeprägten regionalen Küchen. Während **Wien** meist mit Klassikern wie Wiener Schnitzel, Rindfleisch, Gulasch, Würstel und Sachertorte verbunden wird, assoziiert man mit **Niederösterreich** wahrscheinlich edle Weine, Waldviertler Mohn, Wachauer Marillen, Mostbratln und Gebirgsforellen. Das **Burgenland** wurde durch die lange Zugehörigkeit zum ungarischen Teil der österreichischen Monarchie stark von der ungarischen Küche beeinflusst. Sehr viele Gerichte bestehen aus Fisch (wie Fogosch), Huhn (Paprikahuhn) oder Gans (Gänseleber). Als typisch gelten auch Krautrouladen, Letscho, gefüllte Paprika oder Grenadiermarsch<sup>14</sup>. Wenn kulinarisch von der **Steiermark** die Rede ist, denken die meisten Menschen zuerst an steirischen Wein, steirische Äpfel, Kürbiskernöl, Käferbohnen, Verhackert, Styria-Beef, Klachlsuppe<sup>15</sup>, und Vulkano-Schinken. Im seenreichen **Kärnten** wird gerne Fisch und Polenta gegessen. Besonders bekannt sind Kärntner Kasnudeln, Schlickkrapfen, Ritschert<sup>16</sup>, Dampfnudeln oder Reindling<sup>17</sup>. Beeinflusst vom benachbarten Bayern und Böhmen sind in **Oberösterreich** Knödel in verschiedensten Varianten ein zentrales Element. Zu den regionalen Spezialitäten zählen unter anderem Surbratln, Ripperl, Essigwurst, Sulz, Erdäpfelkas, Linzer Torte und Most. **Salzburgs** Küche stand sowohl unter böhmisch-österreichischem, bayrischem und norditalienischem Einfluss. Typisch sind hier vor allem der exzellente Käse und Wurstwaren (z. B. Pinzgauer Lammwürste), schmackhafte Fische und Pinzgauer Rind, Gerichte vom Almochsen oder Weidelamm und natürlich Salzburger Nockerl. Was der Steiermark sozusagen ihr Wein, ist dem Salzburg sein Bier – in Form von Bierkäse, Bierbrezel, Biersuppe, Bierbraten und Bierfleisch. Noch weiter im Westen Österreichs, in **Tirol**, spielen neben dem Speck auch Knödel eine wichtige Rolle. Weitere Spezialitäten sind der Graukäse, Tiroler Gröstl, Tiroler Knödel, Tiroler Leber, Zillertaler Krapfen und Nigelen<sup>18</sup>. Im benachbarten Bundesland **Vorarlberg** sind Einflüsse von Tirol, dem Allgäu und vor allem der Schweiz bemerkbar. Neben dem wesentlichen Element *Käse* ist Vorarlberg außerdem für den Fischreichtum und hervorragende Obstsäfte, Moste und Schnäpse bekannt. Käsespätzle, Vorarlberger Käsesuppe, Sure Grumpana (Kartoffeleintopf

---

<sup>14</sup> Besteht aus Kartoffeln, Fleckerln bzw. Nudeln, Zwiebeln und meist auch Speck bzw. Wurststücken.

<sup>15</sup> Wird aus Schweinshaxe, Wurzelwerk und Gewürzen hergestellt und ist auch in Kärnten verbreitet.

<sup>16</sup> Ritschert ist ein Eintopf aus Bohnen und Rollgerste.

<sup>17</sup> Ein Kuchen aus Germteig, der mit Zucker, Zimt, Rosinen und Butter gefüllt wird und auch in Slowenien weit verbreitet ist (unter dem Namen Pogača) (vgl. <http://www.kaerntner-reindling.com>).

<sup>18</sup> Kleine, in Öl gebackene Hefeteigstücke als Festtagsgebäck (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Nigele>).

mit Essig), Funkaküachle (Schmalgebäck) und Hafaloab (eine Art Knödel aus Kartoffeln, Grieß, Milch, Salz und Butter) zählen zu bekannten vorarlbergischen Gerichten.

„Vereint“ wird Österreich durch seine einzigartigen Qualitätsweine, die sich auch im Ausland großer Beliebtheit erfreuen (vgl. Sievers 2007:6f.).

### **4.3. Kulturspezifische Unterschiede und Besonderheiten im kulinarischen Bereich**

Noch vor einigen Jahren wäre es undenkbar gewesen, in den Supermärkten eine derart reiche Auswahl an exotischen Lebensmitteln wie Papayas, Kokosmilch, Frühlingsrollen oder Fladenbrot vorzufinden. Gleichzeitig fehlen aber oft grundlegende Zutaten für ausländische Rezepte. Das Nachkochen von Jamie Olivers Gerichten ist daher nicht immer ganz so einfach, wie es angepriesen wird<sup>19</sup>.

Die Translationswissenschaft sieht sich also in der Gastronomie, wie auch in vielen anderen Bereichen, mit dem Problem konfrontiert, dass es zwei unterschiedliche kulturelle Hintergründe zu verbinden gilt und die daraus resultierenden translatorischen Schwierigkeiten einer Lösung bedürfen. Auf dem Gebiet der Kulinarik geht es nicht nur um Kulturtransfer, sondern im gewissen Sinne auch um „Geschmackstransfer“. Nordman formuliert dies wie folgt:

„In some cultures there may be a partiality for salt, in some for sugar. Linguistically it is possible to translate recipes from the ‘salt’ culture to the ‘sweet’, but no matter how well the text may function linguistically and however uniform it may look structurally, the final outcome may be a fiasco from the point of view of taste.” (1996:565)

Bei der Übersetzung muss also auch die unterschiedliche Ausgangssituation für die Zubereitung einer Speise in der Zielkultur berücksichtigt werden.

### **4.4. Essen zu besonderen Anlässen**

In jeder Kultur gibt es besondere Anlässe, die unterschiedlich gefeiert werden. In Europa zählen dazu beispielsweise Weihnachten, Ostern, Neujahr sowie andere christliche Feiertage, und in gewisser Weise auch persönliche Anlässe wie Geburtstage oder Jubiläen. Vor allem das Weihnachtsfest ist mit langen Traditionen verbunden und weist innerhalb eines Landes viele

---

<sup>19</sup> Darauf wird später in diesem Kapitel noch näher eingegangen.

Gemeinsamkeiten, oft aber auch kleine Unterschiede auf. Um einen Einblick in die kulinarischen Gepflogenheiten in Großbritannien und Österreich zu erhalten, wird im Folgenden kurz darauf eingegangen, was zu Weihnachten typischerweise zubereitet wird.

#### 4.4.1. Weihnachtessen / Christmas Dinner

Wie auch in einigen anderen Ländern spielt Weihnachten in England eine wichtige Rolle. Das Weihnachtsfest wird oft tagelang vorbereitet und es wird stundenlang gekocht, um seinen Gästen einen unvergesslichen Abend zu bereiten. England ist berühmt für sein großes Traditionsbewusstsein, und es gibt wohl nichts Kulturspezifischeres oder Traditionelleres als Weihnachten. Serviert werden aufwändige traditionelle und üppige Speisen, aber gerade die sind so schmackhaft und wecken Erinnerungen an wundervolle Weihnachtsfeste. Oft bilden vor allem Gerüche und Geschmäcker eine Verbindung mit Erlebnissen vergangener Tage. Die Art und Weise, wie Menschen Weihnachten früher in ihrem Leben verbracht haben, prägt die Vorstellung eines gelungenen Festes. Auch wenn Weihnachten in vielen Kulturen existiert, ist es nirgendwo gleich. Selbst innerhalb eines Kulturkreises gibt es unterschiedliche Arten, dieses Fest zu begehen.

In Großbritannien findet das Weihnachtessen nicht am Abend des 24. Dezember, sondern zu Mittag, am Nachmittag oder am Abend des 25. Dezember statt. Der erste Gang des *Christmas Dinner* ist durch keine kulinarische Tradition festgelegt, wobei Räucherlachs und Pastete eine beliebte Vorspeise sind und den Vorteil haben, dass man sie nicht erst zubereiten muss. Der Hauptgang ist und bleibt jedoch unumstritten: ein riesiger Truthahn, der mit Röstkartoffeln, Gemüse und anderen Beilagen gereicht wird. Auch beim Dessert gibt es keine Diskussion: es gibt gehaltvollen, schwarzen, dampfenden *Christmas Pudding*, dazu Rumbutter, Brandy-Sauce, Custard<sup>20</sup> oder Schlagobers, garniert mit einem Stechpalmenzweig. Zur Krönung wird der Pudding auch in heißen Brandy getaucht und kurz vor dem Auftischen im abgedunkelten Esszimmer flambiert.

Der *Christmas Pudding* ist eines der wenigen Gerichte, das sich bis heute ungebrochener Beliebtheit erfreut, obwohl es eigentlich nicht mehr zeitgemäß ist. Während dieses Dessert früher ein gängiges Winteressen und gleichzeitig ideal für körperlich schwer arbeitende, in un-

---

<sup>20</sup> „A traditional British dessert sauce made with egg yolks, sugar and milk and/or cream, flavoured with vanilla.“ (<http://www.bbc.co.uk/food/custard>).

geheizten Häusern lebende Menschen war, isst man ihn heute nur noch zu Weihnachten. Ein Brauch, der heute immer mehr in Vergessenheit gerät, ist das Verstecken von Silbermünzen und Glücksbringern im *Christmas Pudding*. Die Vorbereitung des *Christmas Pudding* findet bereits am sogenannten „*Stir-up-Sunday*“<sup>21</sup>, dem letzten Sonntag vor dem Advent, statt. Wichtige Zutaten für diesen nahrhaften, schweren Nachtisch sind u. a. Mehl, Eier, Rosinen, Nüsse, Talg (gehacktes Nierenfett), Alkohol (Brandy, Rum, dunkles Bier) und verschiedene Gewürze. Da die Zubereitung nicht schwierig, aber zeitaufwändig ist, wird der Christmas Pudding heutzutage oftmals fertig gekauft (vgl. Clough 2001:131ff.).

Im Königshaus, einem an sich sehr traditionellen Bereich, gelten beim Weihnachtsessen bis zu einem gewissen Grade eigene Regeln. Das *Christmas Dinner* wird auf Sandringham, einem Landsitz der Königin im Osten Englands, gefeiert. Dort wird um Punkt 13:15 Uhr das mit außerordentlicher Präzision geplante Weihnachtsessen serviert, an dem bis zu fünfzig Personen teilnehmen. Während der Hauptgang immer traditionell aus Truthahn, Füllung, Röstkartoffeln, glasierten Kohlsprossen und Karotten besteht, wird statt *Christmas Pudding* oder *Mince Tarts* beispielsweise eine Pina-Colada-Mousse als Dessert und kalter Hummersalat mit Kaviar als Vorspeise serviert (vgl. Clough 2001:124f.).

Im Gegensatz zu den britischen Traditionen rund um das Weihnachtsmenü sind in Österreich starke regionale Unterschiede bemerkbar. Während im Osten des Landes gerne Karpfen verspeist wird, sind in ländlichen Gebieten bis heute rustikalere Gerichte wie Würstel und Sauerkraut beliebt. Inzwischen reicht die Palette der Speisen aber von Fisch über Geflügel bis zu modernen und unkomplizierten Gerichten wie Fondue oder Raclette. Vielerorts beliebt sind die zahlreichen Arten von Weihnachtsbäckerei und Christstollen. Ähnlich wie beim englischen *Christmas Pudding* werden auch für Christstollen oder Kletzenbrot<sup>22</sup> hauptsächlich getrocknete Früchte und Nüsse verwendet.

---

<sup>21</sup> Die Bezeichnung „*Stir-up-Sunday*“ leitet sich aus einem für diesen Tag vorgesehenen Gebet ab, das mit den Worten „*Stir up, we beseech thee O Lord, the wills of thy faithful people...*“ beginnt (Clough 2001:131).

<sup>22</sup> Kletzenbrot ist ein Früchtebrot mit gedörrten Birnen und Zwetschken, Feigen, Rosinen, Nüssen und Gewürzen. Die Bezeichnung stammt von den getrockneten Birnenschnitzen, die auch als „Kletzen“ bezeichnet werden. Die Rezeptur variiert von Region zu Region (vgl. [www.kletzenbrot.com](http://www.kletzenbrot.com)).

## 4.5. Der Einfluss ausländischer Küchen

Einzelne Landesküchen stehen keineswegs isoliert im Raum, sondern unterliegen den Einflüssen anderer Länder und Kulturen. Diese Einflüsse können beispielsweise aus historischen Verbindungen, geographischer Nähe oder der fortschreitenden Globalisierung resultieren. Am Beispiel Großbritanniens und Österreichs ist erkennbar, dass vor allem zwei Küchen besonders deutliche Spuren hinterlassen haben.

### 4.5.1. Die indische Küche in Großbritannien

Die vierhundertjährige Beziehung zwischen Großbritannien und Indien hat in der englischen Küche dauerhafte Spuren hinterlassen. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Gewürze, Saucen, Relishes<sup>23</sup> und Rezepte aus Indien importiert, die die einheimische Küche bereicherten und sich immer größerer Beliebtheit erfreuten. Auch Mitglieder der königlichen Familie, vor allem Königin Victoria, zählten zu den Liebhabern der indischen Küche. Königin Victoria, zugleich Kaiserin von Indien, beschäftigte in ihrer Küche zwei indische Köche, die täglich Curry zubereiteten, egal, ob sie davon aß oder nicht. Ihr Enkel, George V., nahm beinahe jeden Mittag Curry zu sich.

Heute findet man auf der ganzen Insel tausende von indischen Restaurants für die unterschiedlichsten Ansprüche, und in den großen Supermärkten sind eine Vielzahl exotischer Gewürze, Saucen und anderer Lebensmittel fester Bestandteil des Sortiments. Viele der vermeintlich indischen Produkte stellen aber eine eigentümliche britisch-indische Mischung dar. Ein Beispiel hierfür ist Currypulver, das kein indischer Koch je verwenden würde. Statt einer fertigen Gewürzmischung würde dieser Gewürze auswählen, frisch mahlen und je nach Bedarf und persönlicher Vorliebe mischen. Die Engländer begannen um das 17. Jahrhundert herum, von ihren Köchen oder Lieferanten Mischungen zusammenstellen zu lassen und diese nach Hause mitzunehmen oder zu schicken. Die Bezeichnung *Curry* an sich scheint etwas bedenklich zu sein, da sie sich vermutlich vom tamilischen Wort *Kari* ableitet, das einfach nur ein Oberbegriff für *Sauce* ist. Ohnedies wird in Großbritannien jährlich Currypulver im Wert von ungefähr fünf Millionen Pfund konsumiert. In britischen Curry-Restaurants werden von dem hauptsächlich aus Koriander, Bockshornkleesamen, Ingwer, Kurkuma, Kreuzkümmel,

---

<sup>23</sup> Ein Relish ist eine Würzsauce aus Obst oder Gemüse (von engl. *relish* = Würze) (vgl. <http://www.lebensmittellexikon.de/r0000500.php>).

Pfeffer und Cayennepfeffer bestehenden Pulver pro Jahr 1,66 Milliarden Pfund verwendet. Aus den Restaurantküchen kommen 2,5 Millionen Mahlzeiten pro Woche, die von 70.000 Köchen und Kellnern zubereitet und serviert werden (vgl. Clough 2001:112).

Die enge kulinarische Verbindung zwischen Großbritannien und Indien endete nicht mit der indischen Unabhängigkeit, sondern besteht bis heute in ihrem ursprünglichen Ausmaß. Laut einer Umfrage aus dem Jahr 1999 ist *Chicken Tikka Masala* das beliebteste Gericht in Großbritannien – sowohl in Restaurants, als auch in Supermärkten oder bei indischen *Take-aways*. Der 2. Juni 1956, der Krönungstag von Königin Elizabeth II., stellte einen besonderen Meilenstein in der anglo-indischen kulinarischen Beziehung dar. In der straffen Tagesordnung sollte ein leichter, sommerlicher Lunch serviert werden, bevor das Nachmittagsprogramm fortgesetzt wurde. Die Kochschule „*Cordon Bleu*“ unterbreitete einen Rezeptvorschlag für kaltes Huhn in einer leichten Currysauce. Bis heute ist dieses als „Krönungshuhn“ bezeichnete Gericht in Großbritannien äußerst beliebt (vgl. Clough 2001:119ff.).

#### **4.5.2. Die mediterrane Küche in Österreich**

Die österreichische Küche wurde in der Vergangenheit durch zahlreiche Länder, vor allem durch die Kronländer der Donaumonarchie, später außerdem durch Italien und Frankreich, beeinflusst. Pizza, Pasta und Risotto sind heutzutage von österreichischen Speisekarten nicht mehr wegzudenken. Da es sich bei der so genannten *Italienisierung* um ein globales Phänomen handelt, wird hier häufig nicht ausschließlich von der italienischen Küche in Österreich, sondern allgemein in Europa, gesprochen.

Die mediterrane und insbesondere die italienische Küche<sup>24</sup> sind allgegenwärtig – man wird mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem beliebigen Restaurant in irgendeiner Stadt der Welt, sei es London, Tokio, Hong Kong oder Mumbai, italienische Gerichte auf der Speisekarte finden. Die italienische Küche hatte in den vergangenen Jahrzehnten stärkeren Einfluss auf die Entwicklung der Essgewohnheiten als jede andere nationale Küche. Dieses Interesse speist sich unter anderem aus gesundheitlichen Motiven und versteht die italienische Küche als Inbegriff der fleischarmen, fisch-, gemüse- und obstreichen Ernährung mit einem geringen

---

<sup>24</sup> Von *der* italienischen Küche zu sprechen, ist problematisch bzw. eine unzulässige Vereinfachung, da Italien ins 19. Jahrhundert hinein politisch und kulturell zersplittert war. Es gab somit regionale Küchen, z. B. die sardinische, ligurische, toskanische oder sizilianische Küche, aber keine italienische.

Anteil an tierischen Fetten. Es handelt sich hier nicht nur um eine „Geschmacksverschiebung“ oder die Resultate der Globalisierung, sondern vielmehr um ein komplexes Phänomen. Der Erfolg der italienischen Küche gleicht eher einem Transferprozess. Entscheidend war dabei zunächst, wie die italienische Küche wahrgenommen wurde – was als „typisch“ italienisch angesehen wurde.

Doch das war nicht immer so. Der definitive Siegeszug der italienischen Küche begann erst in den 80er Jahren. Zuvor wurde italienisches Essen oftmals als billige Mahlzeit der unteren Schichten angesehen, das heißt, es kam zu einer regelrechten 180-Grad-Wende. Die kulinarische Bibel Frankreichs, der *Larousse Gastronomique* aus dem Jahr 1970, ignorierte italienisches Essen beispielsweise gänzlich. Es wurde nur eine Speise genannt, und zwar *spaghetti à l'italienne*, mit der Anweisung, Nudeln zu kochen und eine Tomatensauce mit Kräutern darüber zu gießen. Die französische Küche galt seit jeher als der internationale Standard. Innerhalb der letzten vier Jahrzehnte wandelte sich die italienische Küche von gewöhnlich, plump, nahrhaft und billig zu einer der beliebtesten, höchst angesehenen und einflussreichsten Küchen der Welt (vgl. Mariani 2011:2).

Ab den späten 1970er Jahren war erstmals feines italienisches Olivenöl weltweit erhältlich. Nur sehr wenige Italiener und Nicht-Italiener haben von Bezeichnungen wie *Vergine* und *Extra Vergine*, die vom *International Olive Oil Council* mit Sitz in Mailand eingeführt wurden, zuvor etwas gehört. Nach und nach wurde bekannt, dass Olivenöl gut für die Gesundheit sei. Daraufhin wurde es in Europa und in den USA sehr beliebt und ersetzte in vielen Haushalten und Großküchen Butter und Schmalz. Zudem fand man heraus, dass die Ernährung des Mittelmeerraumes vernünftiger als die fettreiche, cholesterinreiche Ernährung Nordeuropas und vor allem Amerikas war. Der Umstieg von Butter auf Olivenöl war Mitte der 80er Jahre auch in diversen Kochbüchern sichtbar. Sogar französische Küchenchefs griffen nach einer anfänglichen Skepsis auf Olivenöl zurück (vgl. Marinari 2011:174).

Zusätzlich zu italienischen Speisen und italienischem Wein stieg auch das Interesse für den italienischen Lifestyle (*la dolce vita*). Hollywoodfilme, die in Italien spielten, Zeitschriftenartikel, italienische Musik, Mode und Autos leisteten einen wesentlichen Beitrag zu dem Italienbild, das sich in den Köpfen der Europäer festsetzte. In den 1990er Jahren befand sich die Beliebtheit für italienisches Essen auf dem Höhepunkt – es galt als trendy und gesund. In den Buchgeschäften fand man dutzende Kochbücher, Ernährungsfibeln und (kulinarische) Bildbände über Italien. Jedes Jahr erschien eine neue Ausgabe über mediterranes Essen, die

Mehrheit darunter handelte von der italienischen Küche. Darunter gab es auch Bücher über italienischen Wein, Risotto, Pasta, Brot, Panini und *Gelato* sowie Einzelbände über jede Region Italiens (Sardinien, Ligurien usw.). Und das Fernsehen zog mit, sowohl in Italien als auch im Ausland. Es entstanden zahlreiche Kochshows mit bekannten Küchenchefs. Als aktuelles und für diese Arbeit relevantes Beispiel sind die sechsteilige Serie sowie das gleichnamige Buch *Jamie's Great Italian Escape* (dt. *Jamie Oliver – Genial italienisch*) zu nennen, in denen Jamie Oliver auf der Suche nach einfachen, aber zugleich besonderen Rezepten, durch Italien reist. Gemeinsam mit der Freude am Essen, die von der *Slow-Food*-Bewegung gefördert wurde, nahm die mediterrane Ernährung den Kritikern, die italienisches Essen als schwer und ungesund bezeichneten, den Wind aus den Segeln (vgl. Marinari 2011:212).

Die Anziehungskraft von italienischem Essen scheint stärker als jede andere zu sein. Der Gusto, den italienisches Essen weltweit erzeugt, ist etwas, das Sushi, spanische Tapas oder die Molekular- und Avantgarde-Küche nie erreicht haben.

Was genau die Menschen insbesondere mit italienischer Küche verbinden, lässt sich nur erahnen – der Gesundheitsaspekt allein ist wohl nicht der einzige Grund. Sei es die Sehnsucht nach Sonne, Strand und Meer, dem süßen Nichtstun (*dolce far niente*), der italienischen Leichtigkeit und Lebensfreude oder die Sehnsucht nach den einzigartigen Gewürzen und den frischen Zutaten – es lassen sich einige „objektive“ Gründe für die mediterrane Küche finden. Womöglich ist das Zubereiten frischer mediterraner Gerichte oder ein Besuch eines italienischen, griechischen oder spanischen Restaurants sogar gleichbedeutend mit einem kurzzeitigen Ausbrechen aus dem Alltag, mit einem Kurzurlaub. Der Titel von Jamie Olivers Serie über seine Reise durch Italien beinhaltet wohl nicht ohne Grund das Wort *Escape*, also *Flucht*.

#### **4.5.2.1. Die Rolle von Tourismus und Migration**

Wanderungs- und Reisebewegungen sind ein bedeutender Faktor für den Transfer neuer Nahrungsmittel und den Austausch zwischen Ländern und Kontinenten. Dadurch entstanden Reiseberichte und Reiseführer mit praktischen Informationen. Die Entwicklung der Reiseliteratur ist eng mit der wachsenden Rolle des Essens verbunden. Trotz Massentourismus und der Suche nach möglichst billigem Italienurlaub suchen Touristen die „echte“ italienische bzw. regionale Küche. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewarben Restaurants ihre authentische „klassisch italienische“ oder „echt römische“ Küche und nutzten somit gekonnt die Stereoty-

pen. Mit Pizza, Tagliatelle, Tortellini, Lasagne oder den neapolitanischen Spaghetti tauchten Speisen auf, die bis heute als typisch italienisch angesehen werden.

Ebenso wichtig wie der Italien-Tourismus waren die Ströme italienischer Migranten. Schon seit dem 18. Jahrhundert gab es eine bedeutende Arbeitsmigration. Während in der frühen Neuzeit vor allem Künstler und Fachhandwerker wie z. B. Stuckateure oder Steinmetze ihr Land verließen, waren es vor Beginn des 20. Jahrhunderts hauptsächlich Händler, Eisverkäufer und Künstler, die ihre Landsleute mit heimischen Produkten versorgten. Bereits im 19. Jahrhundert waren in München, Paris und London italienischer Wein, Zitronen, Sardellen, Parmesankäse und Makkaroni leicht erhältlich. In Städten mit großen italienischen Gemeinden, wie zum Beispiel Hamburg, gab es um die Wende zum 20. Jahrhundert auch schon italienische Gemüseläden. Diese Verkaufsstätten entwickelten sich häufig zu Weinstuben und später zu Restaurants. Diese Lokale, die zunächst für die eigenen Landsleute gedacht waren, wurden allmählich auch von Deutschen entdeckt und besucht<sup>25</sup>. Heute gibt es in Österreich sowie in Deutschland dutzende italienische Restaurants unterschiedlicher Qualitäts- und Preisklassen.

#### **4.5.2.2. Italienisch vs. pseudoitalienisch**

Italien wird mit gutem Essen, Temperament, Genuss, Gastfreundlichkeit und Fröhlichkeit verbunden<sup>26</sup>. Folglich wird das Land als *der* Spezialist für gutes Essen betrachtet, wobei sich *gut* sowohl auf *schmackhaft* als auch auf *gute Qualität* bezieht. Von dieser Beliebtheit machen unter anderem die Lebensmittelhersteller Gebrauch, die sich das italienische Image für den Verkauf ihrer Produkte zunutze machen. Neben namhaften italienischen Marken wie *Barilla* oder *Lavazza* entstehen immer mehr pseudoitalienische Produkte, die nicht in Italien hergestellt werden und italienische Fantasienamen tragen. Eine von Marie Antoinette Rieger durchgeführte Studie, die die Wirkung (pseudo-)italienischer Produktnamen auf deutschsprachige Verbraucher untersuchte, hat gezeigt, dass die Befragten in den meisten Fällen Kunstwörter und nicht die original italienischen Warennamen bevorzugten. Ein Grund liegt darin, dass für den Rezipienten nicht der original italienische Name, sondern die Informativität des Produktnamens ausschlaggebend ist. Ein im Produktnamen enthaltener Hinweis auf eine italienische Herkunft reichte den Probanden also nicht aus. Aus der Untersuchung geht somit

---

<sup>25</sup> Vgl. <http://www.ieg-ego.eu/de/threads/europa-unterwegs/arbeitsmigration-wirtschaftsmigration/ulrike-thoms-von-der-migranten-zur-lifestylekueche-die-karriere-der-italienischen-kueche-in-europa#ItalienischeMigration>.

hervor, dass Konzeptformen aus der Sicht der Rezipienten die bessere Alternative sind. Die Befragten haben nämlich eine ziemlich genaue Vorstellung davon, was ihrer Meinung nach italienisch ist und was nicht. Die Folge dieser subjektiven Theorien über die italienische Sprache besteht darin, dass echte italienische Namen und Wörter nicht als italienisch wahrgenommen werden (z. B. *SAGRA*<sup>27</sup> klang nach Ansicht der Versuchspersonen „hart“ und damit nicht italienisch). Man kann dies wie folgt zusammenfassen: Es muss kein italienisches Wort sein, sondern sich nur wie eines anhören (vgl. Rieger 2009:67).

Hier wird nun deutlich, dass die Wahrnehmung von *italienisch* in vielen Fällen entscheidend ist und dass Menschen entsprechend ihrer Assoziationen mit einem Produktnamen, einem Bild oder einer Marke handeln. In manchen Fällen stimmt das Italienbild in den Köpfen nicht mit dem tatsächlichen *italienisch* überein.

#### **4.6. Kochrezepte und Fachsprache**

Im folgenden Abschnitt soll erläutert werden, ob und inwiefern es sich bei Kochrezepten um Fachtexte bzw. um eine Fachtextsorte handelt. Bevor jedoch darauf näher eingegangen werden kann, muss zuerst geklärt werden, was unter *Fachsprache*, *Fachtext* und *Fachtextsorte* zu verstehen ist.

##### **4.6.1. Fachsprache – Fachtext – Fachtextsorte**

Fachtexte bzw. Fachtextsorten sind ein wesentlicher Bestandteil der Fachkommunikation. Die Fachkommunikation bedient sich der Fachsprache, um Äußerungen über ein bestimmtes Fachgebiet zu tätigen. Das Ziel jeder Fachsprache – sei es zum Beispiel jene der Medizin, der Rechtswissenschaften oder der Technik – besteht darin, die Kommunikation zwischen Fachleuten über ihr Fachgebiet zu erleichtern sowie die kommunikative Effizienz zu steigern, indem ein konsensuell definierter Begriff einem Wort zugeordnet wird. Auf diesem Weg sollen Missverständnisse weitgehend vermieden und klar festgelegt werden, was gemeint ist. Die Erleichterung der Kommunikation bzw. der Verständigung ist auch Teil von Lothar Hoffmanns Definition von Fachsprache:

---

<sup>26</sup> Dies ergab eine von Elisabetta Mazza Moneta im Jahre 2000 veröffentlichte Studie mit dem Titel „Deutsche und Italiener“ (vgl. Rieger 2009:57).

<sup>27</sup> Dt. Dorffest, Volksfest (vgl. dict.leo.org).

„Fachsprache – das ist die Gesamtheit aller sprachlichen Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung zwischen den in diesem Bereich tätigen Menschen zu gewährleisten.“ (1984:53)

Die Effizienzsteigerung der Kommunikation erfolgt hauptsächlich durch den *Terminus* bzw. *Fachterminus*. Der Terminus stellt eine Verbindung zwischen dem Begriff<sup>28</sup> und der sprachlichen Benennung<sup>29</sup> dar. Somit wird das Gemeinte durch die Fixierung des Terminus geklärt, wodurch eine eindeutige Referenz entstehen soll. Die Referenz ist jedoch nicht immer zu hundert Prozent eindeutig, da es auch Divergenzen in der Definition von Begriffen innerhalb eines Fachgebiets geben kann (vgl. Kadrić et al. 2005:156f.).

Jede Fachsprache hat ihre Wurzeln in der Gemeinsprache, wobei sich die Fachsprache der Gastronomie durch ihre große Nähe zum Lebensalltag der Menschen in besonders starkem Maße aus der Gemeinsprache herausgebildet hat. Aus diesem Grund ist eine klare Abgrenzung einer Fachsprache von der Gemeinsprache auch kaum bis gar nicht möglich. Die Fachsprache der Gastronomie beschränkt sich nicht nur auf die Kommunikation über ein Fachgebiet, sondern bezieht eine Laienwelt ein, in der auch Laien (z. B. Hausfrauen oder Hobbyköche) untereinander, oder Experten mit Laien kommunizieren (vgl. Riley-Köhn 1999:39).

Fachkommunikation manifestiert sich in Fachtexten. *Fachtext* wird von Lothar Hoffman folgendermaßen definiert:

„Der Fachtext ist Instrument bzw. Resultat der im Zusammenhang mit einer spezialisierten gesellschaftlich-produktiven Tätigkeit ausgeübten sprachlich-kommunikativen Tätigkeit. Er bildet eine strukturell-funktionale Einheit (Ganzheit) und besteht aus einer endlichen geordneten Menge pragmatisch, semantisch und syntaktisch kohärenter Sätze (Texteme) oder satzwertiger Einheiten, die als komplexe sprachliche Zeichen komplexen Propositionen im Bewußtsein des Menschen und komplexen Sachverhalten in der objektiven Realität entsprechen.“ (1988:119)

Auch Rosemarie Gläser betrachtet einen Fachtext als Ergebnis einer kommunikativen Handlung, der einen tätigkeitsspezifischen Sachverhalt widerspiegelt und durch visuelle Mittel wie Symbole, Formeln, Gleichungen, Grafiken und Abbildungen ergänzt sein kann (vgl.

---

<sup>28</sup> Begriff: „eine Denkeinheit, die aus einer Menge von Gegenständen unter Ermittlung der diesen Gegenständen gemeinsamen Eigenschaften mittels Abstraktion gebildet wird“ (DIN 2342).

<sup>29</sup> Benennung: „mindestens ein Wort umfassende Bezeichnung eines Begriffes (in der Fachsprache)“ (DIN 2330).

1990:18). Im Gegensatz dazu lehnt Göpferich eine Abgrenzung von Fachtexten und sogenannten gemeinsprachlichen Texten, und in weiterer Folge auch eine Differenzierung von Fachtextsorte und gemeinsprachlicher Textsorte, ab. Sie spricht stattdessen von Texten bzw. Textsorten unterschiedlichen Fachlichkeitsgrades (vgl. 1995:58).

Fachtexte werden durch die Merkmale der Textualität beschrieben, die bereits in Kapitel 2 erläutert wurden, wobei nicht alle Fachtextsorten diese Kriterien in vollem Umfang erfüllen. Dies gilt im Speziellen für die Fachtextsorten Speisekarte und Kochrezept, bei denen das Textualitätskriterium der Kohäsion kaum oder keine Gültigkeit hat. Während Speisekarten als kohäsionslos bezeichnet werden können, sind Kochrezepte kohäsionsarm. In der Fachwelt werden auch kohäsionslose Texte bzw. Quasi-Texte, wie zum Beispiel Speise- und Menükarten, Lieferscheine, Warenkataloge etc., als Fachtexte bezeichnet (vgl. Riley-Köhn 1999:33).

Aufgrund gemeinsamer struktureller, funktionaler und semantischer Merkmale können Fachtexte zu Fachtextsorten zusammengefasst werden. Gläser bezeichnet die Fachtextsorte als „ein Bildungsmuster für die geistig-sprachliche Verarbeitung eines tätigkeitspezifischen Sachverhalts, das in Abhängigkeit vom Spezialisierungsgrad von kommunikativen Normen bestimmt ist, die einzelsprachlich unterschiedlich ausgeprägt sein können“ (1990:29). Wie bereits unter Punkt 3.3. erwähnt wurde, helfen Textsorten, das Mitteilungsanliegen in eine relativ vorgegebene Form zu fügen und das Mitgeteilte besser erwarten und schnell einordnen zu können. Textsorten spielen auch in der Fachkommunikation eine wichtige Rolle, da sie als Orientierungshilfe dienen. Die jeweils vorherrschenden Textsortenkonventionen erfordern gerade in der fachsprachlichen Kommunikation eine gesteigerte Textsortenkompetenz seitens des Autors und des Rezipienten. Daraus resultieren Chancen für die Kommunikation, aber auch Gefahren, wenn zum Beispiel Laien fachlich kommunizieren wollen oder wenn Fachkommunikation nicht verstanden wird (vgl. Kalverkämper/Baumann 1996:20).

Die Normen und Konventionen, die für die Textbildungsmuster (Textbauplan, Textablaufschema, Makrostruktur) heutiger Textsorten gelten, resultieren häufig aus einer historischen Entwicklung. Zahlreiche Textsorten haben sich beispielsweise in europäischen Ländern parallel entwickelt und weisen heute ähnliche Muster auf. Darunter fallen zum Beispiel Kochrezepte, Nachrichten, Werbetexte, wissenschaftliche Zeitschriftenartikel oder Lehrbuchtexte. Folglich sind (Fach-)Textsorten von aktuellem Interesse für die Fachsprachenforschung, die Soziolinguistik sowie für die Sprachgeschichte (vgl. Gläser 1990:29).

#### 4.6.2. Die Fachtextsorte Kochrezept

In ihrer ursprünglichen Form stammen Kochrezepte von medizinischen Rezepten ab (spätmhd. *recept* bzw. mlat. *receptum*, eigtl. = (es wurde) genommen, 2. Partizip von (mittel)lateinisch *recipere*<sup>30</sup>) und zählen zu den ältesten Textsorten. Obwohl jahrhundertlang eine starke Abhängigkeit zur lateinischen Sprache bestand, existieren auch bereits althochdeutsche Exemplare. Seit etwa sechshundert Jahren ist die Textsorte Kochrezept nun bereits in der deutschen Sprach- und Kulturgeschichte etabliert. Die Erforschung von Kochrezepten als Fachtextsorten ist durchaus legitim, da sie an ein Handwerk, die Kochkunst, gebunden ist. Betrachtet man das Rezept aus einer sprachpragmatischen Perspektive, die die Faktoren und Bedingungen der Textproduktion und -rezeption miteinbezieht, ist zu erwähnen, dass sich „Rezept“ in der Bedeutung von „Kochanweisung“ erst im 18. Jahrhundert durchsetzte (vgl. Parrinello 1996:294).

Lange Zeit wurden Kochrezepte nur mündlich von einer Generation an die nächste weitergegeben, und die Weitergabe des Fachwissens erfolgte durch Erfahrungsaustausch unter den Frauen. Die Weitergabe von Rezepten ist bis heute ein beliebter Gesprächsstoff bei Tisch. Der in weiten Teilen der Bevölkerung vorherrschende Analphabetismus (davon betroffen waren auch die Berufsköche) sowie die hohen Kosten für Pergament trugen wesentlich zu einer sehr späten Verschriftlichung des Kochrezeptes bei. Der Wechsel vom 16. zum 17. Jahrhundert brachte die Wende – von nun an wurden Kochbücher auch gedruckt. Nach und nach entstanden Kochrezeptsammlungen bzw. Kochbücher, wobei ihre Merkmale fast unverändert blieben. Der so genannte Kochbuchstil wurde maßgeblich durch die mündliche Überlieferung geprägt. Typische Merkmale dieses Stils sind kurze, prägnante Anweisungen und klare Satzstrukturen (vgl. Riley-Köhn 1999:69).

Während die Bandbreite früher Kochbücher von erweiterten anonymen Flugblättern bis zu großen Prachtwerken reichte, waren im 19. Jahrhundert vorwiegend geschlossene Kochbücher erhältlich. Seither ist eine entgegengesetzte Entwicklung festzustellen: Kochbücher werden oftmals in einzelnen Heften bzw. als Einzelrezepte angeboten. Darüber hinaus erschienen Kochbücher lange Zeit nicht als reine Kochbücher, sondern es galt die so genannte Lehre vom „ganzen Haus“, d. h. Kochbücher beinhalteten beispielsweise auch Anweisungen zur Führung

---

<sup>30</sup> Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Rezept>

eines landwirtschaftlichen Landgutes oder eines ordentlichen Haushaltes, enthielten Rezepte zur Herstellung von Kosmetika sowie Rezepturen für die Hausapotheke, informierten über Destillationsvorschriften für Spirituosen oder unterrichteten über die Aufgaben des Vaters in einer Hausgemeinschaft (vgl. Parrinello 1996:293ff.; Riley-Köhn 1999:70). Das 1912 erschienene *Dr. Oetkers Schulkochbuch* enthielt zum Beispiel neben Kochanweisungen auch allgemeine Hinweise zur Ernährung oder Anleitungen zu Sitte und Anstand bei Tisch (vgl. Horbelt/Spindler 2000:24).

Da Kochrezepte Teil unseres Alltags und somit auch Teil der Gemeinsprache sind, werden sie meist nicht als Fachtexte bzw. Fachtextsorte erkannt. Die Anzahl an allgemeinsprachlichen Wörtern ist bei der Textsorte Kochrezept außerordentlich hoch und erschwert eine Abgrenzung zwischen Gemein- und Fachsprache. Bei näherer Betrachtung ist aber schnell ersichtlich, dass Kochrezepte meist auf einem ganz bestimmten Muster basieren und dass darin zahlreiche Fachtermini verwendet werden. Beim Verfassen eines Kochrezepts hält sich der Autor an gewisse Konventionen, um dem Leser eine klare Vorstellung der Arbeitsschritte zu geben. Anhand der Textsortenkonventionen können Rezipienten auf einen Blick die Textsorte erkennen und somit werden auch die Erwartungen des Lesers an den Text erfüllt.

#### **4.6.2.1. Das Kochrezept als Minilekt**

Marianne Nordman beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Cooking Recipes and Knitting Patterns: Two Minilects Representing Technical Writing* mit Kochrezepten als Fachtexte und ordnet Kochrezepte aufgrund ihrer starken Stereotypisierung, ihres begrenzten Wortschatzes, der stark formalisierten Syntax und der konventionalisierten Struktur in die Kategorie der Minilekte ein, die als eine Fachsprache innerhalb einer Fachsprache bezeichnet werden können. Nordman definiert den Minilekt als „a well-defined language within a technolect“ und schreibt zudem, dass „[a minilect] can form an independent whole within LSP or even, though very seldom, a small integrated whole outside LSP“ (1996:556). In Anlehnung an Nordmans Definition fasst Jan Engberg wie folgt zusammen:

„Ein ‚Minilekt‘ ist eine fachliche Subsprache, die von einer begrenzten Anzahl von Fachleuten innerhalb eines begrenzten Fachgebietes verwendet wird. Ein Minilekt umfasst alle sprachlichen Mittel, die innerhalb der Subsprache Verwendung finden. Damit eine Subsprache als Minilekt aufgefaßt werden

kann, müssen sich damit erstellte Texte mit demselben begrenzten thematischen Inhalt beschäftigen und dürfen nur eine begrenzte Zahl von möglichen Textfunktionen haben.“ (1997:265)

Die Aufgabe von Minilekten besteht in der Vermittlung von Informationen innerhalb eines genau abgegrenzten Gebietes, wobei die Informationsvermittlung sicher und ökonomisch zu sein hat. Der Minilekt ist eine fachsprachliche Textsorte mit genau abgegrenzten Anwendungsmöglichkeiten. Ebenso begrenzt ist der Umfang des Spezialwissens hinter einem Minilekt. Ein Minilekt kann auch von jemandem, der kein professioneller Experte ist, beherrscht werden (vgl. Laurén/Nordman 1996:19).

### **4.6.3. Struktureller Aufbau des Kochrezepts**

Hinsichtlich der Makrostruktur ist das Kochrezept durch seinen schematischen Aufbau gekennzeichnet. Die Überschrift benennt das Thema, sie bezeichnet die Speise. Das Kochrezept verfügt über einen einleitenden Teil, der beispielsweise Angaben zu den benötigten Zutaten oder eine persönliche Geschichte bzw. Anekdote des Rezeptautors enthält. Anschließend folgen eine Auflistung der Zutaten, eine Angabe der Portionsmenge, eine Schritt-für-Schritt-Anleitung, Serviervorschläge, eine Nährwertangabe, eventuelle Varianten und die Zubereitungszeit.

Marianne Nordman befasst sich in ihrem bereits erwähnten Beitrag unter anderem auch mit den verschiedenen Elementen eines Kochrezepts und versucht, eine Klassifizierung vorzunehmen. Die Forschungsgrundlage Nordmans sind schwedische und finnische Kochanleitungen, wobei der Sprache hierbei keine wesentliche Bedeutung zukommt, da auch ein Leser, der der Ausgangssprache nicht mächtig ist, aufgrund der stereotypischen Makrostruktur des Textes augenblicklich erkennen wird, dass es sich um ein Kochrezept handelt. Nordman (vgl. 1996:561) stellt folgenden Aufbau fest:

- Introduction (-1-)
- Number of persons served (-2-)
- Ingredients (-3-)
- Instructions (-4-)
- Served to/with (-5-)
- Nutritional value (-6-)

- Tips (-7-)
- Time of preparation (-8-)

Die Reihenfolge der oben genannten Elemente kann leicht variieren, oder die Textkomponenten können den einzelnen Bezeichnungen nicht immer eindeutig zugeordnet werden. Parrinello stellt eine sehr ähnliche Segmentierung fest, bestehend aus: Ziel, Zutaten, Mengen- und Zeitangaben, einem Rezeptkorpus als Sequenz von Zwischenzuständen, die durchlaufen werden müssen, und letztlich aus einem Rezeptschluss, der unterschiedliche Formen annehmen kann (Ermahnungen, Tipps, Varianten). Bei einer Textsorte wie dem Rezept ist die Strukturierung von entscheidender Bedeutung (vgl. Parrinello 1996:298).

Anhand des folgenden Rezepts von Jamie Oliver<sup>31</sup> wird der texttypische Aufbau verdeutlicht, indem die oben genannten Elemente mit ihren jeweiligen Nummern identifiziert werden:

### Zucchini-Carbonara



Abbildung 2: Das schmeckt gut! Jamie Olivers Zucchini Carbonara

### Dieses Gericht reicht für 4 Personen (-2-)

Carbonara ist eine klassische **Pasta-Sauce** aus Sahne, Speck und Parmesan – sie schmeckt einfach köstlich! Für dieses Gericht brauchen Sie die besten Zutaten, denn diese machen das Gericht so wundervoll. Ich benutze immer eine bunt gemischte Auswahl an Thymian, aber normaler Thymian

reicht auch. Sie können sowohl **Spaghetti** als auch Linguine benutzen. Aber mir wurde von "echten" italienischen Mamas (mit denen man nicht zu viel diskutieren sollte) gesagt, dass Penne das A und O für dieses Gericht sind. Daher nehme ich diese Nudelsorte für das Rezept. Bevor Sie mit dem Kochen beginnen, sollten Sie eine sehr große Schüssel bereitstellen, um die **Pasta** am Ende gut vermischen zu können. (-1-) / (-3-)

### **Das braucht man (-3-)**

Meersalz und frisch gemahlener, schwarzer Pfeffer  
6 mittelgroße grüne und gelbe Zucchini  
500 g Penne  
4 große Eigelb 100ml Sahne (Doppelrahmstufe)  
2 Hände voll frisch geriebener Parmesan  
Olivenöl  
12 dicke Scheiben Speck, zerkleinert  
1 kleines Bündel Thymian, Blätter gepflückt und zerkleinert, die Blüten noch nicht verwenden

### **So wird's gemacht (-4-)**

Stellen Sie einen großen Topf mit gesalzenem Wasser auf den Herd. Halbieren und Viertel [sic] Sie alle **großen Zucchini** länglich. Entfernen Sie jegliche Kerne oder matschigen Stellen. Schneiden Sie die Zucchini nun in kleine Schnitze, so dass sie am Ende ungefähr die Größe der Penne haben. Wenn das Wasser kocht, kommen die Penne in den Topf und werden nach Packungsanweisung zubereitet. Um die sahnige **Carbonara-Soße** zuzubereiten, kommt das Eigelb zusammen mit der Sahne und der Hälfte des Parmesan-Käses in eine Schüssel. Die Zutaten werden mit einer Gabel gut vermengt. Leicht würzen und zur Seite stellen. (-4-)

Jetzt brauchen Sie eine große Pfanne (35 cm Durchmesser ist eine gute Größe, die in jedem Haushalt vorhanden sein sollte) (-7-). Geben Sie einen guten Schuss Olivenöl in die Pfanne und braten Sie den **Speck** darin an, bis er dunkel-braun ist. Geben Sie nun die Zucchini und zwei Prisen schwarzen Pfeffer hinzu - nicht nur zum Würzen, auch für den besonderen Kick! Geben Sie die Thymianblätter dazu und vermengen jetzt alles gut, so dass auch die Zucchini den herrlichen Speck-Geschmack annimmt. Braten Sie das alles an, bis die **Zucchini** leicht braun und etwas weich geworden ist. (-4-)

Im nächsten Schritt müssen Sie sehr schnell arbeiten. Wenn die Pasta fertig ist, geben sie die Nudeln in ein Abtropfsieb – behalten Sie aber etwas von dem kochenden Wasser über. Die Pasta muss dann sofort in die Pfanne mit dem Speck und der Zucchini. Nehmen Sie die Pfanne von der Herdplatte und geben Sie nun einen Schuss des Kochwassers und die **Sahnesoße** hinzu. Vermengen Sie nun alles ganz schnell! (-4-)

---

<sup>31</sup> <http://www.sixx.at/tv/jamie-oliver/rezepte/zucchini-carbonara>

Jetzt müssen Sie Ihre Gäste an den Tisch holen, damit sie sofort zu essen beginnen können. (-7-) Während Sie alles umrühren, streuen Sie den restlichen **Parmesan** über die Nudeln. (-5-) Wenn Sie noch etwas Wasser benötigen, dann geben Sie auch dieses an dieser Stelle hinzu – das gibt der Soße einen schönen Glanz (-7-). Schnell abschmecken. Nun gleich servieren und verzehren, sonst wird die Soße zu dickflüssig! (-7-) / (-5-)

Bezüglich der Nährwertangaben ist zu erwähnen, dass so gut wie keines der Rezepte von Jamie Oliver derartige Angaben enthält – die Ausnahme stellt seine *15-Minuten-Küche* dar, wo die Kalorien (in der Show sowie im Kochbuch) angegeben werden und Jamie Oliver auch während der Show kurze Tipps bzw. Anmerkungen zu einer gesunden Lebensweise gibt (z. B. „*Man sollte schauen, dass das Essen unter der Woche ausgewogen ist*“<sup>32</sup>). Zudem sind bei seinen Rezepten auch Zeitangaben relativ selten – es wird lediglich angegeben, wie lange zum Beispiel etwas garen oder köcheln muss, die Gesamtzubereitungszeit ist jedoch nicht enthalten. Wer nur wenig Zeit zur Verfügung hat, würde ohnehin auf *Jamies 15-Minuten-Küche* oder *Jamies 30-Minuten-Menüs* zurückgreifen. Da der Schwerpunkt bei Jamie Olivers Rezepten auf der Lust am Kochen und am Genießen liegt, wird auf Nährwert- und Zeitangaben kaum bis nur wenig Wert gelegt (außer bei den oben genannten schnellen Gerichten bzw. Menüs).

#### 4.6.4. Syntax des Kochrezepts

Minilekte verfügen in der Regel über eine einfache, stereotypisierte Syntax. Bei deutschen Fachtexten ist eine klare Tendenz zum Nominalstil erkennbar (z. B. *bei milder Hitze, unter ständigem Rühren*). Zusätzlich zu Nominalphrasen werden in Fachtexten auch häufig Funktionsverbgefüge<sup>33</sup> (in Verbindung mit einer Sinnentleerung des Verbs), Attribuierungen, bestimmte Gliedsatztypen (Konditionalsätze und Finalsätze) und Passiv- und Infinitivformen verwendet. In dem Textabschnitt eines Rezepts, der sich mit der Zubereitung befasst, bilden Aufforderungssätze das deutlichste Merkmal der instruktiven Funktion. Die Aufforderungssätze kommen meist in Form des persönlichen Imperativs der ersten Person Singular vor, der fast ausschließlich am Satzanfang positioniert ist.

---

<sup>32</sup> Jamie Oliver's *15-Minuten-Küche*: Lamm am Stiel

<sup>33</sup> „Ein Funktionsverbgefüge ist ein aus einer festen Verbindung von Substantiv und Verb bestehendes Syntagma, bei dem der Verbinhalt verblasst ist und das Substantiv den Inhalt der Wortverbindung bestimmt – zum Beispiel: in Verbindung treten, Anwendung finden“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Funktionsverbgefuege>).

Während in englischen Kochrezepten der Imperativ vorherrscht (z. B. *add, serve*), werden im Deutschen häufig Infinitivformen verwendet (z. B. *beigeben, aufgießen, garen*). Zu den Formen der Aufforderung zählen der imperativistische Infinitiv, persönliche Imperativformen, die Konstruktion *ist/sind + zu + Infinitiv* sowie Fügungen der Art *Modalverb + Infinitiv*. Der imperativistische Konjunktiv (*man nehme...*) ist heutzutage eher eine Seltenheit. Konditionale Formulierungen (in Form von Gliedsätzen oder Präpositionalgefügen) oder korrespondierende Konjunktionalkonstruktionen (z. B. *so lange...bis; so weit...bis; so...dass*) zielen darauf ab, den Handlungsspielraum einzugrenzen.

Ein weiteres typisches Merkmal deutscher als auch englischer Kochrezepte sind vorangehende oder nachgestellte Adverbien (z. B. *gut vermengen, glasig rösten, finely chop*). Adjektive kommen meist in Verbindung mit Zutaten oder Küchengeräten vor (z. B. *feingehackte Petersilie, großer Topf, diced tomatoes*). Hinsichtlich der syntaktischen Struktur hat sich bei englischen Kochrezepten seit jeher nichts geändert. Bereits im Mittelalter herrschte eine einfache Satzstruktur vor, d. h. die Anzahl der Nebensätze ist gering und es besteht der Hang zur Aneinanderreihung unverbundener Hauptsätze (vgl. Riley-Köhn 1999:198).

In fachsprachlichen Texten kommt es selten zu einer Änderung der Perspektive. In Kochrezepten, in denen die Anweisungen im Imperativ gegeben werden, ist der Adressant eine allwissende Autorität, die dem Rezipienten quasi übergestellt ist. In manchen Sprachen wird der Imperativ der zweiten Person Singular oder auch der zweiten Person Plural verwendet, um eine vertrautere Beziehung zwischen dem Autor und dem Leser herzustellen. In dem oben genannten Rezept von Jamie Oliver wird der Rezipient einerseits direkt mit der Höflichkeitsform angesprochen („Für dieses Rezept brauchen Sie...“), andererseits wird die erste Person Singular verwendet („Ich benutze immer...“), um den Lesern das Gefühl zu vermitteln, Jamie Oliver würde direkt mit ihnen sprechen. Neben diesen zwei Formen kommen im obigen Beispiel aber auch die dritte Person Singular und das Passiv vor:

- 1) „Um die sahnige Carbonara-Soße zuzubereiten, kommt das Eigelb zusammen mit der Sahne und der Hälfte des Parmesan-Käses in eine Schüssel.“
- 2) „Die Zutaten werden mit einer Gabel gut vermengt.“

#### 4.6.5. Lexikologie des Kochrezepts

Das Vokabular des Kochrezepts stammt hauptsächlich aus der Gemeinsprache, vorbehaltlich einiger Substantive und Verben, die der Fachsprache der Kochkunst zugeordnet werden. Die Dichte an „echten“ Fachwörtern ist in einem Rezept somit vergleichsweise gering, wobei manche Rezepte ein höheres Maß an Fachwissen als andere erfordern und sich Hobbyköche je nachdem gewisse Benennungen aneignen müssen. Dies verdeutlichen die folgenden Beispiele aus Plachutta/Wagners *Die gute Küche – das österreichische Jahrhundertkochbuch*:

- 1) „Man kann die Knochen auch **blanchieren**, damit die Suppe klarer wird“ (1993:160).
- 2) „Fertigen **Fond** durch feines Sieb oder **Etamin**<sup>34</sup> seihen und würzen, falls der Fond bei der Weiterverarbeitung nicht mehr **reduziert**<sup>35</sup> wird“ (1993:187).
- 3) „Unter ständigem Rühren bis zur **Rosenprobe**<sup>36</sup> erhitzen (Schote entfernen)“ (1993:535).
- 4) „**Bindet** die Mayonnaise, so kann der **Ölfluß** erhöht werden“ (1993:97).
- 5) „**Gerinnt** Mayonnaise bei der Erzeugung [...], so muß man mit einem neuerlichen Eidotter mit Essigbeigabe und kleinweisem Hinzufügen der geronnen Mayonnaise die Mayonnaise neu anrühren (1993:97)“ (Herv. d. Verf.).

Wie man an den Beispielsätzen erkennen kann, enthalten Kochrezepte bestimmte Fachtermini, die zwar teilweise der Gemeinsprache entstammen, zugleich aber auch Fachwissen erfordern, um richtig verstanden zu werden. Bei Fachsprachen, somit auch bei der Fachsprache der Gastronomie, können verschiedene Arten von Fachwörtern unterschieden werden:

Zum einen gibt es den **Terminus**, der wie bereits erwähnt, ein Fachwort ist, dessen Inhalt klar definiert ist. Im Fall der oben angeführten Beispiele trifft dies unter anderem auf die Wörter *blanchieren* und *Fond* zu. Als *Fond* wird die Grundbrühe bezeichnet, die den Geschmack von Karkassen (Knochen, Gräten, etc.) von Fisch, Geflügel oder Fleisch aufgenommen hat und konzentriert weiterverwendet werden kann. *Blanchieren* bedeutet, dass ein Produkt (z. B. Spinat, Gemüse, Kalbsbries oder Obst) kurz mit kochendem Wasser überbrüht wird, um es kochfertig zu machen (vgl. Plachutta/Wagner 1993:538). Die Verben *binden* und *gerinnen*

---

<sup>34</sup> Ein Passiertuch aus festem Gewebe (meistens Leinen), das zum Seihen oder Sieben von Saucen, Suppen und leichten Pürees verwendet wird (vgl. [http://www.unspokenwords.de/food/lexikon/lexikon\\_fachbegriffe.htm#e](http://www.unspokenwords.de/food/lexikon/lexikon_fachbegriffe.htm#e)).

<sup>35</sup> „Reduzieren: Einer der wichtigsten Vorgänge der gehobenen Saucenküche, der das Einkochen einer Flüssigkeit (Fond, Wein etc.) auf die gewünschte Konsistenz beschreibt“ (Plachutta/Wagner 1993:539).

<sup>36</sup> „Rosenprobe: Hält man einen Kochlöffel in die Flüssigkeit, hebt diesen wieder heraus und bläst über die Wölbung des Löffels, so bildet sich ein wellenartiges, rosenblätterartiges Bild“ (Plachutta/Wagner 1993:535).

aus den Beispielsätzen 4 und 5 werden meistens für chemische Vorgänge verwendet und auch der Ausdruck *den Ölfluss erhöhen* ist nicht der Alltagssprache zuzuordnen.

Professionelle Köche verwenden in der Regel eine Vielzahl dieser Fachtermini. Für Laien erschließt sich die „wahre“ Bedeutung der Termini häufig erst, wenn diese nachgeschlagen werden, außer es handelt sich um einen Hobbykoch, der auf diesem Gebiet überdurchschnittlich bewandert ist. Jedenfalls verfügen die meisten guten Kochbücher über ein kleines Küchenlexikon, in dem die wichtigsten Fachtermini erläutert werden.

Zum anderen gibt es die so genannten **Halbtermini**, die eine Denotate zwar eindeutig beschreiben, aber nicht durch Festsetzungsdefinition bestimmt sind. Darunter fallen zum Beispiel die Wörter (1) *Tunkmasse* oder (2) *einlegen*, die keine klar definierten Fachtermini sind, da die korrekten gastronomischen Bezeichnungen dafür (1) *Kuvertüre* und (2) *marinieren* bzw. *konservieren* lauten. In verschiedenen Lexika, darunter das *Handlexikon der Kochkunst* (Duch 2002), wird bei dem Begriff *Tunkmasse* auf den eigentlichen Terminus verwiesen.

Schließlich gibt es neben Termini und Halbtermini noch **Fachjargonismen**. Sie zeichnen sich durch ihre Ungenauigkeit bei der Benennung fachlicher Gegenstände aus und entstehen im umgangssprachlichen Stil eines Fachgebiets. Dazu zählt zum Beispiel der Begriff *Hobart*, der von Köchen häufig für eine Universal-Rührmaschine verwendet wird, wobei *Hobart* aber der Firmenname des Geräteherstellers ist, der neben Rührmaschinen auch andere Produkte herstellt. Trotzdem werden Experten mit dem Terminus *Hobart* eine Rührmaschine assoziieren (vgl. Riley-Köhn 1999:36; vgl. Heiss 2008:48).

Zusätzlich zu diesen drei Gruppen gastronomischer Fachwörter existieren noch fremdsprachige Fachwörter, die hauptsächlich aus dem Französischen stammen. Bei dem Gebrauch dieser fremdsprachigen Termini gibt es erhebliche Unterschiede zwischen dem deutschen und englischen Sprachraum. Während im Deutschen die französischen Begriffe meist für die Benennung von Berufsgruppen des Fachgebietes verwendet werden (z. B. *Sommelier*, *Chef de Partie*, *Souschef*), dienen französische Fachwörter im Englischen dazu, auf einen gehobenen Standard der Küche hinzuweisen. Französische Benennungen für verschiedene Speisen sind aber in beiden Sprachen weit verbreitet (z. B. *Crème Brûlée*, *Petit Four*, *Crêpes Suzette*, *Mille Feuille*). Gleichzeitig werden französische Fachtermini aber auch sehr häufig „eingedeutscht“ (z. B. *blanchir* → *blanchieren*, *pocher* → *pochieren*).

Durch die Globalisierung, die Internationalisierung und das steigende Interesse für ausländische Gerichte wächst auch der Einfluss fremdsprachiger Fachtermini. Obwohl beispielsweise Fachwörter aus der asiatischen oder indischen Küche noch bei weitem nicht so verbreitet und etabliert sind wie ihre französischen Pendanten, ist dennoch eine gewisse Entwicklung im Sprachgebrauch bzw. in der Lexikologie zu erkennen (z. B. *wokken* als Abwandlung von *Wok*, einer asiatischen Bratpfanne).

Diese Beispiele verdeutlichen, dass die Lexikologie des Kochrezeptes einem ständigen Wandel unterworfen ist und dass sich der Fachwortschatz permanent erweitert. Diese Tatsache könnte womöglich zu einer Erleichterung bei der Übersetzung fremdsprachiger Rezepte und Kochbücher führen.

#### 4.6.6. Typographie

Durch den Einsatz typographischer Mittel wie Fett- und Kursivdruck, Unterstreichen, unterschiedliche Schriftgrade und -typen, Nummerierung von Absätzen oder Alinea<sup>37</sup> können Texte gegliedert und die Textrezeption wesentlich unterstützt werden. Hinsichtlich der Typographie und des Layouts sind Kochrezepte heutzutage weitgehend stereotypisiert, wobei auch innerhalb einer Sprache geringfügige Unterschiede auftreten können, die vom jeweiligen Medium der Veröffentlichung abhängen. Demnach kann die Anwendung typographischer Mittel zur Hervorhebung bestimmter Textelemente variieren.

Oftmals werden zentrale Wörter im Fließtext durch Fettdruck akzentuiert, wodurch es dem Leser ermöglicht wird, den Inhalt jedes einzelnen Absatzes schnell zu erfassen. Zur Gliederung eines Textes dienen Absätze oder Nummerierungen, die auf die einzelnen Arbeitsschritte hinweisen (wie im oben angeführten Beispiel). Dieses Muster wird unterbrochen, wenn ein bestimmter Ausschnitt besonders betont werden soll. In solchen Fällen rückt das jeweils wichtigste Element an den Satzanfang, zum Beispiel in Form einer elliptischen Modalkonstruktion wie „*To make the marinade, whisk together the oil...*“ bzw. „*For the marinade, mix the oil with the lemon zest*“ oder „*With a slotted spoon, remove the fish.*“ (vgl. Riley-Köhn 1999:202).

---

<sup>37</sup> Alinea = „mit Absatz beginnende neue Druckzeile“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Alinea>).

Bereits frühneuhochdeutsche Kochbücher enthielten Abbildungen, die Küchen mit zahlreichen Kocheinrichtungen zeigten. Während Bilder im 19. Jahrhundert eine Seltenheit waren, sind Bilder heute wieder im Vormarsch. In der Regel werden alle modernen Kochrezepte durch große, ansprechende Farbfotos ergänzt (siehe obiges Beispiel), manche verfügen auch über viele kleine Schritt-für-Schritt-Fotos. Farbfotos der fertigen Speise dienen der visuellen Veranschaulichung des Endprodukts und sollen den Textrezipienten zum Kochen motivieren. Wie auch die Überschrift, besitzen Bilder eine Appell- und Informationsfunktion. Noch bevor der Adressat das Kochrezept liest, wandert sein Blick zu dem Bild und der erste Kontakt ist hergestellt. Gleichzeitig bleibt ein Kochrezept jedoch auch ohne Abbildungen ein Fachtext und der Text bleibt hinsichtlich seiner Funktion, seines Inhalts und seiner Verständlichkeit unverändert.

#### **4.6.7. Funktionale Klassifikation des Kochrezepts**

In funktionaler Hinsicht ist das Kochrezept den Gebrauchstextsorten zuzuordnen. Gebrauchstextsorten dienen dazu,

„andere darüber in Kenntnis zu setzen, was der Fall ist, gewesen ist oder sein wird; sie dienen dazu, andere zur Ausführung bestimmter Handlungen zu bewegen bzw. ihnen klarzumachen, was sie tun müssen, wenn sie von sich aus in einem bestimmten Rahmen tätig werden wollen, oder was sie unter wiederum anderen Bedingungen tun sollten; sie haben die Funktion, die Erwartung des anderen hinsichtlich eines zukünftigen Textproduzentenverhaltens zu orientieren; [...]“ (Rolf 1993:309).

Obwohl eine unglaubliche Vielzahl an unterschiedlichen Texten existiert und die Menge der Textsorten noch immer einigermaßen beträchtlich ist, hält sich die Anzahl der Funktionen, denen die Textsorten bzw. deren Exemplare dienen, durchaus in Grenzen. So ist auch die Verwendung der Gebrauchstextsorten nicht grenzenlos. Laut Rolf gibt es nur sehr wenige grundlegende Dinge, die wir mit Sprache tun – auch „mit (Gebrauchs-)Texten machen wir nur sehr wenige grundlegende Sachen“ (1993:168).

Die Gebrauchstextsorten können je nach Textfunktion und (Handlungs-)Ziel in fünf Klassen unterteilt werden (vgl. Rolf 1993:166ff.):

### **1) Assertive (oder informationale) Gebrauchstextsorten**

Assertive Texte dienen dazu, ihren Rezipienten zu informieren, d. h. bei ihm eine Veränderung bzw. Erweiterung der Gesamtheit seiner Erkenntnisse oder Überzeugungen herbeizuführen. Eine große Anzahl von Texten kann als assertiv bezeichnet werden, darunter auch z. B. eine Reisebeschreibung.

### **2) Direktive Gebrauchstextsorten**

Relativ viele Texte zählen zu den direktiven Gebrauchstextsorten, und zwar jene, die die Funktion haben, ihren Adressaten zur Ausführung einer bestimmten Handlung zu bewegen. Ein typisches Beispiel hierfür ist das Kochrezept.

### **3) Kommissive Gebrauchstextsorten**

Kommissive Textsorten haben das Ziel, dem Leser einen Überblick über ein bestimmtes, in seinem eigenen Interesse liegendes zukünftiges Verhalten des Textproduzenten zu ermöglichen. Der Adressat ist dazu geneigt, sich hinsichtlich eines bestimmten, für ihn relevanten Problems, auf das Verhalten des Textproduzenten einzustellen. Diese Erwartungsorientierung basiert auf der Verpflichtung des Textproduzenten, zu einem bestimmten zukünftigen Zeitpunkt ein Verhalten, eine Handlung oder ein Unterlassen zu realisieren. Dazu zählt zum Beispiel das Angebot.

### **4) Expressive Gebrauchstextsorten**

Unter expressive Gebrauchstextsorten fallen jene Texte, die in der Regel die Funktion haben, Gefährdungen durch Veränderungen sozialer Beziehungen und personaler Identitäten entgegenzuwirken. Expressive Texte können aber auch dazu dienen, Veränderungen von Verhaltensweisen oder Beziehungen herbeizuführen, zum Beispiel durch eine Rede.

### **5) Deklarative Gebrauchstextsorten**

Die Funktion deklarativer Textsorten besteht darin, die Unterstellung institutioneller Wirklichkeiten herbeizuführen, aufzuheben oder in andere Unterstellungen zu überführen. Typische Beispiele für derartige Texte sind Zeugnisse, Vollmachten, Urkunden, Befugnisse etc.

Möhn/Pelka (1984) unterscheiden Fachtexte mit deskriptiver, instruktiver, direkter Funktion und Fachtexte mit kombinierten Funktionen (Mischformen) und bezeichnen Kochrezepte als Instruktionstexte.

#### 4.7. Das Problem der Mengen- und Maßeinheiten

Als Folge der Globalisierung und der internationalen Normierungen sind kulturspezifische Maßeinheiten im Rückgang begriffen. Gleichzeitig haben sich aber einige alte Maßeinheiten, insbesondere in der Alltags- und der Werkstattsprache, bis heute behauptet und existieren weiterhin. Obwohl beispielsweise das deutsche Pfund<sup>38</sup> weder SI-Einheit<sup>39</sup> noch nach dem deutschen Gesetz im geschäftlichen und amtlichen Verkehr zulässig ist, wird es bis heute in der Umgangssprache verwendet. Die englischen Maßeinheiten lassen sich nur sehr langsam von den metrischen SI-Einheiten verdrängen. Übersetzer stehen daher vor der Entscheidung, ob und wie eine Maßangabe umzurechnen ist.

Bei manchen Textsorten ist es üblich, die Mengen- und Maßeinheiten aus verschiedenen Gründen nicht zu übersetzen. Während in primär informativen Texten und speziell in technischen und wirtschaftlichen Fachtexten meist nicht umgerechnet wird (außer der Zieltext richtet sich an Nichtfachleute), so bleiben Maßeinheiten in literarischen Texten oftmals unübersetzt, um einen Lokalkolorit zu unterstreichen oder um eine gewisse Authentizität zu wahren. Letztere Vorgehensweise kann jedoch nicht bei Kochrezepten angewandt werden (zumindest nicht, wenn ein adäquates Translat entstehen soll, das seine Funktion erfüllt). Bei dieser Textsorte ist nicht nur überaus wichtig, die Maßeinheiten und Mengenangaben überhaupt erst zu übersetzen, sondern sie so genau wie möglich zu übersetzen. Andernfalls wäre das Rezept für den Zieltextrezipienten so gut wie nutzlos.

Diese Schwierigkeit besteht aber nicht nur bei der Übersetzung fremdsprachiger Texte, da das oben bereits erwähnte deutsche Pfund, der deutsche Zentner<sup>40</sup> und die österreichische Bezeichnung Dekagramm<sup>41</sup> bis heute Verwendung finden.

---

<sup>38</sup> 1 Pfund = 500g

<sup>39</sup> Die Abkürzung SI steht für *Système International d'Unités* und bezeichnet das internationale Einheitensystem – ein metrisches System, das sieben Basiseinheiten umfasst, darunter z. B. die Längeneinheit Meter (m), die Masseinheit Kilogramm (kg) oder die Kräfteinheit Newton (N) (vgl. Snell-Hornby et al. 1999:401).

<sup>40</sup> 1 Zentner = 100 Pfund

<sup>41</sup> 1 Dekagramm = 10 Gramm

Eine besondere Fehlerquelle für Translatoren stellt die Umrechnung vom britischen System in das im restlichen Europa verwendete metrische System dar. Um Fehler bei der Umrechnung zu vermeiden, soll laut Peter A. Schmitt (1999) auf folgende Punkte geachtet werden:

- Richtige Interpretation der Maßangabe im Ausgangstext: Bei englischen Dezimalzahlen wird die Null vor dem Dezimalpunkt gelegentlich weggelassen:  $.1 = 0.1 = 0,1$ ;
- Die Wahl des richtigen Umrechnungsfaktors: *British* und *American English* müssen unterschieden werden – es gilt zwar größtenteils dasselbe System, die Flüssigkeits- und Trockenmaße unterscheiden sich aber zum Teil (z. B. *gallons*);
- Tippfehler mit dem Taschenrechner vermeiden;
- Das Ergebnis auf Plausibilität prüfen und dabei insbesondere auf die Position des Dezimalkommas bzw. -punkts achten;
- Die zweckadäquate Genauigkeit und Maßeinheit im Zieltext verwenden (z. B. den Ausgangstext „the building is about 150 ft high“ nicht mit „das Gebäude ist ca. 4572 cm hoch“ übersetzen, sondern „das Gebäude ist rund 45 m hoch“);

Zudem müssen Übersetzer den Maßangaben im Ausgangstext besondere Aufmerksamkeit entgegenbringen und sie auf ihre Plausibilität prüfen, da Maßzahlen oder Maßeinheiten aufgrund von Flüchtigkeitsfehlern, Tippfehlern etc. häufig defekt sind (vgl. Schmitt 1999:298ff.).

Im Folgenden wird kurz auf die wichtigsten Maßangaben und Größen eingegangen, wobei zwischen zwei Arten von Maßeinheiten unterschieden wird: definierte und nicht-definierte Maßeinheiten. Unter definierten Maßeinheiten werden immer gleich bleibende, genormte Größen bezeichnet, die anhand ihrer fremdsprachigen Entsprechungen direkt in die Zielsprache übertragen werden können. Nicht-definierte Maßeinheiten sind hingegen nicht genormt, weshalb ein gewisser Interpretationsspielraum bleibt.

#### **4.7.1. Definierte Maßeinheiten**

Es ist nicht immer notwendig, definierte Maßeinheiten umzurechnen, da heutzutage bereits in vielen Rezepten neben den britischen oder amerikanischen Maßen auch die metrische Entsprechung angeführt wird. Die wichtigsten für Kochrezepte relevanten Hohlmaße sind:

a) Einheiten für Flüssigkeiten<sup>42</sup>:

<b>BE<sup>43</sup></b>		<b>D</b>
1 fluid ounce (fl oz)	=	28,4 Milliliter (ml)
1 pint (pt)	=	570 Milliliter (ml)
1 gallon (gal)	=	4,546 Liter (l)

<b>AE</b>		<b>D</b>
1 fluid ounce (fl oz)	=	29,6 Milliliter (ml)
1 pint (pt)	=	473 Milliliter (ml)
1 quart	=	0,946 Liter (l)
1 gallon (gal)	=	3,785 Liter (l)

b) Einheiten für Gewichte:

<b>BE/AE</b>		<b>D</b>
1 ounce (oz)	=	28,35 Gramm (g)
1 pound (lb)	=	453,6 Gramm (g)
2.2 pounds (lb)	=	1 Kilogramm (kg)

#### 4.7.2. Nicht-definierte Maßeinheiten

Die Übersetzung der nicht-definierten Maßeinheiten gestaltet sich schon etwas schwieriger, da es in den verschiedenen Ländern und Kulturen unterschiedliche Definitionen der Größen gibt. Zudem können die Voraussetzungen (z. B. das Besteck) oder die physiologischen Gegebenheiten unterschiedlich sein. Das heißt, dass „eine Hand voll“ in asiatischen Ländern mengenmäßig weniger sein kann als in mitteleuropäischen Ländern. In manchen Kulturen werden anstelle von Messern, Gabeln und Löffeln die Hände oder Stäbchen als Esswerkzeug verwendet. Häufig sind die Löffel von Land zu Land auch unterschiedlich groß – je nach Ausführung und Design kann die Größe auch in ein und demselben Land variieren.

<sup>42</sup> Die verwendeten Zahlen stammen aus dem *Handbuch Translation* (Snell-Hornby et al. 1999:402-416).

<sup>43</sup> BE = British English; AE = American English

In der deutschen und englischen Sprache existieren folgende Bezeichnungen:

<b>BE/AE</b>	<b>D</b>
a piece of	ein Stück
a pinch of (a grain)	eine Prise
a tablespoon (tbls)	ein Esslöffel (EL)
a teaspoon (tsp)	ein Teelöffel (TL)
a handful of	eine Hand voll
a splash of (dash/squirt/squeeze)	ein Schuss / ein Spritzer

Im Deutschen gibt es außerdem noch die Mengenangabe *eine Messerspitze (Msp.)*, z. B. *eine Messerspitze Natron*. Dieser Ausdruck wird mit *a pinch of / two pinches of*<sup>44</sup> übersetzt, da es sich hierbei um eine kleine Menge, etwas mehr als eine Prise handelt. Diese Mengenangabe ist jedoch besonders ungenau und wird individuell sehr unterschiedlich aufgefasst.

Innerhalb dieser Einheiten kann nochmals differenziert werden:

<b>BE/AE</b>	<b>D</b>
a healthy/heavy/heaped...	eine kräftige/starke/gehäufte...
a good/large/big/generous...	eine gute/große/großzügige...
a tiny/scant/small/little...	eine winzige/knappe/kleine...
a level/half...	eine gestrichene/halbe...

Nicht-definierte Maßeinheiten finden üblicherweise bei Zutaten und Gewürzen Verwendung, da in diesen Fällen die exakte Angabe der Menge nicht entscheidend für das Gelingen des Gerichtes ist. Die richtige Menge ist hierbei vielmehr Geschmacksache.

Bestehen wesentliche Unterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur, liegt es am Übersetzer zu entscheiden, ob die definierten oder nichtdefinierten Mengenangaben zu verändern, d. h. an die Gewohnheiten der Zielkultur anzupassen, sind.

---

<sup>44</sup> Vgl. de.pons.eu

#### 4.8. Das Problem der Zutaten

Wenn man gerne oder öfters kocht und schon ausländische Rezepte<sup>45</sup>, darunter jene von Jamie Oliver, ausprobiert hat, stößt man unweigerlich auf unbekannte, in einem Land unübliche bzw. schwer erhältliche Zutaten. In Zeiten der Globalisierung, in denen die Supermärkte mit einem riesigen Sortiment, darunter eigenen „ausländischen“ Abteilungen mit z. B. türkischen, indischen oder chinesischen Lebensmitteln, aufwarten, wird davon ausgegangen, dass so gut wie jedes benötigte Produkt jederzeit zur Verfügung steht. Doch auch das Ausmaß des Imports hat irgendwo seine Grenzen, und so kann es passieren, dass sich ein Gericht nicht genau so nachkochen lässt wie vorgegeben. Die jeweiligen Folgen können unterschiedlich aussehen: Es wird improvisiert, d. h. die Zutat wird, wenn möglich, durch eine ähnliche ersetzt oder eventuell weggelassen (was nur möglich ist, wenn sie für das Gericht nicht von entscheidender Bedeutung ist), oder es wird im Internet nach Spezialgeschäften gesucht, die die Zutat im Sortiment haben könnten; danach wird womöglich quer durch die Stadt gefahren, um diese zu besorgen, oder es wird gleich zu Beginn beim Anblick des Rezeptes aufgrund der exotischen Zutaten klein beigegeben. Aufgrund von Nahrungsmitteln, die in einem bestimmten Land bzw. in einer bestimmten Kultur unüblich oder schwer erhältlich sind, muss zur Zeit der Zubereitung auch noch die Zeit und der Aufwand der außertourlichen Besorgungen dazugerechnet werden. Und da Zeit ein knappes Gut ist, kann deshalb die Entscheidung, ein Gericht zu kochen, häufig negativ ausfallen. Somit hätte das Kochrezept, in welcher Form auch immer es präsentiert bzw. rezipiert wird, seinen Zweck verfehlt.

Jamie Oliver gibt in seinen Shows bei „exotischen“ Zutaten häufig an, wo sie erhältlich bzw. ob diese im Supermarkt zu bekommen sind (z. B. „Garam Masala“<sup>46</sup> bekommt man in vielen Supermärkten<sup>47</sup>). Dadurch kann der Rezipient den zusätzlichen Aufwand für die Besorgungen abwägen. Ein anderes Beispiel aus dem französischsprachigen Raum ist Crème double – ein dickflüssiger, ungesäuerter Doppelrahm mit einem Fettgehalt von ungefähr 43 Prozent. Während dieses Produkt in Deutschland inzwischen in größeren Supermärkten erhältlich ist, muss man in Österreich auf andere Produkte als Ersatz zurückgreifen (vgl. Duch 2002:28).

---

<sup>45</sup> In diesem Fall bezieht sich „ausländisch“ auf Rezepte, die nicht dem österreichischen bzw. deutschen Kulturkreis entstammen.

<sup>46</sup> Garam Masala ist eine Mischung von meistens gemahlene Gewürzen zur Zubereitung von Currys in der indischen Küche.

<sup>47</sup> Jamie Olivers *15-Minuten-Küche*: Lamm am Stiel

## 5. Einführung in die audiovisuelle Translation

Durch die weltweite Verbreitung von Filmen und Fernsehserien stieg in den letzten Jahren auch das Interesse an der audiovisuellen Translation (AVT). Während die Kunstform Film bereits auf eine lange Tradition zurückblickt, ist die wissenschaftliche Befassung mit dem Thema noch relativ jung. Erst in den 1980er-Jahren setzte auf diesem Gebiet ein regelrechter Boom ein. Als audiovisuelle Translation bezeichnet man die Übersetzung von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Neben der Übersetzung von Filmen und Fernsehsendungen fällt darunter auch die Übersetzung von Internetseiten und Computerspielen. Die Einführung der DVD (und der Blu-ray) schuf ein neues Bewusstsein für die audiovisuelle Translation. Noch vor nicht allzu langer Zeit war es sehr schwierig, an die Originalversion eines Films zu kommen – dieser Zugang ist heute einfach. Einen ebenfalls wichtigen Beitrag zu der öffentlichen Wahrnehmung von Sprache(n) im Film leisten internationale Filmfestspiele und Preisverleihungen. Auf diesem Weg ist es möglich, dass österreichische Filme oder etwa ein französischer Stummfilm in Schwarzweiß<sup>48</sup> weltweit Anklang finden.

Audiovisuelle Translation lässt sich in unterschiedliche Formen einteilen, die sich am Zieltext orientieren. Der Zieltext kann schriftlich, mündlich, schriftlich für eine mündliche Darbietung, oder schriftlich für eine fixierte mündliche Darbietung sein. Zudem kann er in derselben Sprache verfasst sein wie der Ausgangstext (intralingual) oder in einer anderen (interlingual), und er kann eine Ergänzung zum Ausgangstext darstellen. Die Form, mit der die meisten Fernsehzuschauer im deutschsprachigen Raum am besten vertraut sind, ist die *Synchronisation*. Zusätzlich kommen noch Verfahren wie *voice-over*, *narration* und *free commentary* zum Einsatz. Luyken fasst diese vier Methoden unter dem Begriff *Language Transfer* zusammen, wobei er die vier akustischen Übertragungsverfahren als *revoicing* bezeichnet. Die Synchronisation wird aber auch häufig als eigenständige Kategorie betrachtet (vgl. Luyken 1991:31). Ein weiterer, der breiten Öffentlichkeit weniger bekannter Teil der audiovisuellen Translation sind Hörfilme für Blinde, Untertitel für Hörgeschädigte oder Filme mit Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte (vgl. Jüngst 2010:1ff.).

Da es sich beim Film um ein Gesamtkunstwerk mit einer sprachlichen, akustischen und non-verbalen Ebene handelt, ergeben sich bei deren Übertragung in eine andere Sprache bzw. in

eine andere Kultur einige translatorische Schwierigkeiten. Bei der Translation von Filmen und Fernsehserien gilt es nicht nur die sprachliche Ebene zu übertragen, sondern den Film in seiner Gesamtheit dem zielsprachlichen Publikum näherzubringen und dem Zuseher einer übersetzten Fassung den gleichen Genuss zu bereiten wie dem Zuseher des Originalfilms. Um dies zu erreichen, müssen Sprache, Ton und Bild in all ihren Facetten berücksichtigt und aufeinander abgestimmt werden<sup>49</sup>. Die Bilder und die Musik eines Films sprechen, ebenso wie die Sprache, die Gefühlsebene des Menschen an, wodurch kulturspezifische Assoziationen hervorgerufen werden. Filme sind multimediale Texte, die in ein bestimmtes kulturelles Umfeld eingebettet und deshalb kulturell geprägt sind. Daraus folgt, dass es bei der Übertragung zahlreiche Aspekte zu berücksichtigen gibt, um die Illusion Film nicht zu zerstören.

In diesem Kapitel werden nun die vier oben angeführten Verfahren vorgestellt, wobei der Schwerpunkt dieser Arbeit in der Synchronisation liegt<sup>50</sup>.

### 5.1. Untertitelungsländer und Synchronisationsländer

Die deutschsprachigen Länder, darunter auch die Schweiz, zählen gemeinsam mit Frankreich, Italien und Spanien<sup>51</sup> zu den Synchronisationsländern. Das heißt, fremdsprachiges Material wird bis auf äußerst wenige Ausnahmen synchronisiert. Laut einer Umfrage sprechen sich 78% der deutschen Zuschauer für lippen-synchrone Fassungen und nur 4% für Untertitelungen aus. In den Niederlanden sieht dies völlig anders aus: 82% der Zuschauer bevorzugen UT-Fassungen und nur 12% lippen-synchrone Fassungen. Dass in den Niederlanden meist untertitelt wird, hat dabei kommerzielle Gründe. Der Markt ist zu klein, um die enormen Kosten für lippen-synchrone Fassungen zu tragen (vgl. Luyken 1991:113ff.).

Es gibt unterschiedliche Gründe dafür, warum ein Land zu einem Synchronisationsland wird. Der Einsatz eines teuren Verfahrens wie der Synchronisation ist von der Anzahl der künftigen

---

<sup>48</sup> Die Rede ist von „*The Artist*“, der 2012 unter anderem Oscars für beste Regie, besten Hauptdarsteller und besten Film erhielt (vgl. <http://derstandard.at/1329870403094/Oscars-Triumph-fuer-The-Artist>).

<sup>49</sup> Die Frage, ob das überhaupt erreicht werden kann, wird in diesem Kapitel noch näher behandelt.

<sup>50</sup> Der Hauptgrund hierfür ist, dass die Kochshows von Jamie Oliver größtenteils synchronisiert wurden – die erhältlichen DVDs enthalten beispielsweise ausschließlich Synchronfassungen, und auch die im deutschen Fernsehen (z. B. auf SIXX oder RTL Living) ausgestrahlten Serien wurden hauptsächlich synchronisiert (z. B. „*Jamies Amerika*“, „*Jamie at Home*“ oder „*Jamie Does...*“). Zwei seiner Serien (15- und 30-Minuten-Küche) wurden hingegen per Voice-over-Verfahren übersetzt.

<sup>51</sup> Im Baskenland werden Fernsehsendungen häufig einem doppelten Übersetzungsprozess unterzogen, d. h. die Dialoge werden in Baskisch synchronisiert, während am Bildschirm spanische Untertitel zu sehen sind. In manchen Fällen hat der Zuseher, etwa durch Teletext, die freie Wahlmöglichkeit (vgl. Delabastita 1990:101).

Zuschauer abhängig. Eine Synchronfassung lohnt sich erst, wenn von einem Film vierzig Kopien gemacht werden (vgl. Hinderer 2009:271). Neben den Kosten und der Zuschauerpräferenz, die sich hauptsächlich auf Gewöhnung zurückführen lässt, ist auch die Art des Films oder die Zielgruppe entscheidend. In Norwegen werden beispielsweise ausschließlich Programme für Kinder unter sieben Jahren synchronisiert, da diese noch nicht lesen können (vgl. Herbst 1994:19).

Zu den Untertitelungsländern zählen Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland, Belgien<sup>52</sup>, die Niederlande, Portugal, Griechenland und Zypern. Die Untertitelung eignet sich besonders für kleinere Sprachgemeinschaften oder für Länder mit mehreren Landessprachen (entweder in zwei Fassungen oder in einer Fassung mit doppelten Untertiteln). Eine Synchronisation in beiden Landessprachen wäre aus Kostengründen undenkbar.

Eine Ausnahme stellen Großbritannien und Irland dar, die weder als Synchronisations- noch als Untertitelungsländer bezeichnet werden können, da hier je nach Situation beide Methoden zum Einsatz kommen. In diesen Ländern besteht aber ohnehin kaum die Notwendigkeit, fremdsprachige Filme und Fernsehsendungen zu übersetzen, da ein Großteil des ausländischen Materials aus den USA stammt (vgl. Herbst 1994:23). Die wenigen fremdsprachigen Filme, die ein größeres Publikum erreichen, werden untertitelt. Großbritanniens Fernsehzuschauer scheinen für beide gängigen Bearbeitungsformen offen zu sein: 37% bevorzugen Untertitel, 50% lippensynchrone Fassungen von ausländischen Filmen (vgl. Luyken 1991:113). Sollen englischsprachige Zuseher für einen erfolgreichen fremdsprachigen Film gewonnen werden, wird nach wie vor das amerikanische *Remake*<sup>53</sup> eingesetzt. In den USA sind Filmimporte noch seltener als in Großbritannien und Irland, vor allem dann, wenn die Filme in Ausgangskulturen mit nicht-englischer Muttersprache produziert wurden. *Remakes* werden also Filmimporten vorgezogen.

Es wird oftmals diskutiert, ob das Original einer Synchronfassung vorzuziehen sei. Da es einen klaren Vorteil darstellt, Werke von Aristoteles, Shakespeare oder Dostojewskij in der

---

<sup>52</sup> Während im flämischen Teil Belgiens untertitelt wird, sind im französischsprachigen Teil (Wallonien) synchronisierte Fassungen die Regel (vgl. Herbst 1994:19).

<sup>53</sup> Ein aktuelles Beispiel ist die Neufilmung des schwedischen Romans *Män som hatar kvinnor* („Männer, die Frauen hassen“) von Stieg Larsson. Die schwedische Verfilmung kam 2009 in die schwedischen Kinos und war in Skandinavien äußerst erfolgreich. Ende 2011 erschien in US-amerikanischen Kinos das *Remake* mit dem Titel „*The Girl with the Dragon Tattoo*“ und Anfang 2012 in deutschen Kinos mit dem Titel „*Verblendung*“.

Sprache zu lesen, in der sie gedacht und geschrieben wurden, sollte sich dies auch bei Filmen so verhalten. Jedoch kann derartige literarische Werke nur eine Elite in ihren Muttersprachen verstehen. Ohne Übersetzung und Synchronisation hätte nur ein Bruchteil des bisherigen Publikums Zugang zu diesen Werken. Folglich setzt die Einstellung, Originalfassungen zu loben und Synchronfassungen zu verurteilen, einen gebildeten Zuschauer voraus. Im Gegensatz zur Literatur beschränkt sich der Unterschied zwischen Ursprungs- und Synchronfassung jedoch nicht auf den Sprachcode – der Schnitt, die Musik, die Geräusche und Stimmqualitäten können in der deutschen Fassung vollkommen unterschiedlich sein (vgl. Pruys 1997:12).

## 5.2. Untertitelung

Untertitel stammen ursprünglich aus den Zwischentiteln der Stummfilme, wobei es zwischen den beiden Formen enorme Unterschiede gibt. Zwischentitel stehen in der Regel weiß auf schwarz zwischen einzelnen Filmszenen. Stummfilme mit Zwischentiteln eignen sich hervorragend für eine internationale Verbreitung (wie „*The Artist*“ gezeigt hat), da die Zwischentitel übersetzt, die entsprechenden Filmabschnitte einfach herausgeschnitten und dann durch die übersetzten Abschnitte ersetzt werden können. Doch auch im Stummfilm gab es bereits Untertitel im Bild selbst, und zwar in Frankreich. Mit den Tonfilmen verschwanden die Zwischentitel und mit der Verbreitung ausländischer Filme über die Landesgrenzen hinweg kamen Untertitel zum Einsatz.

*Untertitel* werden von Luyken folgendermaßen definiert:

„Subtitles are condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot to the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity.” (1991:31)

Es handelt sich bei Untertiteln also um eine gekürzte schriftliche Version des Filmdialogs, die parallel zum Dialog in der Ausgangssprache am unteren Bereich des Bildschirms bzw. der Leinwand zu sehen ist. Bei der Untertitelung findet ein Sprachtransfer auf mehreren Ebenen statt: von einer Sprache in die andere, von längeren in kürzere Einheiten und von gesprochener Sprache in geschriebenen Text (vgl. Nagel 2009:52).

Früher war die Untertitelung ein sehr arbeitsteiliger Prozess, an dem spezialisierte Fachmänner, meist Techniker, beteiligt waren. Seit der Einführung der digitalen Untertitelung und diverser Untertitelungsprogramme kann man sich die Handhabung schnell aneignen und Übersetzer können Filmmaterial selbständig bearbeiten. Im Zuge der Untertitelung sind Übersetzer mit der Herausforderung konfrontiert, den schriftlich fixierten Text sowie die optischen (Fernsehbild, Film) und akustischen (Musik, Geräusche) Ausdrucksformen gleichermaßen zu berücksichtigen. Dies soll alles in einem zeitlich und räumlich begrenzten Rahmen geschehen. Untertitel dürfen maximal zwei Zeilen zu je 36-38 Zeichen lang sein und es gilt eine Mindeststandzeit<sup>54</sup> von zwei Sekunden und eine maximale Standzeit von sechs Sekunden zu beachten (vgl. Hurt/Widler 1999:261).

Translatoren haben hierbei auf eine klare Sprache mit kurzen Sätzen und möglichst einfacher Syntax sowie auf eine sorgfältige Interpunktion zu achten, um dem Zuseher ein schnelles Erfassen der Untertitel zu ermöglichen. Darüber hinaus muss beachtet werden, dass die Zeilenumbrüche innerhalb der Untertitel logisch und syntaktisch gesetzt werden. Da die Länge der Untertitel begrenzt ist, besteht die Arbeit des Übersetzers darin, diesen Dialog zu kürzen, aber ohne sich dabei vom Sinn zu entfernen. Aufgrund des Platzmangels kann mit diesen Texten nicht so freizügig umgegangen werden. Der Übersetzer muss außerdem die Schnitte<sup>55</sup> berücksichtigen, da Untertitel, wenn möglich, nicht über einen Schnitt hinausgehen sollten (vgl. Jüngst 2010:30f.). Untertitler müssen also einerseits gute Übersetzer sein und mit den Arbeitssprachen und -kulturen bestens vertraut sein, die Muttersprache perfekt beherrschen, mit Hilfsmitteln umgehen können und andererseits über sehr gute technische Fertigkeiten verfügen.

Ein wichtiger Einsatzbereich von Untertiteln sind heutzutage auch Filme und Sendungen für hörgeschädigte bzw. gehörlose Menschen. In diesem Fall werden Untertitel meistens, aber nicht immer, im Voraus übersetzt und eingespielt. In manchen Fällen erfolgt die Untertitelung live, und zwar insbesondere bei Sendungen zu aktuellen Themen. In Deutschland werden zum Beispiel die ARD-Sendungen „*Tagesschau*“ und „*Monitor*“ und die ZDF-Sendungen „*heute*“, „*heute-Journal*“ und „*Berlin Direkt*“ nach eigenen Angaben live untertitelt. Die Ereignisse des 11. September 2001 sowie die Fußball-WM 2002 wurden einschließlich Studiosendungen, Interviews und Spielen ebenso live untertitelt. In diesem Zusammenhang gibt es auch

---

<sup>54</sup> Die Zeitspanne, in der ein Untertitel auf dem Bildschirm sichtbar ist.

<sup>55</sup> Unter Schnitt versteht man den Wechsel von einer Einstellung zur nächsten (vgl. Jüngst 2010:33).

die Teletext-Untertitelung (bzw. Videotext-Untertitelung), die auf Wunsch ein- und ausgeblendet werden kann (sogenannte „geschlossene Untertitel“<sup>56</sup>) (vgl. Nagel 2009:49). In diesem Fall handelt es sich um intralinguale Untertitel, die auch eingesetzt werden, wenn in einem starken Dialekt, mit einem starken Akzent bzw. undeutlich gesprochen wird, oder die geringe Tonqualität keine reibungslose Rezeption zulässt.

Originalfassungen mit Untertiteln (OmU) werden heute immer seltener, obwohl sie weniger kostenaufwendig herzustellen sind als lippensynchrone Fassungen. Seit den 60er-Jahren nimmt die Anziehungskraft untertitelter Fassungen auf das breite Publikum stetig ab (vgl. Pruys 1997:77).

### **5.2.1. Vor- und Nachteile der Untertitelung**

Der womöglich größte Vorteil der Untertitelung besteht darin, dass der Zuseher die Originalsprache mit den Originalstimmen der Schauspieler hören kann, einschließlich aller Nuancen, die vom Regisseur beabsichtigt wurden. Untertitel sollen den Film somit weniger verfälschen. Im Vergleich zur Synchronisation haben Untertitel instruktiven Charakter, d. h. sie bringen einen gewissen Lerneffekt mit sich, da der Zuseher das Original hört und seine Fremdsprachenkenntnisse mithilfe der Untertitel aufrechterhalten oder verbessern kann. Selbst wenn der Zuseher über geringe oder keine Kenntnisse in der im Film gesprochenen Sprache verfügt, kann sich eine gewisse Gewöhnung daran einstellen bzw. es könnte das Interesse geweckt werden, diese Sprache zu erlernen. Untertitelung wird sogar als ein Mittel gegen Analphabetismus angesehen. Untertitel haben darüber hinaus den Vorteil, dass sie leichter auf Sachverhalte oder ungewöhnliche Situationen in Form von Erklärungen Bezug nehmen können. Unnötige Passagen können zudem einfach gestrichen werden.

Ein offensichtlicher Nachteil der Untertitelung ist, dass gesprochene Sprache in geschriebene Sprache übertragen wird. Dadurch kommt es unweigerlich zu Kürzungen, um der Geschwindigkeit der Unterhaltungen folgen zu können. Des Weiteren wird durch Untertitel die Aufmerksamkeit vom Bild abgelenkt, wodurch das Original an Wirkung verlieren kann. Untertitel werden häufig auch als unästhetisch und störend empfunden, wobei die Einstellung zur Untertitelung bzw. zur Synchronisation sehr stark von der Methode abhängt, die in dem je-

---

<sup>56</sup> Im Gegensatz dazu gibt es „offene Untertitel“, die auf dem Filmmaterial fixiert und somit immer sichtbar sind. Sie können nicht nach Belieben zu- und weggeschaltet werden (vgl. Jüngst 2010:25).

weiligen Land zur Übertragung fremdsprachiger Filme eingesetzt wird (vgl. Herbst 1994:19ff.).

Zusammenfassend bestehen die Argumente der Untertitel-Befürworter also im Bildungsauftrag und in der Wahrung der Authentizität des Originals<sup>57</sup>, während die Gegner die Untertitelung aufgrund der Kürzungen und der unästhetischen Ablenkung vom Bild kritisieren. Auf das Argument der Authentizität erwidern die Gegner untertitelter Fassungen, dass diese gerade durch den gelenkten Blick, den gekürzten Text und den Transfer von gesprochener in geschriebene Sprache verloren gehe.

### 5.3. Synchronisation

Ausländische Filme werden bereits seit den ersten Tagen der bewegten Bilder bearbeitet und seit Anfang der 30er-Jahre werden lippensynchrone deutsche Fassungen produziert. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema begann jedoch erst in den 60er-Jahren (vgl. Pruyss 1997:22). Wie bereits erwähnt, zählen Deutschland und Österreich zu den Synchronisationsländern, das heißt fremdsprachige Filme und TV-Serien werden in der Regel synchronisiert. Die deutsche Synchronisationsindustrie ist eine der größten, und laut dem *European Institute of the Media* auch eine der besten der Welt. Jüngst definiert Synchronisation wie folgt:

„Unter Synchronisation versteht man im Normalfall, dass die gesamte ausgangssprachliche Dialogtonspur durch eine zielsprachliche Dialogspur ersetzt wird. Es bleiben keinerlei Geräuschreste von der ausgangssprachlichen Dialogtonspur erhalten. Der Zuschauer kann sich der Illusion hingeben, die Schauspieler wirklich sprechen zu hören.“ (2010:59)

Selten besteht zwischen Ursprungfilmen und deren Synchronfassung formale und inhaltliche Äquivalenz. Aufgrund technischer, rechtlicher und finanzieller Zwänge und freiwilliger Entscheidungen weichen sie voneinander ab. Der Ursprungsfilm wird zwar zeitlich immer vor der Synchronfassung produziert, steht aber nicht unbedingt qualitativ darüber. Deutsche Fassungen eines ausländischen Films können schlechter, ähnlich oder auch besser sein, sie sind jedenfalls immer auch eine Interpretation.

---

<sup>57</sup> Herbst (vgl. 1994:20) spricht hier von der Wahrung der Authentizität in dem Sinne, dass Zuschauer, die der Ausgangssprache nicht mächtig sind, charakterliche Eigenschaften oder Emotionen von Sprechern aufgrund des Originaltons erkennen können.

### 5.3.1. Der Synchronisationsvorgang

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über den Synchronisationsvorgang gegeben, wie er in Deutschland üblicherweise abläuft. Am Beginn jeder Filmsynchronisation steht die Vergabe eines Auftrags. Auftraggeber ist der Verleiher, der gleichzeitig die Ausstrahlungsrechte am Film besitzt. Er beauftragt eine Synchronanstalt, die von ihm folgendes Arbeitsmaterial erhält:

- Eine **Arbeitskopie**, d. h. die Originalversion des Films;
- Die *continuity of the dialogue*: hierbei handelt es sich um das Skript des Films, das den Dialog sowie Anmerkungen dazu enthält (Kameraeinstellung etc.);
- Die **IT-Bänder** (Internationale Tonbänder), auch M&E (*Music and Effects*) genannt, enthalten Geräusche wie Musik, Sound-Effekte und Hintergrundgeräusche; und
- Das **Negativ**: dabei handelt es sich um ein Bildduplikat des Originals, und zwar ohne jegliche Geräusche (Musik, Dialog, Hintergrundgeräusche etc.) (vgl. Whitman-Linsen 1992:60f.).

Anschließend beauftragt die Synchronanstalt einen Rohübersetzer, der die „*continuities*“ erhält und eine wortgetreue Übersetzung anfertigt. Somit werden so gut wie alle Äquivalenzkriterien verletzt, da sogar idiomatische Redewendungen wörtlich übersetzt werden. Diese Rohübersetzung dient dem Synchronautor als Grundlage für die Erstellung eines Dialogbuches.

Neben der Rohübersetzung sind auch die Arbeitsbedingungen dafür verantwortlich, dass Synchronfassungen manchmal misslingen. Selbst wenn ein ausgebildeter und professioneller Übersetzer mit der Rohübersetzung beauftragt ist, ändert das nichts an der Tatsache, dass er sehr oft keinen Zugang zum Film selbst hat, sondern nur zu den Dialoglisten. Es entsteht also eine „Blindübersetzung“, da dem Übersetzer entscheidende Informationen fehlen. Häufig ergibt ein Dialog erst mit dem dazugehörigen Bild einen Sinn, welcher sich dem Übersetzer aus Gestik und Mimik der Schauspieler erschließen kann. Darüber hinaus geben die *continuities* keinen Aufschluss über die Intonation, Sprechlautstärke oder einen möglichen Akzent bzw. Dialekt. Der Übersetzer erfährt somit auch nicht, ob Sprache und Bild korrelieren oder ob vielleicht ein anderer Sinn entsteht als nur durch die Wortebene. All diese Informationen können bei der Interpretation einer Äußerung aber entscheidend sein (vgl. Herbst 1994:198f.).

Die fertige Rohübersetzung wird anschließend dem Synchronregisseur/-autor<sup>58</sup> zur Überarbeitung übergeben. Während diese Arbeitsteilung teilweise kritisch betrachtet wird, erachtet Herbst diese als notwendig:

„Von ‚normalen‘ Übersetzern kann nicht erwartet werden, daß sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind. Auf der anderen Seite kann von den Synchronregisseuren nicht erwartet werden, daß sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, daß sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen.“ (1994:198)

Diese Arbeitsteilung hat jedoch negative Auswirkungen auf die Übersetzung und führt häufig zu mangelhaften Synchronfassungen, da eine Zusammenarbeit zwischen Synchronregisseur/-autor und Rohübersetzer nicht üblich ist. Die Funktion der Rohübersetzung besteht hauptsächlich darin, dass der Synchronautor weiß „worum es geht“. Whitman-Linsen schlägt vor, die Rohübersetzung und das Dialogbuch von einer Person erstellen zu lassen, wie es in Frankreich und Spanien der Fall ist, um die Qualität von Synchrontexten zu verbessern (vgl. 1992:122). Dahingehend müssten aber Personen ausgebildet werden, die dann in der Lage sind, diese Aufgabe zu übernehmen. Die Synchronisationsindustrie hat jedoch seit vielen Jahren die gleichen, fixen Abläufe, sodass eine Veränderung an dieser Stelle als unwahrscheinlich gilt. Die Umsätze an den Kinokassen bzw. das Einspielergebnis sind hierbei von größerer Wichtigkeit. Nichtsdestotrotz könnte bei einer Beibehaltung der bisherigen Abläufe die Qualität von Synchronfassungen erheblich verbessert werden, indem man den Rohübersetzern den Originalfilm zur Verfügung stellt, von einer wörtlichen Übersetzung Abstand nimmt und eine Zusammenarbeit zwischen Rohübersetzer und Synchronregisseur/-autor fördert. In den letzten Jahren hat sich bereits eine positive Entwicklung abgezeichnet, da nach und nach erkannt wird, dass dem Übersetzer zum Zwecke seiner Arbeit eine Filmkopie zukommen sollte.

Wie gesagt, übernimmt im Anschluss der Synchronregisseur/-autor die Überarbeitung der Rohübersetzung und nimmt eine Anpassung an die Gegebenheiten des Films vor. Mithilfe des Originalfilms wird den Schauspielern ein synchroner Text (hinsichtlich der Lippenbewegungen sowie der Gestik und Mimik) „auf die Lippen geschrieben“ (Manhart 1999:265), sodass Bild und Dialog zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Darüber hinaus ist der Synchronregisseur/-autor für die Erstellung eines idiomatischen Dialogs verantwortlich, der keine

---

<sup>58</sup> Hier kann es sich, abhängig von der Synchronanstalt, um eine oder zwei Personen handeln. In Deutschland übernimmt üblicherweise der Synchronautor auch die Synchronregie.

Rückschlüsse auf eine mögliche Übersetzung zulässt. Der Synchronautor muss unter Umständen auch ganze Gedankenfolgen der *continuity* ändern bzw. neu gestalten. Nach der Fertigstellung des Synchrontextes wird dieser gegebenenfalls dem Auftraggeber vorgelegt, welcher Korrekturen in Auftrag geben und Änderungswünsche äußern kann. Zu den Aufgaben des Synchronregisseurs gehört es außerdem, den Synchronschauspielern im Synchronstudio Anweisungen zu geben, wie der Text gesprochen werden soll (Intonation etc.) und Angaben zum Kontext, zur Handlung und zum Rollenverständnis zu machen. Bei der Aufnahme achtet der Synchronregisseur dann auf die Lippensynchronität und nimmt gegebenenfalls noch Änderungen am Text vor. Nach den Aufnahmen im Synchronstudio folgen Schnitt und Endmischung (vgl. Herbst 1994:14).

Die Übersetzungsarbeit endet mit der Erstellung des Synchrondialogs, worauf anschließend mit der technischen Arbeit des Synchronisationsprozesses fortgefahren wird. Es ist jedoch fraglich, ob die eigentliche Übersetzungsarbeit nicht bereits mit der Rohübersetzung abgeschlossen ist, da beim darauffolgenden Verfassen des Dialogbuchs keine interlinguale Bearbeitung mehr stattfindet. Folglich spielt der Übersetzer in der heutigen Synchronindustrie lediglich eine untergeordnete Rolle, da von ihm nicht mehr als eine Wort-für-Wort-Übersetzung gefordert wird und seine übersetzerischen Fähigkeiten somit kaum zum Einsatz kommen. Die an sich künstlerische Tätigkeit des Übersetzers steht hier dem ökonomischen Druck der Filmindustrie und den Zwängen der Publikumspräferenzen gegenüber (vgl. Manhart 1999:265).

### **5.3.1.1. Technischer Ablauf**

Zu Beginn wird der Film in sogenannte „*Takes*“ unterteilt, wobei es sich um kurze Filmabschnitte handelt, in die der Film vor der Synchronisation zerlegt wird. Die *Takes* sind meist zwei bis drei Sätze bzw. 5-10 Sekunden lang, sie können aber auch erheblich kürzer sein. Eine 45-minütige Folge einer Fernsehserie wird zum Beispiel in ungefähr 300 (oder mehr) *Takes* unterteilt (vgl. Herbst 1994:13). Die *Takes* werden üblicherweise von mindestens einem *Cutter*<sup>59</sup> anhand des *Time Code*<sup>60</sup> festgelegt und von Filmanfang bis Filmende durchnummeriert. Im Skript werden sie üblicherweise mittels durchgezogener Linien voneinander getrennt.

---

<sup>59</sup> Der *Cutter* verbindet die Bild- und Tonaufnahmen in Zusammenarbeit mit dem Regisseur zu einer sinnvollen Einheit. Sein Verantwortungsbereich ist also der IT-Track, d. h. er achtet auf die Vollständigkeit und Abfolge aller Musiksequenzen und Töne/Geräusche. Darüber hinaus achtet er auf die Sprechgeschwindigkeit der Synchronschauspieler, mit dem Ziel, die quantitative Lippensynchronität umzusetzen. Erforderliche Korrekturen werden am Schneidetisch oder mit dem Computer vorgenommen (vgl. Whitman-Linsen 1992:65f.).

Im Synchronstudio erfolgt die Aufnahme mit den Synchronschauspielern, die an einem Pult vor einer Kinoleinwand oder einem Videorekorder stehen, das Synchronbuch mit der Synchronübersetzung vor sich liegen haben und den Text synchron zum Filmbild einsprechen. Idealerweise haben die Schauspieler vor dem Einsprechen die Möglichkeit, die einzelnen *Takes* im Originalton anzusehen. In der Praxis ist das aufgrund des Zeitfaktors aber selten der Fall. Folglich muss der Synchronregisseur, der im Synchronstudio von *Cutter* und Tonmeister unterstützt wird, den Synchronschauspielern genaue Anweisungen geben, da diese den Film oftmals nicht kennen.

In internationalen Koproduktionen mit ausländischen Schauspielern, die der *shooting language*<sup>61</sup> nicht (ausreichend) mächtig sind, ist es manchmal erforderlich, dass ihre Stimmen nachher von einem Muttersprachler synchronisiert werden. Darüber hinaus kann ein *Dialogue Coach* engagiert werden, der die Schauspieler individuell anleitet und berät. Der *Dialogue Coach* kann beispielsweise ein Regieassistent mit sehr guten Kenntnissen der beiden involvierten Sprachen sein. Er muss jedenfalls über sehr spezielle Kenntnisse verfügen, das volle Vertrauen der Schauspieler und des Regisseurs genießen und fähig sein, den Dialog gegebenenfalls am Set umzuschreiben. Falls ein ausländischer Schauspieler beispielsweise nicht in der Lage ist, eine schwierige Dialogstelle zu sprechen, muss der *Dialogue Coach* einschreiten und Alternativen vorschlagen, die sowohl passend als auch realisierbar sind (vgl. Dries 1995:19f.).

Zu diesem Zeitpunkt können somit noch Änderungen am Synchronbuch erfolgen, da die Lippenbewegungen auf einer großen Leinwand besser zu erkennen sind als auf einem kleinen Monitor. Um die Lippensynchronität oder die Textqualität zu optimieren, kann der Synchronregisseur/-autor außerdem noch Änderungen am Dialog vornehmen. Daraufhin wird das neue Dialogband mit der Musik und den Geräuschen des Originalfilms im richtigen Lautstärkeverhältnis gemischt. Die *Music & Effects* sind für einen Film von erheblicher Bedeutung, da Musik und Geräusche den Film erst zum Leben erwecken. Nach dieser Phase ist die Synchronisation beendet und der übersetzte Film wird dem Auftraggeber zur Begutachtung vorgelegt.

---

<sup>60</sup> In einem Film wird jedes Bild mithilfe des *Time Code* exakt bestimmt, und zwar durch die Angabe von Stunde, Minute, Sekunde und Bildnummer/*Frame* (innerhalb einer Sekunde), die in der Arbeitskopie des Films oder in der jeweiligen Bearbeitungssoftware zu sehen ist.

<sup>61</sup> Die Sprache, in der ein Film gedreht wird.

Heutzutage sind so gut wie alle Schritte des technischen Synchronisationsprozesses computerunterstützt bzw. -gesteuert, was eine erhebliche Erleichterung darstellt. Um Audio- und Videokassetten zu ersetzen beginnen immer mehr Synchronstudios mit der Umrüstung auf das System der *Magnetic Optical Disc* (MOD). Die Vorteile dieses Systems bestehen in der digitalen Tonqualität, einem schnelleren Bildzugang als bei der Videokassette, einem geringeren Personalaufwand und in der Schnelligkeit und Genauigkeit. Selbst wenn Synchronfassungen dadurch schneller und präziser produziert werden können als zuvor, garantiert dies noch keine qualitativ hochwertige Synchronisation. Eine ebenso wichtige Rolle spielen die Auswahl der Synchronschauspieler, die Textbearbeitung und die Tonmischung (vgl. Dries 1995:12).

Im Zuge des *post-production*-Prozesses ausländischer Produktionen ist für alle Beteiligten die Erstellung eines *post-production*-Skripts notwendig. Dieses Skript enthält alle Änderungen, die während des Drehs gemacht wurden und zeigt, ob sich Schauspieler genau an das Skript gehalten haben. Die Hauptbestandteile eines Skripts sind darüber hinaus:

- Lateinische Bezeichnungen von im Film vorkommenden Pflanzen und Tieren, da selbst sehr spezifische Wörterbücher nicht immer die Übersetzung von seltenen Pflanzen- oder Tierarten enthalten oder nicht die alltägliche Bezeichnung angeführt ist;
- Neue *Slang*-Ausdrücke oder regional spezifische Witze sollten im Skript erklärt werden;
- Alle Liedtexte, da diese beinahe unmöglich zu verstehen sind, wenn sie nicht akustisch ausgeschrieben werden;
- Name und Telefonnummer einer Kontaktperson; (vgl. Dries 1995:23f.)

Die Bearbeitung eines durchschnittlich langen Filmes dauert etwa vier Wochen, wobei hier jeder Arbeitsschritt inkludiert ist. Dem Rohübersetzer steht ungefähr eine Woche für seine Arbeit zur Verfügung, während der Synchronautor/-regisseur ungefähr zwei Wochen Zeit für die Erstellung des Skripts hat. Innerhalb von maximal fünf Tagen erfolgt die Aufnahme mit den Synchronschauspielern. Das Mischen von Bild, Dialog und Ton erfolgt ungefähr in zwei Tagen. Eine Synchronfassung wird somit in sehr kurzer Zeit erstellt, wodurch häufig Mängel entstehen können.

### 5.3.2. Anforderungen an die Synchronisation

Das Ziel einer guten Synchronisation besteht darin, die Illusion des Zusehers nicht zu zerstören. Pruys äußert sich dazu wie folgt:

„Das Publikum will nicht nur informiert, emotional bewegt und unterhalten, sondern auch getäuscht werden. Die Illusion, im Kino oder auf dem Bildschirm ‚wirkliche‘ Menschen zu beobachten, soll weder durch mangelhafte Tricktechnik oder deutlich grau gefärbte Haare, noch durch fehlende Lippen-synchronität oder Stimmbrüche gestört werden. Ein wichtiges Kriterium für die Qualität einer Synchronisation, wie für Filme allgemein, ist deshalb die Unauffälligkeit der eingesetzten Mittel und der Mühe, die die Erschaffung der Illusion gekostet hat.“ (1997:105).

Dries ist der gleichen Ansicht, da für sie das Hauptziel einer Synchronfassung darin besteht, auf das Publikum absolut überzeugend zu wirken. Synchronisation dient dazu, die perfekte Illusion zu erzeugen:

„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 irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it.“ (1995:9).

Um diese Illusion zu kreieren und aufrechtzuerhalten, gibt es einige Kriterien, die erfüllt werden müssen. Das Ziel einer Synchronfassung besteht darin, dem Zuseher die gleiche Unterhaltung zu ermöglichen wie dem Publikum der Originalfassung. Während Synchronisation meistens nur mit Lippen-synchronität in Verbindung gebracht wird, bedarf es außerdem noch der paralinguistischen Synchronität, der inhaltlichen Synchronität und der Charakteräquivalenz, um eine glaubhafte und gelungene Synchronfassung zu produzieren.

#### 5.3.2.1. Lippen-synchronität

Die Lippen-synchronität hatte lange Zeit oberste Priorität im Synchronisationsprozess, d. h. sie wurde um jeden Preis angestrebt, auch wenn die Qualität des Dialogs darunter leiden musste. Im Gegensatz zu früher hat ihre Bedeutung etwas abgenommen, wodurch die Lippen-synchronität nicht mehr als *der* entscheidende Faktor betrachtet wird. Vielmehr stellt die Lippen-synchronität nur eine von mehreren Schwierigkeiten der Synchronarbeit dar. Für die ange-

strebte Unauffälligkeit der Synchronfassung sind noch weitere Faktoren von Bedeutung, und zwar die zeitliche Entsprechung der Körperbewegungen und Sprachcharakteristika, also der Aktion eines Sprechers mit seinen Äußerungen. Darüber hinaus spielen die Kameraeinstellung (wie deutlich sind die Lippenbewegungen zu erkennen), die Lichtverhältnisse (Tag/Nacht), die Sprechweise der Schauspieler oder der Lärmpegel einer Szene eine Rolle.

Für die Detailarbeit können Regisseure auf die *continuities* zurückgreifen, die neben den Kameraeinstellungen, Geräuschen und Musikeinsätzen auch die Stellungen der Sprecher im Bild für jede Sekunde des Films beschreiben. Hierbei sind insbesondere Hinweise auf Dialogpartien aus dem „*Off*“ wichtig, die außerhalb des Bildausschnitts gesprochen werden, sowie auf „*Counter*-Passagen“, bei denen zwar der Sprecher, nicht aber sein Gesicht zu sehen ist (vgl. Pruy 1997:87). Lippensynchronität spielt somit nur bei „*On*“-Passagen eine Rolle. Bei diesen Passagen bestehen zudem große Unterschiede zwischen Total- und Großaufnahmen. Wird der Sprecher in Totalaufnahme gezeigt, sieht man zwar, dass die Lippen bewegt werden, sodass eine quantitative Lippensynchronität berücksichtigt werden muss, gleichzeitig besteht hier aber ein großer Spielraum. Bei Großaufnahmen (des Gesichts) hingegen sind Lippen- und Kieferbewegungen deutlich zu sehen, weshalb Präzision eine große Rolle spielt. Lippensynchronität wird an jenen Stellen genau befolgt, wo eine Asynchronität einen groben ästhetischen Verstoß darstellen würde. Folglich ist die Anzahl der Passagen, bei denen Lippensynchronität von entscheidender Bedeutung ist, begrenzt (vgl. Herbst 1994:30).

Hinsichtlich der Synchronisation können verschiedene Typen von Lippensynchronität unterschieden werden: quantitative und qualitative Lippensynchronität, Lippensynchronität in Bezug auf das Sprechtempo und Lippensynchronität in Bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit. Neben der Lippensynchronität existiert außerdem die paralinguistische Synchronität, die sich auf die Gestik und Mimik bezieht. Diese Arten der Synchronität werden nun im Folgenden erläutert.

### **5.3.2.2. Quantitative Lippensynchronität**

Herbst definiert quantitative Lippensynchronität wie folgt:

„Quantitative Lippensynchronität bezeichne die Simultanität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, d.h. von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen.“ (1994:33)

Demnach müssen Beginn und Ende der Lippenbewegungen mit dem Gesagten übereinstimmen. Da die Länge von Originalton und Synchronon sehr oft nicht übereinstimmt, werden *Off*-Passagen und *Counter*-Passagen, bzw. Szenen, in denen eine *On*-Passage unmittelbar mit dem Einsatz des Sprechens beginnt oder scharf mit dem Ende einer Äußerung endet, ausgenutzt, um den Synchronon unterzubringen. In diesen Fällen liegt keine Verletzung quantitativer Lippensynchronität vor. Darüber hinaus verschafft die Tatsache Zeit, dass der Beginn des Sprechens nicht unmittelbar mit dem Öffnen des Mundes einsetzen muss und dass am Ende einer Äußerung der Mund nicht automatisch geschlossen wird. Davon profitieren insbesondere deutsche Synchronisationen aus dem Englischen, da die deutsche Sprache um einiges langatmiger ist als die englische (vgl. Herbst 1994:33ff.). Es würde auf das Publikum absolut störend wirken, wenn ein Schauspieler noch den Mund bewegt, während kein Text mehr zu hören ist. Der Zuseher bekäme das Gefühl, dass ihm Informationen vorenthalten werden. Umgekehrt ist es weniger gravierend, wenn bei geschlossenem Mund noch Text zu hören ist, da der Zuseher das dringende Bedürfnis hat, einen vollständigen Text zu hören, dass er kaum bis gar nicht wahrnimmt, wenn der Mund schon geschlossen ist. Das Ausmaß muss sich natürlich in Grenzen halten, andernfalls wäre dies als Asynchronie zu erkennen und könnte störend wirken.

### **5.3.2.3. Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit**

Die Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit hängt mit der quantitativen Lippensynchronität zusammen, da das Ziel der quantitativen Lippensynchronität eine Erhöhung oder Verlangsamung der Sprechgeschwindigkeit erfordern kann. Da die Sprechgeschwindigkeit von Sprache zu Sprache unterschiedlich ist<sup>62</sup>, besteht häufig die Notwendigkeit, das Sprechtempo in der Synchronfassung anzupassen.

---

<sup>62</sup> Dies belegt unter anderem eine von François Pellegrino durchgeführte Studie, bei der die Sprechgeschwindigkeiten der Sprachen Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch, Japanisch, Mandarin-Chinesisch und Deutsch untersucht wurden (vgl. <http://www.welt.de/wissenschaft/article13671839/Andere-Sprachen-sind-viel-effizienter-als-Deutsch.html>).

Das Sprechtempo ermöglicht einerseits einen erheblichen Spielraum, sieht sich aber andererseits auch mit Grenzen konfrontiert. Das Sprechtempo vermittelt Bedeutung, wobei in dieser Beziehung die Gefahr der Verfälschung besteht. Die Sprechgeschwindigkeit kann beispielsweise Aufschluss über den Sprecher sowie die Situation geben und sich somit auf die Charaktersynchronität und die Bewertung einer Szene auswirken. Langsames Sprechen kann beispielsweise Gelassenheit, Desinteresse oder Müdigkeit signalisieren, während durch ein schnelles Sprechtempo im Deutschen eher Ungeduld oder Hastigkeit ausgedrückt wird. Folglich unterliegt das Sprechtempo Beschränkungen, und zwar einerseits hinsichtlich der Lippenbewegungen und andererseits hinsichtlich der semantischen Äquivalenz. Darüber hinaus ist beim Sprechtempo auch die Ausprägtheit der Lippenbewegungen von großer Bedeutung. Die Sprechgeschwindigkeit kann demnach nicht beliebig verändert werden, da zu große Unterschiede zwischen Lippenbewegung und Sprechtempo schnell auffallen (vgl. Herbst 1994:35ff.).

#### **5.3.2.4. Qualitative Lippensynchronität**

Die qualitative Lippensynchronität bezieht sich darauf, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenbewegungen bzw. -positionen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen aufweisen. Diese Übereinstimmung von sichtbaren Mund- bzw. Lippenbewegungen mit dem eingesprochenen Text stellt eine besondere Herausforderung dar. Hierbei geht es aber vielmehr um die Art, wie die Lippen sich bei bestimmten Lauten bewegen. Der erste Schritt bei der qualitativen Lippensynchronität besteht in der Identifizierung von Problemlauten. Als Problemlaute gelten Vokale mit extremen Lippen- und Kieferstellungen und bilabiale Konsonanten. Hinsichtlich der qualitativen Lippensynchronität besteht jedoch ein weitgehender Konsens, dass diese aufgrund der Unterschiedlichkeit der Sprachen nie erreicht werden kann. Selbst Labialkonsonanten erfordern bei einem normalen Sprechtempo keine absolute Simultaneität.

Als Problemlaute gelten im Englischen aufgrund der extremen Kieferöffnung vor allem die Laute /æ/ (z. B. *flat*), /eɪ/ (z. B. *eight*) und /aɪ/ (z. B. *my*) sowie die Vokale, die mit gespreizten Lippen gesprochen werden: /i:/ (z. B. *see*) und /ɜ:/ (z. B. *first*). Im Deutschen ergeben sich für die Synchronisation ebenfalls Probleme bei Vokalen mit extremer Kieferöffnung wie zum Beispiel /a:/ (z. B. *Vater*) und /a/ (z. B. *wann*). Darüber hinaus sind Vokale, die mit starker Lippenrundung artikuliert werden, wie /y:/ (z. B. *kühl*), /ø:/ (z. B. *schön*), /o:/ (z. B. *Ofen*),

und Vokale, die mit gespreizten Lippen gesprochen werden wie zum Beispiel /i:/ (z. B. *Knie*), problematisch.

In Bezug auf die Konsonanten stellen hauptsächlich die labialen Laute wie /p/ (z. B. *Mappe*), /b/ (z. B. *Biene*) und /m/ (z. B. *Maus*) sowie die labiodentalen Laute wie /f/ (z. B. *Vogel*) und /v/ (z. B. *Winter*) eine Schwierigkeit dar (vgl. Herbst 1994:38ff.). Konsonanten werden im Mundbild aber häufig nicht erkannt, da sie nicht durch eine bestimmte Lippenform gebildet werden. Der auffallende Problemlaut im Englischen ist aber das /th/ (z. B. *three*), insbesondere dann, wenn die Zunge des Sprechers deutlich zu sehen ist. Wird dieser Laut in Großaufnahme gesprochen, ist die Illusion der Synchronfassung häufig dahin, da die meisten Zuseher dann sehen, dass die Schauspieler eigentlich Englisch sprechen. Das ist jedoch nicht zu vermeiden und der angerichtete Schaden hält sich außerdem in Grenzen.

Zusammenfassend ist anzumerken, dass Lippensynchronität vom Publikum erst bei gröberen Verstößen wahrgenommen wird. Darüber hinaus verlagert sich die Aufmerksamkeit, die zu Beginn eines Films womöglich mehr auf die Lippen gerichtet ist, im Laufe des Films auf die Handlung. Die Wichtigkeit der Lippensynchronität ist außerdem bei jedem Genre unterschiedlich: während bei Actionfilmen die Aufmerksamkeit aufgrund der Geschehnisse nicht auf die Lippen gerichtet ist, steht die Lippensynchronität bei bestimmten Roman- oder Theaterverfilmungen<sup>63</sup> aufgrund zahlreicher Großaufnahmen mehr im Fokus. Die meisten Fernsehzuseher oder Kinobesucher sehen eine Sendung oder einen Film aber nicht an, um die Lippenbewegungen zu analysieren oder um unstimmgige Mundbewegungen aufzuspüren. Darüber hinaus sind die meisten Zuseher keine Phonetik-Experten, d. h. sie wissen nicht, welches Mundbild zu welchem Laut gehört. Aus diesem Grund kann behauptet werden, dass der qualitativen Synchronität weit weniger Bedeutung zukommt als der quantitativen Synchronität (vgl. Jüngst 2010:73f.).

### 5.3.2.5. Paralinguistische Synchronität

Zu der paralinguistischen Synchronität zählen Gestik und Mimik, die dazu dienen, die Bedeutung des Gesagten hervorzuheben und Emotionen auszudrücken. Gesten haben im Film eine informative Funktion, d. h. sie teilen dem Zuseher etwas mit, sie ergänzen und unterstreichen

---

<sup>63</sup> Zum Beispiel die Verfilmung des Theaterstücks „*The King's Speech*“, das von Albert, dem Herzog von York und Sohn von König George V., und seinem Problem mit dem Stottern handelt.

eine verbale Äußerung. Als Gesten können alle kinesischen<sup>64</sup> Elemente aufgefasst werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen. Dazu zählen beispielsweise das Hochziehen der Augenbrauen oder Kopf- oder Handbewegungen. Die paralinguistische Synchronität umfasst laut Herbst darüber hinaus auch die Lippenbewegungen, die Lautstärke und die Artikulationsdeutlichkeit. Da diese Elemente bedeutungstragend sind, muss auch hier eine Synchronität angestrebt werden (vgl. 1994:52f.).

Die Verwendung von Gesten erfolgt bewusst oder unbewusst, wobei der Großteil bewusster Gesten meist regional begrenzt ist und nur einige international bekannt und gebräuchlich sind. Auch wenn häufig unbewusst gestikuliert wird, kommt der Körpersprache eine wesentliche Bedeutung zu. Gestik und Mimik sind kulturspezifisch und wirken im Film charakterstiftend. Während beispielsweise Italienern nachgesagt wird, immer „wie wild herumzufuchteln“<sup>65</sup>, sind Deutsche und Österreicher in ihrer Gestik um einiges „gemäßiger“. Wie intensiv das Gesprochene von Gestik und Mimik begleitet wird, ist in verschiedenen Sprachen bzw. Kulturen sehr unterschiedlich und hängt darüber hinaus auch mit dem Temperament des Sprechers und mit dem Gesprächsthema zusammen. In manchen Situationen sind Gesten dem Wort überlegen, weil sie eindeutig, schnell auszuführen und auch über größere Distanzen sichtbar sind (vgl. Manhart 2000:173). In vielen (älteren) US-amerikanischen Filmen sieht man zum Beispiel eine am Börsenparkett stehende, aufgeregte Menschenmenge, die „irgendwas deutet“. Börsenmakler bedienen sich einer Zeichensprache, um miteinander – über Raum und Lärm hinweg – zu kommunizieren, ohne dass Außenstehende die Bedeutung der Zeichen erkennen können. Der Konkurrent soll nämlich nichts von den Kauf- oder Verkaufsplänen erfahren. Gesten können aber auch zu Missverständnissen führen, da sich einige mitunter ähneln, aber unterschiedliche Bedeutungen haben.

Bei der Mimik, also dem Mienenspiel, verhält es sich ähnlich: Einerseits drücken Menschen damit Emotionen aus, die es in jeder Kultur gibt, wie zum Beispiel Freude, Ekel, Angst, Überraschung oder Traurigkeit, andererseits sind die Reaktionen auf Ereignisse in den verschiedenen Kulturen sehr unterschiedlich.

---

<sup>64</sup> Kinesik = Wissenschaft, die sich mit der Erforschung der Verständigung ohne Sprache (durch Mimik, Gestik, Körpersprache) befasst (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kinesik>).

Die Gestik und Mimik stehen darüber hinaus mit sozialen Faktoren und den jeweiligen Situationen in Verbindung. Einer höhergestellten Person, zum Beispiel dem Vorgesetzten gegenüber, macht man keinen verächtlichen Gesichtsausdruck, während das bei Menschen, denen man sich überlegen fühlt, sehr wohl der Fall ist. Der soziale Status hat beispielsweise auch in Thailand einen erheblichen Einfluss auf die Art der Begrüßung. Zwei gleichrangige Personen begrüßen sich demnach anders als eine höherrangige und eine niedriger gestellte Person. Die dort vorherrschenden Begrüßungsrituale sind so komplex, dass sie ganze Bücher füllen. In China und Japan gelten in Bezug auf die Körpersprache ebenfalls für jede Situation und Lebenslage ganz spezielle Regeln, die es unbedingt einzuhalten gilt. Andernfalls erscheint man durch eine Geste oder einen Gesichtsausdruck schnell respektlos und stößt beim Gegenüber auf Entrüstung.

Im filmischen Kontext hat die Kameraeinstellung (z. B. Total- oder Großaufnahme) einen wesentlichen Einfluss auf die Wirkung von körpersprachlichen Ausdrücken. So können Gesichtsausdrücke wie zum Beispiel das Hochziehen der Augenbrauen als Zeichen der Entrüstung schnell bedrohlich wirken, wenn das Gesicht in Großaufnahme auf der Leinwand gezeigt wird. Die filmische Übertragung von kulturspezifischer Körpersprache ist hingegen nicht möglich. Daraus folgt aber nicht zwangsläufig, dass ein Film unverständlich wird, jedoch entgeht dem Zuschauer etwas, das der Zuschauer der Originalfassung bemerkt und interpretiert hat (vgl. Manhart 2000:175).

Die Ausführung von Gesten fällt üblicherweise mit einer betonten Silbe zusammen. So erscheint es zum Beispiel kaum möglich, beim Sprechen die Augenbrauen hochzuziehen, ohne dabei eine Silbe zu betonen. Für die Synchronisation bedeutet dies, dass die Gestik auch in der Zielsprache mit dem Kernelement (*Nukleus*) einer Aussage übereinstimmen muss. Die Schwierigkeit liegt jedoch darin, dass die Betonung im Synchronkontext häufig an einer anderen Stelle liegt als im Original, die Gesten in der Synchronfassung aber zeitgleich mit den betonten Teilen der Äußerung erfolgen sollen. Daher muss der betreffende Satz oder Teil des Dialogs entweder syntaktisch dahingehend verändert werden, dass die Geste stimmt, oder die Geste kommt an einer Stelle, an der sie unpassend oder unnötig erscheint, weil die jeweilige Betonung fehlt.

---

<sup>65</sup> Siehe dazu die Dissertation „*Italiener in Deutschland und Deutsche in Italien: Ihre Gesten im interkulturellen Vergleich*“ ([http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/2015/pdf/marcantonio\\_daniela.pdf](http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/2015/pdf/marcantonio_daniela.pdf)).

Gelingt die Umsetzung der Gestensynchronität, liegt laut Mounin „*Isochronie*“ (1965:142) und nach Luyken „*Nukleussynchronität*“ (1991:160) vor. Andernfalls können Gesten im Film unmotiviert erscheinen und es kommt zu Asynchronien. Sprache, Gesten und Mimik sind also untrennbar miteinander verbunden, weshalb Sprache und Bewegung aufeinander abgestimmt werden müssen. Je mehr sich die Sprachen der Original- und Synchronfassung hinsichtlich ihrer Syntax unterscheiden, desto problematischer ist die Umsetzung der Mimik- und Gestensynchronität, wie zum Beispiel im Falle von Englisch und Deutsch. Darüber hinaus besteht die Gefahr, dass Gesten in der Zielkultur missverstanden werden können. Eine Möglichkeit besteht in einer Abänderung des Dialogs, um die Geste verständlich zu machen (sofern dies technisch möglich ist). Ist eine derartige Umsetzung nicht möglich, fehlt dem Zuseher der Synchronfassung an dieser Stelle eine Information. Obwohl dadurch nicht der gesamte Film unverständlich wird, bleibt die jeweilige Szene jedoch unklar. In weiterer Folge bedeutet dies, dass niemals alle Zeichen eines Films synchronisiert werden können.

Hinsichtlich der Sprechlautstärke, der Artikulationsdeutlichkeit und der Art des Sprechens sei noch zu erwähnen, dass auch Flüstern, Sprachfehler<sup>66</sup> oder Sprechen nach einer körperlichen Anstrengung oder unter einem besonderen Druck (Angst etc.) im Originalfilm in die Synchronfassung übertragen werden müssen. Wird im Originalfilm beispielsweise ein joggender Mann gezeigt, wird dieser anders sprechen als im Ruhezustand (und zwar außer Atem, d. h. andere Intonation, etwas abgehackte Sprechweise etc.). Würde an dieser Stelle eine klare Synchronstimme zu hören sein, wäre dies für das Zielpublikum äußerst seltsam und unglaubwürdig.

#### **5.3.2.6. Inhaltliche Synchronität**

Die inhaltliche Synchronität bezieht sich auf die adäquate Übertragung des Inhalts eines Films, insbesondere in Bezug auf seine kommunikative Funktion. Der kommunikativen Funktion kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu, da zwar die Dialoge eines Films übersetzt werden sollen, der Film aber in seiner Gesamtheit als multimedialer Text wahrgenommen und behandelt werden muss. Das heißt, es müssen sowohl die auditiven als auch die visuellen Elemente einbezogen werden. Die Erfüllung der (Unterhaltungs-)Funktion eines Films hat

---

<sup>66</sup> An dieser Stelle sei noch einmal „*The King's Speech*“ zu erwähnen, da der Sprachfehler von Albert zentrales Thema des Films ist. Ein anderes Beispiel ist der Film „*Rain Man*“, in dem der Protagonist autistisch ist und somit auch eine andere Art des Sprechens aufweist.

gegenüber einer texttreuen Übersetzung der Dialoge Vorrang. Um inhaltliche Synchronität zu erreichen und die Funktion des Films zu erhalten, ist häufig eine Loslösung vom Originaltext erforderlich. Das ist vor allem bei Komödien der Fall, da Witze in der Zielkultur häufig nicht so funktionieren wie in der Ausgangskultur, d. h. das Zielpublikum würde den Witz nicht ‚verstehen‘ und ihn somit auch nicht lustig finden. Deshalb muss der Witz in einen ziel-sprachlichen Witz ersetzt werden, um die Funktion des Films zu wahren. Es geht darum, dass der Rezipient der Synchronfassung an den Stellen unmittelbar lachen kann, an denen auch der englische Zuseher lacht. Doch das ist nicht möglich, wenn die kulturgebundenen Ausdrücke wörtlich in die Zielsprache übernommen werden. Es handelt sich also um das Prinzip der dynamischen Äquivalenz, das nach Invarianz der Wirkung strebt. Im Gegensatz zur formalen Äquivalenz bedeutet dynamische Äquivalenz, dass die Übersetzung in der Zielsprache völlig natürlich wirkt und unmittelbar verständlich ist. Das bedeutet, dass sich die Übersetzung wie ein Original lesen soll, da nur so gewährleistet ist, dass die Aussage ihre Wirkung hat (vgl. Koller 1983:59f.).

Demnach soll bei den Zusehern der Synchronfassung die gleiche Reaktion ausgelöst werden wie bei den Zusehern des Originalfilms. Dies ist aber eine unerfüllbare Anforderung, da beim Zielpublikum unmöglich dieselben *scenes*<sup>67</sup> aufgerufen werden können wie beim Originalpublikum. Immerhin soll sich die Reaktion des Zusehers nicht nur auf eindeutiges Lachen beschränken. Dadurch, dass durch Synchronisation nicht alle Zeichensysteme eines Films in die Zielkultur übertragen werden können, kann auch keine ganzheitliche Übertragung eines Films und dessen Botschaft erfolgen.

Eine Entfernung vom Original ist nicht nur bei Komödien erforderlich, sondern auch bei Kulturspezifika. Kulturspezifische Elemente erfordern nämlich häufig Eingriffe in den Dialogtext. Demnach müssen passende Äquivalente gefunden oder zusätzliche Erklärungen hinzugefügt werden, bzw. Informationen weggelassen oder durch andere ersetzt werden, um in der Zielkultur verstanden zu werden. Mounin spricht sich in diesem Zusammenhang sogar für ein gewisses Hinzuerfinden aus:

---

<sup>67</sup> Die *scenes* auf der Leinwand rufen beim Publikum *scenes* und *frames* hervor, während der begleitende Film-dialog einen *frame* darstellt, der ebenfalls *scenes* und *frames* aufruft. Bild und Ton müssen so zusammengestellt sein, dass es in der Vorstellung des Zusehers einen Sinn ergibt (vgl. Manhart 2000:169f.).

„Was man übersetzen muss, das sind Sinn und Stoff des filmischen Moments. Und der Sinn ist getroffen, wenn das Publikum des synchronisierten Films genauso reagiert, wie das Publikum der Originalfassung reagiert hätte, selbst wenn man zu diesem Zweck hinzuerfinden muss.“ (1967:145)

Hinsichtlich der Synchronisation ist dieses Hinzuerfinden aber nur möglich, wenn es das visuelle Filmmaterial auch zulässt. Darüber hinaus ist die Wirkung auf die Zuseher des Originalfilms kaum nachvollziehbar. Reagiert das Publikum auf eine Pointe mit Gelächter, ist die Frage relativ leicht zu beantworten. Anders verhält es sich hingegen mit Gefühlen, Stimmungen und Atmosphäre, die sehr schwer zu beurteilen sind (vgl. Manhart 2000:168).

Oberstes Primat der inhaltlichen Synchronität ist also nicht die exakte Wiedergabe des Wortlautes, sondern die funktionsadäquate Übertragung der Gesamtaussage des Films in die Zielsprache. Die Geschehnisse auf der Leinwand entscheiden dabei über das Ausmaß der Loslösung vom Original. Fest steht, dass Änderungen im Dialogtext keinesfalls die Charaktere verändern dürfen, d. h. einem Schauspieler dürfen keine Worte in den Mund gelegt werden, die im Gegensatz zu seiner Rolle stehen.

### **5.3.2.7. Charakteräquivalenz**

Neben Lippensynchronität, paralinguistischer Synchronität und inhaltlicher Synchronität sollte bei der Filmsynchronisation auch auf Charakteräquivalenz geachtet werden, da der Zuseher der Synchronfassung dieselben Informationen erhalten sollte wie der Zuseher der Originalversion. Die unterschiedlichen Charaktere, die in einem Film agieren, tragen immerhin einen wesentlichen Teil zum Gesamtwerk bei. Anhand der Stimme (Klangfarbe, Sprechweise, Intensität, Stimmlage) einer Person können Rückschlüsse auf den Charakter gezogen werden, wodurch sie für das Publikum einen Informationsträger darstellt. Bei der Produktion einer Synchronfassung gilt es daher auch auf dieser Ebene eine Übereinstimmung herzustellen. Daraus folgt, dass bei der Auswahl der Synchronsprecher vor allem zwei Kriterien berücksichtigt werden:

- 1) Die Übereinstimmung von Bild und Ton, um einen Widerspruch zwischen Stimmqualität und Aussehen (Alter, körperliche Statur etc.) des Schauspielers zu vermeiden;
- 2) Die Übereinstimmung hinsichtlich jener Bedeutungselemente, die darüber hinaus Aufschluss über die Persönlichkeit geben.

Charakteräquivalenz bedeutet somit, dass das Persönlichkeitsbild einer Rolle im Originalfilm jenem in der Synchronfassung entspricht. Persönlichkeitsmerkmale werden jedoch nicht ausschließlich durch die Stimmqualität, sondern auch durch andere, zum Teil paralinguistische Merkmale ausgedrückt.

Im Synchronisationsprozess kommt es dennoch gelegentlich zu einer gewissen Verfälschung eines Charakters, wobei die jeweilige Beurteilung schwierig ist. Veränderungen in der charakterlichen Darstellung von Rollen ergeben sich womöglich aus den speziellen Schwierigkeiten bei der Synchronisation. Dadurch, dass sich Persönlichkeitsmerkmale aus Merkmalen der gesprochenen Sprache, und nicht aus Übersetzungstexten erschließen, hat zur Folge, dass die Synchronschauspieler einen Film (oder zumindest Teile davon) selbst sehen müssten, um den Charakter zu erfassen (was sehr gute Fremdsprachenkenntnisse voraussetzt) bzw. vom Synchronregisseur genaue diesbezügliche Anweisungen erhalten sollten. Auch wenn das die Regel ist, kommt es vor, dass sich im Laufe der Synchronisation einer langen Serie die Charaktere verselbständigen, d. h. dass die Synchronschauspieler ihr eigenes Verständnis der Rolle entwickeln. Ein Faktor, der noch erschwerend hinzukommt, ist, dass die Synchronsprecher den Film nie in seinem chronologischen Ablauf, sondern nur einzelne Stellen bearbeiten. Da der Sprechgeschwindigkeit und Lippensynchronität im Synchronisationsprozess meist ein Großteil der Aufmerksamkeit zukommt, bleibt die Umsetzung weiterer paralinguistischer Merkmale womöglich etwas auf der Strecke (vgl. Herbst 1994:84ff.).

### **5.3.3. Asynchronie im Film**

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit es erforderlich ist, die verschiedenen Typen der Synchronität zu beachten und welchen Grad der Perfektion es dabei zu erreichen gilt. Absolute Synchronität wird nur äußerst selten erreicht, das heißt jeder synchronisierte Film enthält Asynchronien, also Verstöße gegen die Synchronität. Obwohl Asynchronien zumindest zum Teil bemerkt werden, wird die Rezeption eines Films dadurch kaum bis keineswegs beeinträchtigt. Auch wenn absolute Synchronität so gut wie unmöglich ist, kann die Qualität der Lippensynchronität oftmals verbessert werden. Der damit verbundene Kostenaufwand steht jedoch keiner Steigerung der Sehbeteiligung gegenüber.

Synchronisation stellt somit keinen Grund dar, einen Film oder eine Sendung nicht anzusehen. Dies resultiert womöglich auch aus der breiten Akzeptanz von Synchronfassungen, selbst

wenn die Lippenbewegungen nicht immer stimmen. Man kann also sagen, dass quantitative Asynchronität, d. h. das Nicht-Übereinstimmen der Sprechlänge in Original und Synchronfassung, bis zu einem gewissen Ausmaß von den Zuschauern nicht als Beeinträchtigung empfunden wird. Starke quantitative Asynchronien fallen den Zuschauern hingegen auf und wirken sich störend auf den Filmgenuss aus. Das Ziel der Synchronisation muss daher darin bestehen, eine auffällige Häufung von Asynchronien und sehr starke Asynchronien zu vermeiden, so dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht auf die Lippenbewegungen gelegt wird. Verletzungen des Stils, der umgangssprachlichen Gepflogenheiten oder sogar Verstöße gegen Grammatik und Syntax sind aber weitaus schwerwiegender (vgl. Herbst 1994:53f. und Manhart 1996:146).

Die Gestik und Mimik anderer Kulturen wird vielmehr als „anders“ und nicht als „falsch“ empfunden. Unsere kulturelle Prägung hat immer Einfluss auf unsere Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung ist wiederum das Ergebnis aus dem Vergleich mit der eigenen Kultur, wie bereits in Kapitel 3 festgestellt wurde.

#### **5.3.4. Akzente und Dialekte**

In vielen Filmen wird nicht nur Standardsprache verwendet, sondern es werden auch Akzente, Dialekte<sup>68</sup>, Soziolekte<sup>69</sup> und Varietäten<sup>70</sup> als Stilmittel eingesetzt, die der Charakterisierung von Protagonisten oder der Verstärkung eines Lokalkolorits dienen. Darüber hinaus informieren Akzente und Dialekte über die regionale Herkunft, die soziale Stellung, den Bildungsstandard und die ethnische Zugehörigkeit einer Person. Dialekte, Soziolekte sowie Pidgin- und Kreolsprachen (Varietäten, die aus Sprachkontaktsituationen entstanden sind) unterscheiden sich auf phonologische, morphologische, lexikalische, syntaktische und pragmatische Weise von der Standardsprache. Eines der Hauptmerkmale besteht aber in ihrer starken Kulturgebundenheit, wodurch sie besonders schwierig zu übersetzen sind (vgl. Kolb 1999:278ff.).

Zudem rufen bestimmte Sprachvarietäten und Akzente bestimmte Assoziationen hervor, die mit gewissen Klischeevorstellungen und Stereotypen verbunden sind. Der Witz vieler engli-

---

<sup>68</sup> Ein Dialekt ist eine Substandard-Varietät, die terminologisch im Gegensatz zur Standardsprache gesehen wird. Merkmale des Dialekts sind „Substandardcharakter“ und „Regionalsprache“.

<sup>69</sup> Für bestimmte soziale Gruppen charakteristische Varietäten.

<sup>70</sup> Im Vergleich zu Dialekt oder Standardsprache ist Varietät ein übergeordneter Begriff, der durch gemeinsames Vorkommen in einer Sprachgemeinschaft und durch sprachliche Verwandtschaft zu definieren ist (vgl. Mattheier 1980:3f.).

scher und amerikanischer Filme basiert in der Originalfassung auf dem Unterschied zwischen britischem und amerikanischem Englisch, der sich aber nicht in eine andere Sprache übertragen lässt, wie Manhart feststellt:

„Diese Nuance kann in der Synchronfassung nicht wiedergegeben werden, da ein anderer Dialekt oder Akzent auch eine andere Konnotation hat und beim Zielrezipienten – um mit Fillmore zu sprechen – *inadequate scenes* aufruft.“ (2000:176f., Herv. i. O.)

Die Wahl der Übertragungsstrategie ist von der Art des Akzents bzw. Dialekts abhängig. Ausländische Akzente sind meistens nicht schwierig zu übertragen, da sie bei der Synchronisation übernommen werden können. Das heißt, ein Russe spricht sowohl in der Originalfassung als auch in der deutschen Synchronfassung mit einem russischen Akzent. Ist die Synchronfassung jedoch für ein russisches Publikum bestimmt, muss eine andere Lösung gefunden werden.

Regionale Akzente stellen hingegen eine große Schwierigkeit dar, da sie weder in der Zielsprache darstellbar, noch durch zielsprachliche Regiolekte ersetzbar sind. Das heißt, die Regionalität von Dialekten ist im Bewusstsein der Sprecher offensichtlich untrennbar mit der entsprechenden Gegend verbunden. In diesem Fall stellt der Standard die einzige Varietät dar, die frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird (vgl. Herbst 1994:98). Besonders problematisch ist die Übertragung von Akzenten und Dialekten in Filmen, in denen soziale oder regionale Unterschiede zwischen den Akteuren eine Rolle spielen (z. B. *British English – American English*<sup>71</sup>). Von noch größerer Bedeutung sind Varietäten in Fällen, in denen die regionale Herkunft eines Charakters für das Verständnis der Handlung entscheidend ist (vgl. Herbst 1994:105).

Soziolekte können in die Zielsprache übertragen werden, sofern die jeweilige soziale Gruppe oder Schicht in gleicher oder ähnlicher Form auch in der Zielkultur vorhanden ist. Andernfalls kann mit Regiolekten oder Hinweisen gearbeitet werden, die in den Dialog einfließen können. Es kann auch eine Stilebene unter der Standardsprache verwendet werden, um zumindest indirekte Äquivalenz zu erreichen.

---

<sup>71</sup> Siehe dazu das nachfolgende Beispiel aus dem Film *„Tatsächlich Liebe“*.

Abweichungen von der Standardsprache werden in der Regel fast ausnahmslos in die Standardsprache synchronisiert. Selbst wenn Akzente und Dialekte unter Umständen auch in der Synchronfassung durch Akzente oder Dialekte ausgedrückt werden können, erscheint die Erreichung einer direkten Äquivalenz unmöglich (vgl. Herbst 1994:96). Daraus folgt, dass nicht jeder Aspekt eines Films übertragen werden kann und das zielsprachliche Publikum nicht dieselben Informationen und Eindrücke erhält wie die Zuseher des Originalfilms. Auch wenn es sich in der Regel nicht um handlungsrelevante Informationen handelt, tragen die verlorengegangenen Elemente wesentlich zur Charaktertreue und zur Atmosphäre eines Films bei.

Kommt man noch einmal auf die Unterschiede zwischen britischem und amerikanischem Englisch im Film zu sprechen, bietet es sich an, eine Filmszene zu nennen, in der diese Problematik erfolgreich gelöst wurde. Die Szene stammt aus dem Film „*Tatsächlich Liebe*“, in welchem die beiden Varietäten der englischen Sprache in der deutschen Synchronfassung auf ein unterschiedliches Vokabular umgelegt wurden. In der betreffenden Szene, die in den USA spielt, kommt eine Gruppe Amerikanerinnen (A) mit einem Engländer namens Colin (C) ins Gespräch, da sie ihn aufgrund seines Akzents interessant und attraktiv finden. Einige Zeit später möchten sie hören, wie er unterschiedliche Dinge ausspricht:

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
A: „What do you call that?“ ( <i>Sie zeigen auf eine Bierflasche</i> )	A: „Und wie nennst du das?“
C: „Bottle.“	C: „Bierpulle.“
A: „Bottle!“ ( <i>sie versuchen, seinen Akzent nachzuahmen und lachen</i> )	A: „Bierpulle!“
A: „What about this?“ ( <i>Sie zeigen auf einen Strohhalm</i> )	A: „Und das da?“
C: „Straw“.	C: „Trinkröhre.“
A: „Straw!“ ( <i>sie lachen und versuchen erneut, das Wort mit einem britischen Akzent auszusprechen</i> )	A: „Trinkröhre!“ ...
A: „And what about this?“ ( <i>Sie zeigen auf den Tisch</i> )	A: „Und das da?“
C: „Table“. ( <i>hört sich im Vergleich zum amerikanischen Englisch nicht sehr unterschiedlich an</i> )	C: „Tischplatte.“
A: „Oh... it’s the same“. ( <i>kein Gelächter</i> )	A: „Tisch... oh. Bei uns auch.“

Tabelle 3: Filmdialog aus „*Tatsächlich Liebe*“<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Der Originaldialog ist verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=UIXHcOjJpxY>.

Das obige Beispiel zeigt, dass es sich bei der Übertragung von Akzenten und Dialekten um ein besonderes Problem in der Übersetzung handelt. Im Falle von Sprachen wie Deutsch oder Englisch gibt es kaum eine Möglichkeit, die durch eine Varietät transportierte Bedeutung im Originalfilm auch in der Synchronfassung durch eine entsprechende Varietät auszudrücken. Aus diesem Grund ist es notwendig, auf die indirekte Äquivalenz auszuweichen, d. h. andere sprachliche Mittel zu benutzen, um die Bedeutung zu vermitteln. Diese Lösungsmöglichkeit kann deshalb als gelungen bezeichnet werden, weil sie auf das deutschsprachige Publikum ebenfalls lustig wirkt, sofern man das feststellen und verallgemeinern kann.

In Großbritannien werden ausländische Filme in die *Received Pronunciation (RP)*<sup>73</sup> synchronisiert, da diese Aussprache auch in natürlichen Kommunikationssituationen gesprochen wird (im Gegensatz zu Bühnendeutsch). Laut David Crystals Definition weist RP auf eine gewisse soziale Stellung und einen guten Bildungsstand, weniger aber auf die regionale Herkunft einer Person hin:

„In England, one accent has traditionally stood out above all others in its ability to convey associations of respectable social standing and a good education. [...] It [RP] is associated with the south-east, where most RP-speakers live or work, but it can be found anywhere in the country. Accents usually tell us where a person is from [...]; RP tells us only about a person's social or educational background.” (1995:365)

Die Verwendung von RP in der Synchronisation ist jedoch nicht unproblematischer als jene des Bühnendeutsch. RP ist zwar innerhalb von England und Wales nicht regional beschränkt, RP-Sprecher werden aber einer klar umrissenen sozialen Schicht zugeordnet. Bis vor einige Jahrzehnte war es noch üblich, dass die BBC-Nachrichten ausschließlich in RP gesprochen wurden. Seit dem Zweiten Weltkrieg nimmt die soziale Bedeutung des *Standard English* ab und mittlerweile sind Akzentfärbungen in den Medien weit verbreitet. David Crystal betrachtet die Medien als einen wichtigen Faktor beim sprachlichen Wandlungsprozess. Die Tatsache, dass heutzutage in Fernsehen und Radio ein breites Spektrum an Dialekten präsent ist, hat zur Folge, dass die Sprache der Zuseher bzw. Zuhörer beeinflusst wird. Darüber hinaus ist RP heutzutage nicht mehr einer sozialen Elite vorbehalten, sondern kann als „*educated accent(s)*“ bezeichnet werden (vgl. Crystal 1995:365).

---

<sup>73</sup> *Received Pronunciation* (also received standard) is the standard form of British English pronunciation, based on educated speech in southern England, widely accepted as a standard elsewhere (vgl. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/received%2Bpronunciation>).

Für die Synchronisation besteht hingegen nach wie vor das Problem, dass RP auf den britischen Inseln oder womöglich sogar weltweit über die größte Verständlichkeit verfügt. Darüber hinaus kann die Varietät innerhalb von England und Wales in geographischer Hinsicht zwar als neutral bezeichnet werden, ist aber sozial deutlich markiert (vgl. Herbst 1994:95).

Laut einer von Howard Giles durchgeführten Studie wird in Großbritannien der Akzent der *Received Pronunciation* sehr hoch eingestuft und ländliche Akzente werden gegenüber städtischen offensichtlich bevorzugt. Giles stellt anhand einer Skala des *aesthetic content* folgende Reihenfolge fest: RP, Irish, South Welsh, Northern England, Somerset, Cockney, Affected RP, Birmingham<sup>74</sup>. Offensichtlich sind ästhetische Urteile nur begrenzt an die Einschätzungen des Sozialstatus der Sprecher gebunden, da die Skala des *status content* wie folgt aussieht: RP, Affected RP, South Welsh, Irish, Northern England, Somerset, Cockney, Birmingham. Folglich werden mit bestimmten Akzenten ästhetische, soziale und die Persönlichkeit betreffende Konnotationen verbunden (vgl. 1970:218).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Bedeutung, die der adäquaten Übersetzung von Sprachvarietäten in der Synchronisation zukommt, von Film zu Film variiert. In manchen Fällen können die Informationen, die im Film vermittelt werden, handlungskonstitutiv sein, d. h. ohne gewisse Informationen wird die Handlung nicht verstanden (wobei es auch hier Abstufungen gibt). In anderen Fällen ist die Bedeutung, die durch Dialekte vermittelt wird, für das Verständnis der Handlung nicht unbedingt relevant. Dennoch kommt es zu einem Verlust atmosphärischer Elemente (vgl. Herbst 1994:107).

### 5.3.5. Der Faktor Stimme

Stimmqualität trägt ebenfalls in gewisser Weise Bedeutung, weshalb bei der Synchronisation auch auf dieser Ebene Äquivalenz erforderlich ist. Stimmliche Merkmale können teilweise durch die Schauspieler bei der Synchronisation beeinflusst und gesteuert werden. Ein Teil der Faktoren, die Stimmqualität ausmachen, ist jedoch nicht kontrollierbar, sondern personenbezogen. Diese Tatsache hat Auswirkungen auf die Wahl der Synchronschauspieler. Hinsichtlich der Thematik, wie Stimme und Persönlichkeitsmerkmale zusammenhängen, ergibt sich die Frage, inwieweit Stimme bestimmte Persönlichkeitsmerkmale (zwingend) nahelegt oder

---

<sup>74</sup> In der Studie wurden auch ausländische Akzente bewertet. In Bezug auf den *aesthetic content* landete Französisch auf Platz zwei, Indisch und Italienisch gemeinsam mit *Somerset* auf Platz sechs und Deutsch gemeinsam mit *Affected RP* auf dem elften von insgesamt dreizehn Plätzen.

mit ihnen in Konflikt steht. Anhand der Untersuchung der Synchronisationspraxis stellt Herbst Folgendes fest:

- Der Redakteur und seine Mitarbeiter entscheiden über die Wahl der Synchronsprecher. Das Auswahlverfahren läuft in der Regel so ab, dass verschiedene Synchronschauspieler einige Passagen einer Rolle probesprechen und der Redakteur dann darüber entscheidet, welche Stimme am besten zur Rolle passt.
- Bei der Besetzung spielt nicht primär der Faktor der stimmlichen Ähnlichkeit zwischen Original- und Synchronschauspieler eine Rolle. In der Praxis bestehen hier oft erhebliche Unterschiede.
- Die Synchronstimmen werden vom Fernsehpublikum akzeptiert. Diese Tatsache ist von großer Bedeutung, da durch die Akzeptanz der Synchronstimme Rückschlüsse auf die Kompatibilität von Synchronstimme und Originalstimme gezogen werden können (vgl. Herbst 1994:79).

Bei der Stimmqualität ist außerdem wichtig, welche Schlüsse dadurch auf den Sprecher gezogen werden können. Stimmqualität ist Träger biologischer, psychologischer und sozialer Information, d. h. Stimmqualität kann als Indikator für die regionale Herkunft, die soziale Stellung, soziale Werte und Einstellungen sowie den Beruf einer Person dienen. Zumindest hinsichtlich der biologischen Information wie Alter und Geschlecht stellt Stimmqualität einen verlässlichen Indikator dar, während psychologische Schlüsse eher irreführend sind, wie Laver feststellt:

„Of the three types of indexical information in voice quality, biological, psychological and social, it is the biological information which probably tends to lead to the most accurate conclusions, especially as to sex and age. Biological conclusions are possibly more reliable because of the fact that they derive principally from the involuntary, largely invariant aspects of the speaker's anatomy and physiology. Psychological and social conclusions are much more likely to be erroneous, because of their culturally relative nature, and because they derive from a more variable strand of the speaker's voice quality, the habitual muscular settings of the larynx and vocal tract.” (1972:199)

Hinsichtlich der Faktoren Alter und Geschlecht besteht bei der Besetzung von Synchronsprechern der geringste Spielraum. Beim Alter herrscht eine Toleranzspanne von etwa +/- 10 Jahren vor. Darüber hinaus besteht laut Laver ein deutlicher Zusammenhang zwischen Körpergestalt und Stimme. Ausgehend von dieser Annahme ist es nicht verwunderlich, dass Original-

und Synchronschauspieler eine gewisse körperliche Ähnlichkeit aufweisen. Die Berücksichtigung der biologischen Faktoren hat aber keineswegs zur Folge, dass Synchronstimmen nicht primär unter dem Gesichtspunkt einer Ähnlichkeit mit den Originalstimmen besetzt werden. Neben der Berücksichtigung wesentlicher Faktoren wie Geschlecht, Alter, und in gewissem Maße auch der körperlichen Statur, ergibt sich die Vermutung, dass bei der Wahl der Synchronsprecher ein erheblicher Spielraum besteht.

Wie bereits erwähnt, wird Stimme auch als persönlichkeitsformendes Merkmal angesehen. Ausgehend davon ist es also nicht weiter verwunderlich, dass Fernsehzuseher Umbesetzungen von Synchronschauspielern bei Fernsehserien nur sehr zögernd akzeptieren oder sogar ablehnen, da dies als überaus störend empfunden wird. So manche Fernsehanstalt erhielt aufgrund von Umbesetzungen schon den ein oder anderen Beschwerdebrief. Dies bedeutet aber nicht, dass es sich dabei um Fehlbesetzungen handelt. Hätten die neuen Synchronsprecher die Rollen bereits von Beginn an gesprochen, wären die Stimmen gewiss ohne weiteres akzeptiert worden. Offenbar wird die Stimme soweit als Teil der Persönlichkeit empfunden, dass bekannte Schauspieler auch in verschiedenen Produktionen immer von denselben Synchronschauspielern synchronisiert werden<sup>75</sup>. Doch auch Synchronsprecher leben nicht ewig, sodass es auch deshalb zu einer Neubesetzung kommt. Je einprägsamer und individueller eine Synchronstimme ist und je enger man sie mit der einen Rolle oder dem einen Schauspieler verbunden hat, desto schwerer ist es für das Publikum, sich an eine neue Stimme zu gewöhnen. Im deutschen Sprachraum war das beispielsweise bei *Columbo* der Fall. Der Hauptdarsteller Peter Falk wurde seit vielen Jahren von Klaus Schwarzkopf<sup>76</sup>, einem der bekanntesten Fernsehschauspielern und Synchronsprechern gesprochen. Die deutsche Synchronfassung hatte echte Fans, die auf den neuen bzw. die neuen Stammsprecher von Falk äußerst skeptisch reagierten (vgl. Jüngst 2010:86).

Charakteristische Synchronstimmen, die einem breiten Publikum aus Filmen oder Fernsehserien bekannt sind, werden auch häufig für die (Radio-)Werbung eingesetzt. Ein aktuelles Beispiel hierfür ist die Synchronstimme von *Sex and the City*-Hauptfigur Carrie Bradshaw, ge-

---

<sup>75</sup> Bruce Willis wurde in 69 von 79 Produktionen von Manfred Lehmann synchronisiert, wobei es sich unter den 10 anderen Produktionen um Komödien, Zeichentrickfilme und die Synchronisation eines Babys bzw. um Nebenrollen handelte (Filme, die nicht aus seinem „Parade-Genre“ Action stammen) (vgl. <https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=actor&id=462>).

<sup>76</sup> Siehe <https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=actor&id=137>.

spielt von Sarah Jessica Parker. Die Stimme von Irina von Bentheim<sup>77</sup> alias Carrie Bradshaw wird, zumindest von all jenen, die die Serie gesehen haben, sofort erkannt, sobald diese in der Radiowerbung für ein deutsches Versandhaus ertönt.

Durch den Zusammenhang von Stimme und Persönlichkeitsmerkmalen erklärt sich zudem, dass die Zuseher der ausgangssprachlichen Originalversion die Synchronisation als seltsam empfinden, eben weil sie die Originalstimmen der Schauspieler kennen. Dies gilt aber auch umgekehrt: Sieht man zuerst die Synchronfassung, wirken die Stimmen der Originalschauspieler wiederum befremdlich. Viele stimmliche Merkmale sind somit nicht charakter- oder personenbedingt, sondern gewohnheitsmäßig bedingt (vgl. Herbst 1994:83f.).

### **5.3.6. Vor- und Nachteile der Synchronisation**

Den Befürwortern der Synchronisation steht eine ähnlich große Anzahl an Verfechtern gegenüber, wobei sich die Synchronisationsgegner meist in den typischen Untertitelungsländern befinden und umgekehrt. Ein Grund dafür besteht darin, dass in Synchronisationsländern ein eher niedriger Standard für Untertitelungen vorherrscht, und umgekehrt Synchronisationen in typischen Untertitelungsländern nicht von besonderer Qualität sind.

Eines der Hauptargumente gegen die Synchronisation besteht darin, dass ein Film durch die Synchronisation an Authentizität verliert, da die Originalstimmen durch Synchronstimmen ersetzt werden, wodurch eine Asynchronie zwischen Sprache, Gestik und Mimik entstehen kann. Es ist jedoch fraglich, ob ein solcher Verlust an Authentizität nicht auch bei der Untertitelung gegeben ist. Theoretisch ließe sich dieser Einwand gegen jede Art der Übersetzung vorbringen. Synchronfassungen werden auch noch stets mit Verfälschungen in Verbindung gebracht, wobei sie zu ihrem Teil der Kritik selbst beigetragen haben. Zu den oft zitierten Verfälschungen bei der deutschen Synchronisation von Spielfilmen kam es allerdings erst nach 1945. Seitdem nahm die Synchronisationsindustrie an ausländischen Filmen, etwa an der Handlung und/oder an den Charakteren massive Änderungen vor, um Einbußen an den Kinokassen zu vermeiden und sich den angeblichen Bedürfnissen der Gesellschaft anzupassen. Anspielungen auf das Dritte Reich wurden beispielsweise gründlich entfernt. Ein besonders drastisches Beispiel ist der Film „*Casablanca*“, der 1952 als entpolitisierte, um 25 Minuten

---

<sup>77</sup> Mehr dazu unter [http://www.sprecherdatei.de/sprecher/irina\\_von\\_bentheim.php?demo=1](http://www.sprecherdatei.de/sprecher/irina_von_bentheim.php?demo=1).

gekürzte Fassung in die deutschen Kinos kam. Die deutschen Dialoge lassen von dem politischen Film kaum mehr als eine Dreiecksgeschichte übrig. Nazi- und Vichy-Regime werden komplett aus der Handlung gestrichen und aus dem tschechischen Widerstandskämpfer Victor Laszlo wird ein skandinavischer Naturwissenschaftler, der vor Agenten auf der Flucht ist. Die deutsche Filiale von *Warner Bros.* erklärte damals, dass die Originalfassung von 1942 nicht mehr zeitgemäß und nicht zur Vorführung in Deutschland geeignet sei (vgl. Pahlke 2009:29)<sup>78</sup>.

Einen ebenfalls großen Einfluss auf Veränderungen in Synchronfassungen hatte die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK)<sup>79</sup>. So wurden als vulgär eingestufte Äußerungen in der zielsprachlichen Fassung häufig abgeschwächt. Heutzutage werden eher Änderungen dahingehend durchgeführt, dass ein Film eine günstigere Kennzeichnung, d. h. eine niedrigere Altersfreigabe, erhält, um das recht zahlungskräftige junge Publikum nicht ausschließen zu müssen (vgl. Manhart 1999:165). Auch wenn Zensur und massive Eingriffe in den Plot der Vergangenheit angehören, werden Filme oder Fernsehserien heute nach wie vor in der Synchronfassung auf unterschiedliche Art und Weise verändert, gekürzt und an vermeintliche oder existierende Erwartungshaltungen angepasst.

Bei einer kritischen Auseinandersetzung mit der Synchronisation gilt es aber auch die gesellschaftlichen Bedingungen miteinzubeziehen. In den Anfängen des Tonfilms waren zum einen Fremdsprachenkenntnisse weniger verbreitet als heute, und zum anderen war die Zahl der Analphabeten höher. Aus diesem Grund kam es nicht in Frage, mit Untertiteln zu arbeiten. Für diese Gruppe war die Synchronisation zweifellos eine enorme Bereicherung. Wie bereits erwähnt, argumentieren Untertitelungsbefürworter mit dem Bildungsnutzen der Untertitel, wobei es dabei immer nur um die Verbesserung von Englischkenntnissen geht, und andere Sprachen außen vor gelassen werden. Es sollte daher ein gewisses Verständnis dafür aufgebracht werden, dass ein Originalfilm mit Untertiteln nicht für jeden ein Genuss ist (vgl. Jüngst 2010:62f.).

Ein weiteres Argument gegen die Synchronisation besteht darin, dass zwischen Sprache und Bild bzw. Ort keine Kohärenz vorhanden ist. Das heißt, dass es auf so manchen Zuseher befremdlich wirken mag, wenn ein Film in den USA spielt und alle Schauspieler Deutsch spre-

---

<sup>78</sup> Siehe dazu auch <http://diepresse.com/home/politik/zeitgeschichte/1311211/Casablanca-im-Schein-der-Fackel>.

<sup>79</sup> Die Hauptaufgabe der FSK besteht in der freiwilligen Altersfreigabepfung von Filmen und anderen Trägermedien, die in Deutschland für die öffentliche Vorführung und Verbreitung vorgesehen sind (vgl. <http://www.fsk.de/index.asp?SeitID=504&TID=473>).

chen. Eine Verzerrung der Wirklichkeit und ein Verlust von Authentizität können hier kaum geleugnet werden. Diese Inkohärenz stellt jedoch für das Publikum keinen störenden Faktor dar, sofern sie überhaupt auffällt. Natürlich weiß der Zuseher, dass es sich bei dem jeweiligen Film nicht um ein Original der eigenen Sprache handelt, was für ihn an dieser Stelle jedoch nicht relevant ist, da man einen Film meist deshalb ansieht, um unterhalten zu werden. Folglich spielt Logik hierbei keine Rolle und derartige Ungereimtheiten werden nicht hinterfragt. Einige der Vorteile der Synchronisation ergeben sich aus den Nachteilen der Untertitelung. Wie bereits erläutert wurde, kommt es bei der Untertitelung aufgrund der Übertragung von gesprochener Sprache in schriftliche Sprache zu Kürzungen (und somit zu einer Reduzierung des Aussagegehalts des Originalfilms), wodurch eine übersetzerische Äquivalenz praktisch unmöglich zu erreichen ist, wie Herbst feststellt:

„Ein wesentlicher Vorteil der Synchronisation besteht jedoch darin, daß hier ‘kommunikatives‘ Übersetzen im Sinne von Reiß und Vermeer [...] möglich ist, d.h. daß es bei der Synchronisation wenigstens prinzipiell gelingen kann, die Illusion zu erzeugen, es handele sich nicht um eine Übersetzung.“  
(1994:21)

Ein weiterer Vorteil der Synchronisation besteht darin, dass die Aufmerksamkeit auf das Bild gerichtet werden kann und nicht, wie bei der Untertitelung, auf Sprache und Bild aufgeteilt werden muss. Somit kann der Zuseher den Geschehnissen besser folgen, die Rezeption des Films wird nicht gestört und die Illusionswirkung bleibt erhalten.

Abschließend ist zu sagen, dass lippensynchrone Synchronfassungen in Deutschland sowie in Österreich die am häufigsten angestrebte Präsentationsform ist. Gleichzeitig ist sie die zeitaufwendigste und durch die Gagen für die Sprecher auch die teuerste Bearbeitungsform (vgl. Pruys 1997:76). Das deutsche und österreichische Publikum ist nun einmal an Synchronfassungen gewöhnt, weshalb von der breiten Öffentlichkeit die Meinung vertreten wird, dass die Vorteile der Synchronisation bei weitem überwiegen. In einer globalisierten Welt bzw. in einem Land, wo sowohl untertitelte Originalversionen als auch Synchronfassungen leicht zugänglich sind, obliegt es jedem selbst, seine Vorliebe für eine Methode zu entwickeln und auszuleben.

#### 5.4. Voice-over

Beim Voice-over-Verfahren wird ein übersetzter Filmtext nicht lippensynchron zum Originaltext gesprochen. Der Originalton wird ein bis zwei Sekunden angespielt und dann leiser geschaltet, sodass er im Hintergrund nur noch ein wenig zu hören ist. Der Originalton ist dann so gut wie nicht mehr zu verstehen, selbst wenn man über ausgezeichnete Kenntnisse der Originalsprache und ein gutes Gehör verfügt. Üblicherweise wird das Voice-over so beendet, dass der übersetzte Text kurz vor dem Originaltext fertig ist und die letzten Worte des Originalsprechers wieder in normaler Lautstärke, zu hören sind. Auf diese Weise kann der übersetzte Text nicht lippensynchron gesprochen werden, ohne dabei den Zuseher zu stören.

In Deutschland werden ungefähr zehn Prozent des fremdsprachigen Materials mittels Voice-over-Verfahren bearbeitet (vgl. Pruys 1997:19). Im Vergleich zu Synchronisation und Untertitelung scheint das Voice-over nicht so spektakulär zu sein, wodurch diese Methode etwas unterzugehen scheint. Beim Voice-Over wird der Text in einem Arbeitsgang übersetzt und im nächsten gesprochen. Der Sprecher muss weder auf Lippenbewegungen Rücksicht nehmen wie bei der Synchronisation, noch müssen komplexe Kürzungen vorgenommen werden wie bei der Untertitelung. Dies hat zur Folge, dass der Übersetzer schneller mit seiner Arbeit fertig ist. Das Einsprechen im Studio ist wegen der fehlenden Lippensynchronität ebenfalls zeitsparender. Aus diesen Gründen ist Voice-over auch bedeutend kostengünstiger als die Synchronisation. Übersetzer verdienen in dem Fall aber auch weniger als bei der Untertitelung.

Beim Voice-over-Verfahren kann vorab eine Aufnahme erfolgen, der Text kann jedoch auch live gesprochen werden. Im letzteren Fall kommen meistens Simultandolmetscher zum Einsatz, da diese für die spezielle Situation und die damit verbundenen Schwierigkeiten besonders sensibilisiert sind. Da der Anfang und das Ende des Originaltextes hörbar sein sollen, bleibt für die Übersetzung nur wenig Zeit. Zudem sollte seitens der Translatoren auf besondere Präzision bei den Anfangs- und Schlusssequenzen geachtet werden, da die Zuhörer womöglich die Originalsprache verstehen und somit Fehler erkennen oder Unstimmigkeiten sofort auffallen würden. Darüber hinaus müssen die Dolmetscher auf eine klare Ausdrucks- und Sprechweise achten und grammatikalische Fehler des Originalsprechers korrigieren (vgl. Luyken 1991:140ff.).

Ein Argument für den Einsatz von Voice-over ist, dass zumindest der Klang der Originalstimme unangetastet bleibt und gleichzeitig keine Ablenkung durch Untertitel entsteht. Da am

Anfang und am Ende des Beitrags kurz die Originalstimme in der Ausgangssprache zu hören ist, trägt Voice-over zum Bildungsauftrag dieser Filme bei.

#### 5.4.1. Einsatzbereich

Voice-over kommt hauptsächlich bei Dokumentarfilmen, Interviews, Nachrichtensendungen und politischen Sendungen zum Einsatz. Das heißt, es kann überall eingesetzt werden, wo es sich bei dem gesprochenen Text um einen Monolog handelt. Voice-over kommt als einzige Form der audiovisuellen Übersetzung auch im Radio vor, und zwar insbesondere bei *Features*<sup>80</sup> und Reportagen. Während beim Publikum keine Aufmerksamkeit für die Probleme der Voice-over-Übersetzung besteht, zeigt die wissenschaftliche Welt ebenfalls nur ein zaghaftes Interesse an der Problematik. Insgesamt werden die Schwierigkeiten, die hierbei auftreten können, unterschätzt (vgl. Jüngst 2010:87).

Eines der primären Einsatzgebiete des Voice-over ist und bleibt der Dokumentarfilm, da dieser eine weniger starke Anziehungskraft für das Publikum hat als der Spielfilm. Viele Dokumentarfilme laufen auf Spartenkanälen, behandeln sehr spezielle Themen und sind häufig nicht von überragender Qualität. Das (deutschsprachige) Publikum ist daran gewöhnt, dass Dokumentarfilme nicht synchronisiert oder gedolmetscht werden. Voice-over wird jedoch nicht in jedem Land hauptsächlich bei Dokumentarfilmen eingesetzt: in Westeuropa ist Voice-over nicht so häufig wie in osteuropäischen Ländern, wo Voice-over auch in Spielfilmen und Fernsehserien eingesetzt wird. Man spricht hier auch von der „slawischen Synchronisation“. Dabei liest ein Sprecher den gesamten Filmdialog, d. h. er übernimmt alle Rollen und liest den übersetzten Text ohne Rücksicht auf die unterschiedlichen Charaktere (ungeachtet des Geschlechts, des Alters oder der Emotionalität).

Neben dem Dokumentarfilm findet Voice-over aber auch bei Industrievideos (*corporate videos*) Verwendung, wo die sogenannte Video Narration übersetzt und anschließend eingesprochen wird. Je nach Zielgruppe können die Texte in diesen Videos populär mit Werbeanteil oder sehr stark fachsprachlich sein. Die erste Variante ist beispielsweise in Baumärkten zu sehen, wo auf Bildschirmen in einer Endlosschleife für Produkte geworben wird. In derartigen Videos sieht man meistens das Produkt bei der Anwendung, darauf folgen eine Beschreibung

---

<sup>80</sup> Sendung in Form eines aus Reportagen, Kommentaren und Dialogen zusammengesetzten (Dokumentar-)Berichtes (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Feature>).

der Arbeitsgänge und eine Präsentation der Vorteile des Produkts. Diese Videos können komplizierte fachsprachliche Elemente aufweisen, wobei Industrievideos von Experten für Experten rein fachsprachliche Texte sind (vgl. Jüngst 2010:89).

Aktuell stoßen deutsche Fernsehzuschauer auch unverhofft bei Produktionen, die bisher synchronisiert oder Untertitelt wurden, auf Voice-over. Diese Vorgehensweise sieht man zum Beispiel bei manchen Reality-Shows des Senders VIVA oder auch bei MTV. Auf SIXX und RTL Living werden so gut wie alle fremdsprachigen Kochshows (darunter auch zwei Serien von Jamie Oliver, Heston Blumenthal und Nigella Lawson), sowie Serien wie *Die perfekte Hochzeit*, *Mein perfektes Hochzeitskleid*, *Departures*<sup>81</sup>, *Michael Palin: Brasilien*<sup>82</sup> und *Ein Engländer in China / Indien / Europa*<sup>83</sup> per Voice-over-Verfahren übersetzt.

Ein Übersetzer, der mit einer Voice-over-Übersetzung beauftragt wird, sollte sich in jedem Fall mit dem betreffenden Genre des jeweiligen Films wohlfühlen, da sonst keine gute Übersetzung zustande kommt. Interessiert man sich nicht für ein gewisses Thema, hat man darüber auch kein Weltwissen und bei Fachthemen kommt es ohne dieses Wissen zu Fehlern. Wie auch nicht-visuelle Übersetzungen erfordert jede Voice-over-Übersetzung zudem eine gründliche Recherche. Die Terminologie muss nicht nur bei Fachtexten, sondern auch beim Voice-over korrekt und konsistent sein. Bei einem Dokumentarfilm stellt die Konsistenz kein Problem dar, bei dokumentarischen Mehrteilern hingegen, die aus Zeitgründen von mehreren Übersetzern bearbeitet werden, muss man sich auf eine einheitliche Terminologie einigen. In manchen Fällen erhält der Übersetzer anhand eines kleinen Glossars eine Hilfestellung bei der Terminologiarbeit. Diese Glossare sind in der Regel einsprachig (in der Ausgangssprache des Films) und geben Hintergrundinformationen zu spezifischen Fachtermini, die in dem Film vorkommen. Bei Tierfilmen sind diese Glossare besonders wichtig. Übersetzer, die Voice-over-Übersetzungen von Dokumentarfilmen anfertigen, müssen sich außerdem schnell in neue Sachthemen einarbeiten können und zuverlässig mit Terminologie umgehen können. Hierbei spielt Fachlichkeit eine größere Rolle als bei der Untertitelung und der Synchronisation fiktionaler Texte (vgl. Jüngst 2010:94f.).

---

<sup>81</sup> Eine Real-Life-Dokumentationsserie, die zwei Freunde auf ihrer Weltreise begleitet.

<sup>82</sup> Vier Episoden dokumentieren Michael Palins Reise durch Brasilien. Der aus Großbritannien stammende Michael Palin ist Komiker, preisgekrönter Schauspieler, Drehbuchautor und Schriftsteller.

<sup>83</sup> Der englische Komödiant und Moderator Paul Merton moderiert mehrteilige humoristische Reise-Dokus.

## **5.4.2. Sprecher**

Es ist die Aufgabe des Tonstudios, die für einen Film benötigten Sprecher auszuwählen. Im deutschen Sprachraum wird für jeden Sprecher des Ausgangstextes ein Sprecher für den Zieltext eingesetzt, ausgenommen dort, wo es nur sehr kurze Sprechrollen gibt (zum Beispiel einen oder zwei Sätze). Die Narration wird meist von einem männlichen Sprecher mit einer „seriösen Nachrichtensprecher-Stimme“ gesprochen. Der Sprechstil ist zurückhaltend und sachlich. Interview und andere Textteile werden nicht so kühl und nüchtern gesprochen. Beim Voice-over müssen die Stimmen der ausgewählten Sprecher den Originalstimmen nicht stark ähneln, wobei keine Diskrepanz auftreten soll, d. h. eine junge Frau wird von einer jungen Frau gesprochen und ein alter Mann von einem alten Mann (vgl. Jüngst 2010:98).

## **5.4.3. Besondere Schwierigkeiten beim Voice-over**

Beim Voice-over entstehen einige spezielle Probleme bzw. Schwierigkeiten, die großteils mit dem Skript in Verbindung stehen. Sie können aber auch mit der Wort-Bild-Kongruenz oder dem Fachvokabular zusammenhängen. Manche Probleme sind auf mehrsprachige Vorlagen zurückzuführen. Die primäre Problemquelle sind jedoch mangelhafte Skripte. Dokumentarfilme setzen sich aus verschiedenen Textsorten zusammen: Narration (Kommentar), Spielszenen (Doku-Soap-Teile) und Interviews oder Fachkommentare. Interviews werden im Gegensatz zu den anderen Teilen nicht nach einem Skript aufgenommen, weshalb ein Postproduktionskript erstellt werden muss. Das heißt, es wird von einem Skriptdienst eine Transkription des gesprochenen Textes erstellt. Die Qualität des Postproduktionskripts ist von der Kompetenz des betreffenden Skriptdienstes abhängig, der unter hohem Zeitdruck arbeitet und in der Regel nicht besonders gut bezahlt wird. Folglich enthalten Skripte manchmal Fehler oder Lücken. Deshalb obliegt es dem Übersetzer, Fremdwörter in jedem Fall zu überprüfen. Besonderes Augenmerk sollte auch auf Namen, Eigennamen und Berufsbezeichnungen gelegt werden.

Obwohl Lippensynchronität kein Ziel des Voice-over ist, muss eine gewisse zeitliche Übereinstimmung mit dem Original vorhanden sein. Es müssen insbesondere auch Hinweise auf Objekte, die im Film zu sehen sind, miteinbezogen werden. Zeigt ein Experte während des Sprechens auf ein Objekt, muss der Voice-over-Text dieses Objekt erwähnen und die inhaltliche und zeitliche Kongruenz von Bild und Ton wahren.

Ein weiteres Problem kann sich durch die Sprachmischung des Originals ergeben. Nicht jeder Film ist einsprachig, weshalb es bei mehrsprachigen Dokumentarfilmen vorkommen kann, dass dieser bereits Voice-over-Passagen enthält (oftmals liegt das Englische über einer anderen Sprache, insbesondere bei Berichten über ein exotisches Land, wo ein Teil des Interviews in der jeweiligen Landessprache geführt wird). Das Voice-over soll sich im Idealfall am Originalton und nicht am bereits vorhandenen Voice-over orientieren. Dies ist aber aus drei Gründen problematisch: Erstens ist der Originalton in dem Film nicht hörbar, da schon ein Voice-over gemacht wurde. Zweitens ist dieser meist auch nicht im Skript zu finden, weil das Skript häufig nach dem Film erstellt wird und keinen Voice-over-Text enthält. Drittens sind Texte, die bereits mittels Voice-over übersetzt und übersprochen wurden, in seltenen Sprachen. Auch wenn sich der Originaltext auffinden lässt, muss man sich auf die Suche nach einem Übersetzer begeben, der diese Sprache beherrscht. Wirtschaftlich gesehen lohnt sich dieser Aufwand für ein paar Zeilen nicht, und der Zeitdruck lässt dies auch nicht zu (vgl. Jüngst 2010:99ff.).

In den deutschsprachigen Ländern wird, wie in vielen anderen Ländern auch, kein reines Voice-over, sondern eine Mischform genutzt, und zwar die so genannte *Narration*, auf die im Folgenden eingegangen wird. Im Gegensatz zur Synchronisation sind *voice-over*, *narration* und *free commentary* verhältnismäßig einfach, da hier nicht auf Lippensynchronität geachtet werden muss, selbst wenn die Sprechlänge bei *voice-over* und *narration* ungefähr gleich lang ist wie in der Ursprungsfassung. Neben dem Kosten- und Zeitfaktor spielt auch die Programmart und das Zielpublikum eine Rolle bei der Wahl des Verfahrens. Im Folgenden wird nun näher auf die erwähnten Verfahren eingegangen (vgl. Luyken 1991:71ff.).

## **5.5. Narration**

*Narration* (auch: Kommentar oder Kommentarfassung) wird als erweitertes Voice-over bzw. als Mischform betrachtet, bei der ein unsichtbarer, neutraler, allwissender Sprecher einen Text einspricht, der in der Regel synchronisiert wird. Der vorgetragene Text entspricht meistens den Regeln der geschriebenen Sprache, wobei auch gesprochene Sprache in Form eines Verweises auf etwas, das auf dem Bildschirm zu sehen ist, nicht ungewöhnlich ist. Da der Sprecher nie zu sehen ist, muss nicht auf Lippensynchronität geachtet werden und es besteht ein großer Freiraum bei der Gestaltung des Textumfangs. Die Translate für Narration und Voice-

over werden von einem Übersetzer angefertigt und danach an das Tonstudio weitergegeben. Anders als bei der Synchronisation werden die Übersetzungen nur noch Korrektur gelesen und nicht mehr stark überarbeitet. Synchronisierte Narration und Voice-over treten praktisch immer zusammen auf, weshalb diese beiden Formen für gewöhnlich gemeinsam behandelt werden.

Bei dieser Mischform ist charakteristisch, dass sie so gut wie nicht auffällt, d. h. sie wird von wenigen Menschen als Form audiovisueller Translation wahrgenommen bzw. hinterfragt. Der Grund hierfür ist womöglich, dass ein Großteil der Zuseher diese Form aus Dokumentarfilmen kennt, die in unserer Muttersprache Deutsch gedreht wurden, da auch dort Voice-over vorkommen kann, z. B. bei Interviews mit ausländischen Experten. Der vom Sprecher der Narration gesprochene Originaltext kann nicht durch eine Übersetzung unterschieden werden (vgl. Jüngst 2010:89).

Narration wird in Filmen außerdem auch für Überleitungen verwendet. In diesem Fall wird der betreffende Teil wie der restliche Film behandelt, d. h. entweder synchronisiert oder unvertitelt und dann von einem weiteren Schauspieler bzw. Sprecher gesprochen (vgl. Luyken 1991:139).

## **5.6. Free commentary**

Bei der Methode des *free commentary* (oder freien Kommentars) gibt es zwei Vorgehensweisen: der Kommentar wird entweder vorher aufgenommen oder er erfolgt live. Während beim Voice-over eine getreue Wiedergabe des Originals wichtig ist, sieht das beim *free commentary* anders aus. Es wird vielmehr ein neuer Text geschaffen, der auf die Zuseher maßgeschneidert werden kann. Der Kommentator ist eine eigenständige Person, die in keiner Beziehung zu den am Bildschirm gezeigten Personen steht. Seine Aufgabe besteht darin, das Publikum mit Informationen zu versorgen, indem der gesamte Originaltext einer Sendung ersetzt wird. Wie auch beim Voice-over spielt bei diesem Verfahren die Recherche eine wichtige Rolle. Das technische Verfahren des *free commentary* ist jedoch im Vergleich zum Voice-over zeitsparender (vgl. Luyken 1991:81f.).

Auch wenn hier die Möglichkeit besteht, den Kommentar im Voraus aufzunehmen, kommt das *free commentary* meist bei Live-Sendungen wie zum Beispiel Sportsendungen, Konzerten, aktuellen Sondersendungen (über Umweltkatastrophen, Todesfälle etc.), Krönungszereemonien oder offiziellen Hochzeiten zum Einsatz (vgl. Luyken 1991:139f.).

## 6. Jamie Oliver – The Naked Chef

Es gibt wahrscheinlich kaum jemanden, der ihn nicht kennt: den *Naked Chef*, der gleich mit mehreren TV-Serien im englischen und deutschen Fernsehen vertreten ist. Mit seinen 37 Jahren ist Jamie Oliver Fernsehkoch, Medienstar, Bestsellerautor und Multimillionär. Er hat bereits 20 Fernsehserien gedreht und mehr als ein Dutzend Kochbücher geschrieben, allesamt Verkaufsschlager. Er ist im Fernsehen und somit auch in unserem Alltag präsenter und beliebter als jeder andere Koch. Was er anfasst, scheint zu Gold zu werden.

Im folgenden Kapitel wird versucht, dem Phänomen Jamie Oliver auf den Grund zu gehen, indem unterschiedliche Aspekte seiner Persönlichkeit und seiner Sendungen betrachtet werden. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt nicht in Einschaltquoten und Statistiken, sondern in der übersetzerischen Betrachtungsweise seiner Kochshows. Bevor darauf aber näher eingegangen werden kann, wird ein kurzer Überblick über deutsche Kochsendungen und deren Konzepte gegeben, da Jamie Olivers Sendungen in diese vielfältige Fernsehlandschaft eingebettet sind.

### 6.1. Deutschsprachige Kochshows

Wirft man einen Blick auf das englische und deutsche Fernsehprogramm, erkennt man sofort eine Gemeinsamkeit: Kochshows soweit das Auge reicht. Von der bildhübschen, häuslichen Quereinsteiger-Köchin Nigella Lawson bis zu „haarigen Bikern“<sup>84</sup>, die kochend durch Großbritannien reisen, wird einem im englischen Fernsehen so gut wie alles geboten. Für jeden Geschmack, für jedes Alter und für jeden Typ ist etwas dabei. Unterhaltsames Kochen ist heute sozusagen *en vogue*. Österreich, bzw. vor allem Deutschland sprangen auf den Zug der Fernsehkochshows auf und strahlen zahlreiche Sendungen aus, die mehr oder weniger mit Kochen zu tun haben. Fast jedes Programm bietet dem Zuseher Einblick in zischende Pfannen und brodelnde Kochtöpfe. Doch keine Kochsendung ist wie die andere, jede hat ihr eigenes Konzept. Im Folgenden wird kurz auf einige der bekanntesten deutschen Kochshows und die österreichische Kochsendung „*Frisch gekocht mit Andi und Alex*“ eingegangen.

---

<sup>84</sup> Die etwas andere Kochshow: „*The Hairy Bikers*“ auf BBC ([http://www.bbc.co.uk/food/chefs/hairy\\_bikers](http://www.bbc.co.uk/food/chefs/hairy_bikers)).

Die erste Kochsendung im deutschen Fernsehen war „*alfredissimo!*“ mit Alfred Biolek, die erstmals im Frühjahr 1994 ausgestrahlt wurde. Die Idee bestand darin, Prominente in Bioleks Küche einzuladen und mit ihnen gemeinsam vor der Kamera zu kochen. Wie sich anhand neuerer Kochsendungen erkennen lässt, ist dieses Konzept nicht in die Jahre gekommen, sondern wird bis heute umgesetzt. Anfangs wurde die Sendung bei Biolek zuhause aufgezeichnet, ab dem Sommer 1994 in einem Nachbau seiner Küche in einem Fernsehstudio. Die Kochsendung wird auch heute noch produziert und auf WDR, NRD und SWR gezeigt (vgl. <http://www.wdr.de/tv/alfredissimo/zursendung/zursendung.jsp>).

### **6.1.1. „Die Küchenschlacht“ und „Topfgeldjäger“**

„*Die Küchenschlacht*“ wird seit 2008 wochentags um 14:15 Uhr im ZDF ausgestrahlt. Die Show ist so aufgebaut, dass jede Woche sechs Hobbyköche gegeneinander antreten. Montags kochen die Kandidaten ihr Lieblingsgericht, dienstags eine Vorspeise, mittwochs eine Hauptspeise, donnerstags Haupt- und Nachspeise und freitags zwei Speisen nach einem Rezept des jeweils moderierenden Starkochs. Unter den moderierenden Köchen befinden sich unter anderem Horst Lichter, Johann Lafer, Alfons Schuhbeck und Nelson Müller. Über Ausscheiden und Weiterkommen entscheidet am Ende jeder Sendung ein Experte, der nicht weiß, welches Gericht von welchem Kandidaten zubereitet wurde. Der Hobbykoch, der das Finale am Freitag gewinnt, darf an der Sendung „*Lafer! Lichter! Lecker!*“ teilnehmen.

„*Die Küchenschlacht*“ erreichte an einem Mittwochnachmittag mit dem steirischen Sternekoch Johann Lafer als Moderator 1,6 Millionen Zuschauer. Dies entspricht einem Marktanteil von 13,5 Prozent. Von den 14- bis 49-Jährigen haben die Sendung 4,6 Prozent gesehen. Damit war „*Die Küchenschlacht*“ das stärkste Format am frühen Nachmittag im ZDF (Stand: 11.2.2010). Die Sendung muss sich zwar im Kampf um die jungen Zuseher den meisten anderen Sendern deutlich geschlagen geben, bei den Zusehern ab drei liegt man jedoch mit RTL gleich auf. Nur die ARD und Sat.1 erzielten zwischen 14:00 Uhr und 15:00 Uhr eine größere Reichweite (vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=40141&p3=>).

Neben „*Die Küchenschlacht*“ strahlt der Sender ZDF außerdem noch die Sendung „*Topfgeldjäger*“ aus, die vor allem bei den jungen Zusehern sehr beliebt ist (mit einem Marktanteil von 9,3 Prozent). Bei allen anderen Zusehern hält sich die Begeisterung aber eher in Grenzen. „*Topfgeldjäger*“ ist eine Kochshow mit Quizelementen, in der die Kandidaten in zwei Teams

zu je zwei Personen antreten und jeweils drei Gänge zubereiten müssen, wofür sie 45 Minuten Zeit haben. Zusätzlich gibt es vier Quizrunden, in denen die Teilnehmer weitere Zutaten gewinnen können. Die Teams können sich vorher aussuchen, welche Zutaten sie erspielen möchten. Zum Schluss entscheidet Starkoch Frank Rosin, wer gewonnen hat. Kommt es zu einem Unentschieden, können die Gegner entweder noch einmal gegeneinander antreten oder das Preisgeld wählen. Die Gewinner können ihr erspieltes Preisgeld wählen oder das Geld erneut gegen ein neues Team setzen (nachdem sie die Zutaten gesehen haben). Von einem gewonnenen Duell zum nächsten erhöht sich der Gewinn von 1.000 Euro auf 2.000, auf 4.000 und auf maximal 10.000 Euro. Bei einer Niederlage ist das bisher gewonnene Geld verloren. Teil der Sendung sind auch einige Späße, so werden beispielsweise andere Fernsehsendungen ironisch kommentiert. Es wird versucht, sich von anderen Kochsendungen abzuheben.

### **6.1.2. „Lafer! Lichter! Lecker!“**

Die Sendung *„Lafer! Lichter! Lecker!“* lebt von der Unterschiedlichkeit ihrer beiden Starköche: Auf der einen Seite der verbissene, ernste Johann Lafer, der immer der beste sein möchte und es auch ist, und auf der anderen Seite der humorige und mitunter etwas oberflächlich wirkende Horst Lichter. Jede Woche werden durch die beiden Köche zwei Promis in das große Küchen-Einmaleins eingewiesen. *„Lafer! Lichter! Lecker!“* bietet eine kurzweilige Unterhaltung mit amüsanten Wortgefechten der beiden Starköche. Die Entscheidung, wer von den beiden der humorvollere oder sympathischere ist, bleibt jedem Zuschauer selbst überlassen. Die 45-minütige Kochsendung, die Samstagnachmittag (16:15 Uhr) auf ZDF ausgestrahlt wird, zog im Dezember 2006 im Schnitt 1,46 Millionen Zuschauer in den Bann – das entspricht einem Marktanteil von über zehn Prozent.

### **6.1.3. „Das perfekte Dinner“**

In der Koch-Doku *„Das perfekte Dinner“* laden sich fünf Hobbyköche, die einander nicht kennen, gegenseitig zum Essen ein. Jeder Kandidat serviert bei sich zuhause ein dreigängiges Menü. Bei der Auswahl der Gerichte haben die Teilnehmer freie Hand. Beim perfekten Dinner geht es nicht allein ums Essen, sondern die vier Mitkandidaten bewerten den gesamten Abend, vom Menü über den Gastgeber, bis hin zur Tischdekoration. Am Ende des Abends wird der jeweilige Koch von den restlichen Kandidaten mit 1-10 Punkten bewertet. Wie viele Punkte ein Kandidat bekommt, erfährt allerdings nur der Zuschauer. Erst am Ende der Din-

ner-Woche (freitags) erfahren die Teilnehmer ihre Punkteanzahl und wer der Sieger ist. Der Gewinner erhält 1.500 Euro. Die Sendung wird Montag bis Freitag um 19:00 Uhr auf VOX ausgestrahlt. Zusätzlich gibt es noch die Specials „*Das perfekte Dinner im Schlafrock*“, bei dem jeweils einer der Teilnehmer nach dem Essen bei dem Gastgeber übernachten muss (wobei das Los bzw. eine elektrische Zahnbürste entscheidet), „*Das perfekte Dinner – Wer ist der Profi?*“, wo ein professioneller Koch in die Gruppe eingeschleust wird und bis zum Ende der Dinner-Woche möglichst nicht enttarnt werden darf, sowie „*Das perfekte Promi-Dinner*“, an dem Berühmtheiten aus diversen Bereichen teilnehmen. 2007 wurde „*Das perfekte Dinner*“ mit dem Deutschen Fernsehpreis in der Kategorie „*Beste Kochshow*“ und mit dem „*Hollywood Reporter Award*“ für die beste Adaption eines internationalen Formats ausgezeichnet (vgl. <http://www.vox.de/cms/sendungen/das-perfekte-dinner/das-perfekte-dinner-spielregel.html>).

Inzwischen wurde „*Das perfekte Dinner*“ über 1.700 Mal ausgestrahlt und kann nach wie vor mit guten Werten überzeugen: Zwischen 19:00 und 20:00 Uhr schalteten im November des Vorjahres 2,48 Millionen Zuseher ein, der Marktanteil lag bei guten 9,1 Prozent. Die Sendung erreichte bei den 14- bis 49-Jährigen 1,14 Millionen Zuschauer, das entspricht einem Marktanteil von starken 11,8 Prozent (vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=60207&p3=>).

#### **6.1.4. „Die Kocharena“**

In der „*Kocharena*“ treten die Sieger aus der Kochserie „*Das perfekte Dinner*“ gegen Profiköche wie Ralph Zacherl, Tim Mälzer oder Johann Lafer an. Die Kandidaten müssen es schaffen, die Jury von ihrem, in kurzer Zeit zubereiteten Gericht zu überzeugen und den Profikoch zu schlagen. Die Profi- und Hobbyköche bekommen die gleiche Ausstattung und die gleichen, frischen Zutaten zur Verfügung gestellt. Per Zufallsgenerator wird entschieden, welcher Gewinner aus „*Das perfekte Dinner*“ gegen den Starkoch antreten darf. Der Hobbykoch bekommt jedoch immer einen Vorsprung: Er kennt das Menü und kann die Gerichte vorher üben. Der Profi hingegen muss das Gericht spontan zubereiten. Nach der Fertigstellung der Speisen werden diese von einer Jury bewertet, die aus drei Mitgliedern besteht: Fußballmanager-Legende Rainer Callmund, Katja Burghardt, Chefredakteurin der Zeitung „essen & trinken“ sowie Gastro-Kritiker Heinz Horrmann. Die Jury weiß selbstverständlich nicht, welches Gericht von wem zubereitet wurde und vergibt abhängig vom Geschmack eine

Punktzahl von 1 bis 10. In dem Fall, dass der Starkoch die höhere Punktzahl erreicht, muss der Herausforderer gehen und es wird ein weiterer Kandidat ausgewählt. Ein Kandidat, dem es gelingt, eine zweite Runde gegen den Profi zu gewinnen, erhält 6.000 Euro extra. Gewinnt der Sieger der ersten beiden Gänge auch noch das Hauptgericht, kommen weitere 9.000 Euro hinzu. In der vierten Runde sind es dann zusätzlich 12.000 Euro. Auf den Gewinner des Desserts wartet ein wertvoller Sachpreis. Die ersten vier Ausgaben der Serie bescherten VOX einen Marktanteil von zwölf Prozent in der Zielgruppe der 14- bis 49-jährigen Zuseher. Insgesamt verfolgten im Schnitt 2,69 Millionen Zuschauer die Sendungen, die VOX zwischen dem 8. und dem 18. November donnerstags und sonntags ausstrahlte. Zusätzlich gibt es auch das Format „*Die Promi-Kocharena*“ mit prominenten Gästen, die mehr oder weniger gut kochen können (vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=60553&p3=>).

#### **6.1.5. „Die Küchenchefs“ und „Die Kochprofis“**

„*Die Küchenchefs*“ ist ein Format, bei dem es ebenfalls um mehr als ‚nur‘ Kochen geht. In dieser Doku bringen Ralf Zacherl, Martin Baudrexel und Mario Kotaska unrentable Restaurants in ganz Deutschland wieder auf Vordermann und helfen den Eigentümern dabei, Gewinn zu machen. Gerufen werden die Küchenchefs von den Gastronomen selbst oder von deren Verwandten, Bekannten, Freunden oder sogar deren Gästen. Die teilnehmenden Restaurants sind dabei vollkommen unterschiedlich – vom Sportclub-Restaurant, dem klassischen Italiener, dem traditionellen Landgasthof bis zur Almhütte ist alles dabei. Zu Beginn jeder Sendung werden das jeweilige Restaurant sowie die Küchenchefs kurz vorgestellt, anschließend findet in dem Lokal ein Probeessen durch die Köche statt. Sie bestellen einige unterschiedliche Gerichte. Nachdem sie sich einen Überblick verschafft und die Fehler womöglich schon entdeckt haben (z. B. fehlendes Kochwissen), unterstützen sie die Gastronomen in der Küche und in betriebswirtschaftlichen und kaufmännischen Belangen (Kalkulation, Wareneinkauf, Warenkunde etc.). Das Restaurantteam und die Restaurantleitung werden auf die Zusammenarbeit und die Koordination der Arbeitsabläufe geprüft. Die Küchenchefs versuchen neue Strukturen mit dem Küchenteam einzuüben und führen mit ihnen gemeinsam neue Gerichte ein. Die Restaurants werden drei Tage lang von den Küchenchefs betreut. Die Sendung läuft seit 2009 jeden Sonntag um 19:15 Uhr. Mit der Performance seiner Küchenchefs kann VOX sehr zufrieden sein: Die erste Staffel erreichte mit durchschnittlich 7,4 Prozent Marktanteil bei den 14- bis 49-Jährigen sehr gute Werte. Die zweite Staffel konnte dies, vor allem am Ende, noch einmal kräftig steigern:

DIE KÜCHENCHEFS				TV RATINGS				
	Tag	Uhrzeit	Episoden	Sender	Mio. (ab 3)	MA (ab 3)	Mio. (14-49)	MA (14-49)
Staffel I	So	19.15 Uhr	13	VOX	1,48	4,8%	0,90	7,4%
Staffel II	So	19.15 Uhr	22	VOX	1,64	5,4%	1,02	8,8%

Tabelle 4: Die Küchenchefs (<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=48190&p3=>)

Zu Spitzenzeiten schalteten bis zu 1,37 Millionen 14- bis 49-Jährige „Die Küchenchefs“ ein. Der Höchstwert bei allen Zusehern lag bei 2,18 Millionen. Im Durchschnitt wurden die 24 Folgen von 1,64 Millionen Zuschauern gesehen, der Marktanteil lag bei 5,4 Prozent. Beim jungen Publikum schaffte das Format dank des starken Endspruchs noch den Sprung über die Eine-Million-Marke. Die gleichnamige Sendung lief lange Zeit auf RTL II, für die die Abwanderung der Küchenchefs ein schwerer Schlag war.

Auf einem sehr ähnlichen Prinzip wie „Die Küchenchefs“ basiert die auf RTL2 ausgestrahlte Sendung „Die Kochprofis“. Die Kochprofis, das sind Frank Oehler, Mike Süsner, Ole Plogstedt und Andreas Schweiger, geben Gastronomen eine neue Perspektive und helfen ihnen dabei, schwarze Zahlen zu schreiben. Ihre Mission besteht darin, in kulinarischen Krisengebieten aufzuräumen und den guten Geschmack zu retten. Die Sendung wird jeden Donnerstag um 20:15 Uhr ausgestrahlt.

Ein ähnliches Konzept wie „Die Küchenchefs“ und „Die Küchenprofis“ haben auch die Produktionen „Rosins Restaurants“ auf Kabel 1 (wöchentlich um 20:15 Uhr) und „Rach, der Restauranttester“ auf RTL (wöchentlich um 21:15 Uhr). In diesen Sendungen geht es ebenfalls um die Rettung erfolgloser Restaurants.

#### 6.1.6. Tim Mälzer

Mit Starkoch Tim Mälzer, der häufig als Deutschlands beliebtester Fernsehkoch bezeichnet wird, entstanden in den letzten Jahren immer wieder neue Kochshows wie zum Beispiel „Schmeckt nicht, gibt's nicht“ oder „Born to cook“ für den Sender VOX. Während Mälzer für erstere die Goldene Kamera erhielt und gute Quoten einheimste, war letztere weniger erfolgreich und wurde nach sechs Folgen wieder abgesetzt.

Aktuell wird „Tim Mälzer kocht!“ immer samstags um 15:03 Uhr auf ARD gezeigt. Die Sendung erreichte im Schnitt 1,52 Millionen Zuschauer, was beim Gesamtpublikum einem ordentlichen Marktanteil von 12,8 Prozent entsprach. Nur bei den jungen Zuschauern blieben die Zahlen überschaubar: es schalteten nur 0,29 Millionen der 14- bis 49-Jährigen ein, das

entspricht einem Marktanteil von 6,2 Prozent (Stand: 19.04.2009). Die erhoffte Verjüngungskur fiel somit vorerst aus. Im ZDF kam die Kochshow „*Lafer! Lichter! Lecker!*“, deren Gastgeber zwei Köche über 50 sind, beim jungen Publikum interessanterweise besser an (7,0 Prozent) (vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=34388&p3=>).

Tim Mälzer wird häufig auch als deutsche Antwort auf Jamie Oliver bezeichnet, was vielleicht daher rührt, dass Tim Mälzer ebenfalls etwas lispelt, jung, dynamisch ist und locker wirkt (oder wirken will). Fakt ist aber, dass das Konzept von „*Tim Mälzer kocht!*“ jenem von Jamie Oliver so gut wie gar nicht ähnelt. In Tim Mälzers Kochshow wird dem Zuseher nicht die Illusion vermittelt, er befände sich in Jamies herrlichem Bio-Garten bei Essex oder in seiner privaten Küche irgendwo in London. „*Tim Mälzer kocht!*“ holt das Publikum auf den Boden der Tatsachen zurück und es ist (unter anderem durch die Kameraeinstellung) zu jeder Zeit offensichtlich, dass es sich bei der Küche um einen in ein Fernsehstudio gestellten Küchenblock handelt, an dessen Stelle am nächsten Tag womöglich eine vollkommen andere Sendung gedreht wird. Die Betonung liegt bei dieser Kochshow sehr stark auf dem Element *Show*, da die Sendung über ein Publikum und einen Moderator verfügt. Im Laufe der Sendung reagiert das Publikum auf Mälzers Aktivität immer wieder mit Applaus oder mit Fragen an Tim Mälzer, nachdem das Mikrofon hin- und hergereicht wurde. Die Intention, das Publikum einzubeziehen, kreierte bei so manchem Zuseher vor dem Fernsehgerät aber eine künstliche Atmosphäre. Die musikalisch untermalten Intros, die das zubereitete Gericht bzw. die verwendeten Lebensmittel auf ästhetische Weise in Großaufnahme zeigen, sollen das Ganze etwas auflockern.

Mälzer will zwar mit seiner jugendlichen Art ein eher jüngeres Publikum ansprechen, dies scheint ihm aber laut der Einschaltquoten weniger zu gelingen. Beim jungen Publikum tat er sich von Beginn an ohnehin etwas schwerer, aber nach zwei Monaten auf Sendung im Sender ARD geht diese Zahl noch einmal zurück (vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=35694&p3=>).

Darüber hinaus läuft auf ZDF die Show „*Lanz kocht!*“ (vormals „*Kerner kocht!*“), immer wochentags um 10:30 Uhr. In den letzten Jahren entstanden dutzende von Kochsendungen, von denen viele aber nach kürzerer Zeit wieder eingestellt wurden, zum Beispiel „*Unter Voll-dampf*“, die Adaption des englischen Formates „*Pressure Cooker*“ oder „*Teufelsküche*“, der deutsche Ableger von „*Hell's Kitchen*“.

### 6.1.7. „Frisch gekocht mit Andi & Alex“

Die Liste der österreichischen Kochshows fällt hingegen kurz aus, da im öffentlich-rechtlichen Fernsehen nur die Kochsendung „*Frisch gekocht mit Andi & Alex*“ ausgestrahlt wird, die zuvor „*Frisch gekocht ist halb gewonnen*“ hieß. Die beiden Köche Andreas Wojta und Alexander Fankhauser sind immer wochentags ab 14:00 Uhr in ORF 2 zu sehen. Im Sommer und zu den Weihnachtsfeiertagen wird die Sendung im Salettl, einer Fernsehstudioküche im Wirtshaus-Look aufgezeichnet, und zwar mit Publikum. Nach der Aufzeichnung bleibt noch Zeit für Autogramme, Fotos und ein persönliches Kennenlernen. Im Sommer wird darüber hinaus immer mittwochs gemeinsam mit Kindern gekocht.

Diese Kochshow richtet sich nicht nach bestimmten Speisen, sondern jeder Tag steht unter einem bestimmten Motto: Montag „gut und günstig“, Dienstag „saisonal und regional“, Mittwoch „Blick in andere Kochtöpfe“, Donnerstag nochmals „saisonal und regional“ und freitags wird immer ein Drei-Gänge-Menü präsentiert. Am häufigsten werden österreichische Speisen zubereitet, hin und wieder wird aber auch Ausgefallenes wie zum Beispiel Biersuppe serviert.

Seit Jänner 2013 wird im ORF um die Wette gekocht, denn Andi und Alex sind auf der Suche nach dem Koch-Champion 2013. Von Montag bis Donnerstag präsentiert täglich ein Kandidat in der Sendung sein Lieblingsrezept. Seitdem wird die Sendung um 14:00 Uhr und nicht mehr wie bisher um 13:15 Uhr ausgestrahlt. Andi und Alex fungieren dabei jede Woche abwechselnd als Gastgeber. Am Freitag entscheiden dann die Zuschauer via Telefonvoting, welcher Kandidat als Wochensieger in das Team Andi bzw. das Team Alex aufsteigt. Im Juni wird es dann ein Wiedersehen mit den Wochensiegern geben, die in einem dreiwöchigen Kochwettbewerb weiter um die Teilnahme an der Finalshow zum Koch-Champion 2013 um die Wette kochen.

Bei Interesse kann man sich um die Teilnahme an der Sendung bewerben. Für hörgeschädigte Personen bietet der ORF eine Untertitelung für die Sendungen an. Hobbyköche und Fans erhalten die Rezepte aus der Sendung über die monatliche Beilage der „ORF Nachlese“ oder auf der Website des ORF. Zudem ist die Sendung sieben Tage nach der TV-Ausstrahlung auf der online Video-Plattform abrufbar (vgl. <http://www.andi-alex.at/>).

Die Kochsendung mit Andi und Alex polarisiert österreichweit: Während manche begeistert zusehen, findet sie beim Rest der Bevölkerung so gar keinen Anklang. Fans der Sendung sind begeistert von dem lockeren Schmah der beiden, die Gegner reagieren darauf eher genervt. Andis leichter Wiener Dialekt und Alex' Tiroler Akzent sollen die Sendung darüber hinaus noch auflockern.

Andi und Alex kochen in einer modernen, knallroten Designer-Küche mit Induktionsherd und anderen Hightech-Geräten. In den Regalen im Hintergrund steht alles in Reih und Glied, darunter farblich zur Küche passende Glasflaschen, alles ist äußerst ordentlich. Auch die Köche können sich sehen lassen: manchmal erscheinen sie in ihrer professionellen Kochuniform, ab und zu auch in einem Hemd oder Poloshirt. Die Haare der beiden sitzen mithilfe einer nicht unwesentlichen Menge Haargel ebenfalls immer perfekt. In der Studioküche stehen die meisten Zutaten bereits abgemessen und abgewogen in Glasschälchen und Kännchen zum Einsatz bereit. Dieses Koch-Duo verkörpert somit das genaue Gegenteil von Jamie Oliver, dem der folgende Abschnitt gewidmet wird.

## **6.2. The Naked Chef**

Innerhalb weniger Jahre avancierte Jamie Oliver zum kochenden Weltstar, der den Zusehern die Lust am Kochen und Genießen wieder neu beibrachte und mit seinem Kampf gegen ungesunde Fertigprodukte ein Zeichen setzte. So mancher Zuschauer baut durch Jamies Ideen und Tipps womöglich auch sein eigenes Gemüse an. Wenn er im Fernsehen kocht, schauen Millionen zu. Mit seinen zahlreichen Fernsehshows und Specials, die z. B. auf den Sendern ABC, BBC, ORF, RTL2, RTL Living und SIXX ausgestrahlt werden bzw. wurden, feiert Jamie Oliver weltweiten Erfolg. Dazu zählen:

- *The Naked Chef*
- *Oliver's Twist*
- *Jamie's Kitchen*
- *Jamie at Home*
- *Jamie's School Dinners*
- *Jamie's Great Italian Escape*
- *Return to School Dinners*
- *Jamie's Chef*

- *Happy Days Live*
- *Jamie's Ministry of Food*
- *Jamie Does...*
- *Jamie's 30 Minute Meals*
- *Jamie's 15 Minute Meals*
- *Jamie's Food Revolution* (ABC)
- *Jamie's Foul Dinners* (Channel 4)
- *Eat to Save Your Life* (Channel 4)
- *Jamie Saves Our Bacon* (Channel 4)
- *Jamie's Fish Suppers* (Channel 4)

Seine Sendungen wurden mittlerweile in über 100 Ländern ausgestrahlt, unter anderem in den USA, Australien, Südafrika, Brasilien, Japan und Island. Jamie Oliver sorgte unter anderem bei Channel 4 für unglaubliche Einschaltquoten: Die Doppelfolge seiner Weihnachtsshow vom 15. Dezember 2009 wurde von 3,5 Millionen Zusehern verfolgt. Während die erste Folge um 20:00 Uhr von 3,3 Millionen Menschen eingeschaltet wurde, waren es bei der zweiten Folge um 20:30 Uhr bereits 3,7 Millionen Zuseher, was einem Anteil von 15 bzw. 16 Prozent entspricht. Weitere 375.000 bzw. 452.000 Zuschauer verfolgten die Sendung via digitalem Catchup-Service von Channel 4 Plus One (vgl. <http://www.guardian.co.uk/media/2009/dec/16/tv-ratings-jamie-oliver>).

Die dazu veröffentlichten Bücher wurden bereits in 30 Sprachen übersetzt und sind weltweit Bestseller. Sein 2010 erschienenes Buch „*Jamie's 30 Minute Meals*“ wurde in Großbritannien mehr als eine Million Mal verkauft und war das am schnellsten verkaufte Sachbuch seit Beginn der Aufzeichnungen. Darüber hinaus erfreut sich seine Restaurantkette „*Jamie's Italian*“ in Großbritannien äußerst großer Beliebtheit und die weltweit vertretenen „*Fifteen*“-Restaurants, von denen das erste 2002 eröffnet wurde, bieten jungen Menschen eine Ausbildungsmöglichkeit und den Gästen eine Küche bester Qualität.

Mit seiner ersten Serie „*The Naked Chef*“, die erstmals 1999 auf Sendung ging, wurde sozusagen eine Marktlücke entdeckt bzw. eine geschaffen. Da jede Folge dieser Serie unter einem Motto steht (z. B. Babysitten, Picknick, Geburtstagsparty, Junggesellenabschied), wird mit jeder Folge eine Geschichte erzählt und der Zuseher bekommt das Gefühl, am Leben von Jamie Oliver teilzuhaben. Diese Show ist keine Kochshow im üblichen Sinn, die primär der

Erweiterung des Rezeptbuches dient, sondern einen enormen Unterhaltungswert mit sich bringt. Jamie wird nicht nur in der Küche, sondern zum Beispiel auch beim Einkaufen, beim Spielen mit seinen Cousinen oder bei einer Spritztour gezeigt. Darüber hinaus wird die Bedeutung von Freunden und Familie hervorgehoben, die Jamie Oliver zu unterschiedlichen Anlässen bekocht und mit ihnen gemeinsam nette Abende verbringt. Die Zuschauer, die Jamie Olivers Kochshows schon seit längerer Zeit oder von Anfang an verfolgen, konnten somit auch miterleben, wie Jamie Oliver erwachsen wurde und sich sein Leben veränderte.

Es wird also nicht lediglich das Zubereiten von Gerichten gezeigt, sondern auch, wie das gekochte Menü dann in Gesellschaft verspeist wird, wie sich die Menschen miteinander unterhalten und Spaß haben. Das zeigen die jeweils letzten beiden Minuten jeder Folge, die musikalisch untermalt sind und vor dem Essen auch noch die abschließenden Handgriffe von Jamie Oliver (z. B. Nudeln abseihen, anrichten) zeigen. Im Gegensatz zu späteren Kochshows wird in „*The Naked Chef*“ außerdem eine Sprecherin namens Pat miteinbezogen, die immer aus dem *Off* spricht und Jamie beispielsweise in der Küche Fragen zu der Zubereitung oder unterschiedlichen Handgriffen stellt, oder die Geschehnisse kommentiert. Zu Beginn der Sendung wird Jamie auch meist von ihr gefragt, was er diesmal vorhat.

Sein Kochstil ist ebenfalls „untypisch“, zumindest für einen Fernsehkoch. Jamie Oliver hat in seiner privaten Küche kein perfektes *Mise en place*<sup>85</sup> in Form von abgewogenen, fein säuberlich geschnittenen Zutaten in kleinen Schälchen, sondern fährt mit seinem Motorroller noch schnell zum Gemüseladen oder zum Fleischer, um die Lebensmittel für seine Gerichte zu besorgen. Jamie Oliver fügt aber im Intro von „*The Naked Chef*“ hinzu, dass das Kochen zuhause anders sei als im Restaurant. Er kritisiert offen die französische Küche, die bisher als *der* Standard galt, schneidet seine Kräuter nicht mikroskopisch klein, wäscht seine Zutaten manchmal nicht und benutzt für alles seine Hände, selbst für das Durchmischen von Buttercreme oder Ölmarinade. Bei ihm geht es darüber hinaus nicht vorrangig um das Aussehen einer Speise, sondern um den Geschmack. In seiner Serie „*Jamie at Home*“ bereitet er einige Gerichte im Freien zu, nachdem er dafür benötigte Gemüsesorten und Kräuter unmittelbar davor geerntet hat. Als Schneidbrett benutzt er eine leere Holzkiste.

Was Jamie Oliver für viele so sympathisch macht, ist die Tatsache, dass er bei all seinen Erfolgen auf dem Boden geblieben ist, sich ständig Neues einfallen lässt und man sich aber

---

<sup>85</sup> Vorbereitung des Arbeitsplatzes, zum Beispiel Bereitstellung von benötigten Gewürzen, Zutaten und Arbeitsutensilien.

gleichzeitig nicht an ihm sattsieht. Er vertritt nicht das Image eines abgehobenen Starkochs, sondern wirkt mit seinem Strubbelkopf und seinen Schlabberklamotten wie der nette Typ von nebenan. Seine Shows und Bücher sind hinsichtlich Zeitdruck und Stress an den Alltag der Menschen angepasst und unterstreichen gleichzeitig die Wichtigkeit der *quality time*. Jamie Oliver trifft den Nerv der Zeit, in dem er auf lockere Art die grundlegenden Ausreden für das Nicht-Kochen anspricht: Keine Zeit, ist mir zu teuer, kann ich nicht. Seine Shows sind eine Mischung aus Unterhaltung, Spaß am Kochen und einfachen Rezepten. Darüber hinaus sprechen sein soziales Engagement, sein Einsatz für Nachhaltigkeit, hochwertige Lebensmittel und eine gesunde Lebensweise für ihn. Jamie ist also viel mehr als nur ein Koch. Zumindest hat er das Leben seiner Zuseher und Leser dazu gebracht, wieder Freude am Kochen und Genießen zu entwickeln.

### **6.2.1. Biographie**

James Trevor Oliver wurde am 27. Mai 1975 in dem kleinen Dorf Clavering in Essex geboren, wo seine Eltern noch heute das Pub-Restaurant „*The Cricketers*“ führen. Schon in sehr jungen Jahren half Jamie dort in der Küche mit. Seine Lust am Kochen entwickelte sich bereits sehr früh, deshalb war es nicht verwunderlich, dass er mit 16 Jahren beschloss, die Schule zu verlassen und eine Ausbildung am angesehenen *Westminster Catering College* zu beginnen. Nach seinem Abschluss arbeitete er eine Weile in Frankreich. Als er wieder nach England zurückkam, arbeitete er im „*Neal Street Restaurant*“ in London, wo der Küchenchef Gennaro Contaldo zu einem wichtigen Mentor und Freund für ihn wurde. In dieser Zeit entwickelte sich auch Jamies Vorliebe für die italienische Küche.

Als Nächstes fing Jamie Oliver im Nobelitaliener „*River Café*“ in London an, wo er dreieinhalb Jahre arbeitete. 1997 erschien eine Fernsehdokumentation über dieses Restaurant, in der Jamie zu sehen war. Kurz nach Ausstrahlung der Sendung wurde ihm vom britischen Fernsehen eine eigene TV-Show angeboten. Dies war die Geburtsstunde der Sendung „*The Naked Chef*“. Der Titel der Sendung sollte einen Hinweis auf Olivers Kochstil enthalten: Einfache Gerichte, die mit einfachen Zutaten – also *naked* – herzustellen sind. Jamies (Koch-)Stil und seine lockere Art brachten frischen Wind in das Business und die Sendung brach von Beginn an alle Zuschauerrekorde. Vor allem das jüngere Publikum und „kulinarische Laien“ wurden durch ihn an den Herd gelockt. Im Jahr 2000 erhielt er für die Show seinen ersten BAFTA-Award der Britischen Akademie der Film- und Fernsehkunst.

Das parallel zur Show veröffentlichte Buch „*The Naked Chef*“ wurde sofort zum Bestseller. Die BBC gab zwei weitere Staffeln in Auftrag, zu denen zwei weitere Bücher erschienen: „*The Return to the Naked Chef*“ und „*Happy Days with the Naked Chef*“.

Ende 2001 beschloss Jamie ein Ausbildungsrestaurant für fünfzehn arbeitslose Jugendliche im Bereich Küche und Service zu eröffnen. Jeder seiner Schritte wurde ein Jahr lang von den Kameras begleitet und in „*Jamie's Kitchen*“ und „*Return to Jamie's Kitchen*“ im britischen Fernsehen ausgestrahlt. Das Restaurant „*Fifteen*“, benannt nach der Anzahl der Lehrlinge, ist mittlerweile ein Trendlokal, wo kürzlich der achte Lehrgang unterrichtet wurde. Neben dem Restaurant gründete Jamie eine Wohltätigkeitsorganisation, in die alle Gewinne fließen sollten. „*Jamie's Kitchen*“ wurde mittlerweile in über 40 Ländern ausgestrahlt und das dazugehörige Buch mit dem gleichnamigen Titel war ein großer Erfolg. Im Jahr 2003 erhielt das Restaurant außerdem den *Tatler Best Restaurant Award* und den *Academy Award of Excellence*. In Amsterdam, Cornwall und Melbourne eröffneten ein bzw. drei Jahre später die ersten Franchise-Filialen des Restaurants.

2004 begann ein neues Vorhaben von Jamie Oliver. Anlässlich der schlechten Verhältnisse in den Schulkantinen Großbritanniens ging er in die Schulen, um den Kindern und den Angestellten den Spaß an gutem und gesundem Essen näherzubringen. Jamie startete eine großbritannienweite Kampagne mit dem Titel „*Feed Me Better*“ und es gelang ihm durch eine Online-Unterschriftenaktion, dass die Regierung zusätzliche 280 Millionen Pfund in die Verbesserung des Schulessens, die Weiterbildung der Mensaangestellten und in die Ausrüstung der Schulen investierte. Jamie Olivers Bemühungen wurden in der preisgekrönten Serie „*Jamie's School Dinners*“ dokumentiert. Diese Serie löste in der Öffentlichkeit einen Aufschrei aus und es wurden Veränderungen im System der Schulkantinen gefordert. 2006 folgte „*Jamie's Return To School Dinners*“. Zwischen diesen beiden Doku-Serien gab sich Jamie Oliver seiner Leidenschaft zur italienischen Küche hin und unternahm eine Reise durch Italien, die im Anschluss in „*Jamie's Great Italian Escape*“ zu sehen war. Dazu erschien sein sechstes Buch „*Jamie's Italy*“, das in Großbritannien sofort auf Platz 1 der Bestsellerlisten war und in der Woche vor Weihnachten so oft verkauft wurde wie nie ein anderes Sachbuch zuvor.

Zusätzlich zu seinen Fernsehserien und Büchern arbeitet Jamie mit *Sainsbury's*, einer der führenden britischen Supermarktketten zusammen, die er hinsichtlich der Verbesserung der Qualität und der Auswahl der im Supermarkt erhältlichen Lebensmittel berät. Darüber hinaus entwarf er Geschirr, einige Serien hochwertiger Töpfe und Pfannen in Zusammenarbeit mit

Tefal, er erfand den *Flavour Shaker*<sup>86</sup> und brachte eine eigene Marke italienischer Lebensmittel auf den Markt, die weltweit vertrieben wird.

2006 erschien sein siebtes Buch „*Cook with Jamie*“, dessen komplette Verkaufserlöse an die *Fifteen Foundation* gingen. 2007 folgte eine neue Serie namens „*Jamie at Home*“, natürlich wieder in Verbindung mit einem gleichnamigen Buch. Diese Serie und dieses Buch spiegeln seine Liebe zum Biogärtnern wider, denn seit 2004 baut er in seinem Bauernhaus in Essex erfolgreich Obst, Gemüse und Kräuter an und hat dort außerdem ein paar Hühner.

2007 kündigte Jamie an, eine Kette italienischer Restaurants in Großbritannien zu eröffnen. Gesagt, getan: Innerhalb eines Jahres (2008) eröffnete er drei „*Jamie's Italian*“-Restaurants in Oxford, Bath und Kingston. Es folgten weitere Filialen in ganz Großbritannien und im Ausland<sup>87</sup>.

Anfang 2008 nahm Jamie Oliver gleich zwei große TV-Projekte in Großbritannien in Angriff. Bei „*Eat To Save Your Life*“ soll anhand einer Expertenanalyse und einer Autopsie eines 150 Kilo schweren Mannes, der sich wortwörtlich „zu Tode gefressen hatte“, eine Gruppe Übergewichtiger Briten zu einer Änderung ihres Ernährungsverhaltens bewegt werden. „*Jamie's Fowl Dinners*“ hingegen bot einen detaillierten Einblick in die britische Geflügelindustrie und plädierte für eine artgerechte Haltung von Hühnern.

Das größte Projekt 2008 war die Serie „*Jamie's Ministry of Food*“, die zeigte, dass ‚durchschnittliche‘ Menschen, die nicht kochen können, mit ein bisschen Ermutigung und Information dazu inspiriert werden können. Zusätzlich zu der in Rotherham gedrehten Serie wurde ein „*Ministry of Food*“-Zentrum eingerichtet, wo den Einwohnern Informationen und Kochkurse angeboten wurden. Aufgrund des großen Erfolgs des „*Ministry of Food*“-Zentrums beschloss der Stadtrat, die Einrichtung weiterhin zu finanzieren. 2009 folgte ein weiteres „*Ministry of Food*“-Zentrum in Bradford und 2010 ein weiteres in Leeds.

---

<sup>86</sup> Ein kleines Küchengerät, das beispielsweise Gewürze, Kräuter, Knoblauch, Nüsse, Zitronenschalen und Basilikumblätter zerkleinert, mischt, mahlt und zerstoßt und diese so ihr ganzes Aroma entfalten (vgl. [http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The\\_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&CategoryId=13](http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&CategoryId=13)).

<sup>87</sup> Heute gibt es weltweit 36 Restaurants, 33 davon in Großbritannien und jeweils eines in Dublin, Dubai und Sydney. Weitere Restaurants in Istanbul, Singapur und Perth (Eröffnung 2013), Moskau und St. Petersburg sind in Planung (vgl. <http://www.jamieoliver.com/italian/home>).

2009 plädierte Jamie im Rahmen des einmaligen TV-Specials „*Jamie Saves Our Bacon*“ für die artgerechte Haltung von Schweinen und forderte mehr Unterstützung für die britischen Schweinezüchter. Darüber hinaus eröffnete eine neue Kochschulenkette namens *Recipease* mit zwei Filialen in Battersea/Clapham Junction und Brighton. Im selben Jahr startete auch das Unternehmen *Jamie at Home*, das Menschen ermöglicht, ihr eigenes Gewerbe aufzubauen, indem sie Jamies Produkte auf von ihnen für Freunde und Kollegen veranstalteten Partys verkaufen. Im April des gleichen Jahres kochte Jamie bereits zum dritten Mal in seiner Laufbahn für den Premierminister.

Jamie verbrachte einen großen Teil des Jahres 2009 in den USA, wo er die Serie „*Jamie’s American Road Trip*“ drehte und quer durch das Land reiste und viel über die dortige Küche und Kultur lernte. Daraufhin erschien das dazugehörige Buch „*Jamie’s America*“, das zu seinem zehnten Bestseller wurde. Ende 2009 ging Jamie wie immer mit der Zeit und brachte eine iPhone-App namens *20 Minute Meals* heraus, die ein Hit wurde und mit der Jamie den *Apple Design Award* für Apps gewann. Ende 2009 kehrte Jamie noch einmal in die USA zurück, um dort seine erste große amerikanische TV-Produktion mit dem Titel „*Jamie Oliver’s Food Revolution*“ zu drehen. Anlässlich der Ausstrahlung war Jamie bei Oprah Winfrey, David Letterman und Jay Leno zu Gast und es erschienen Zeitungsinterviews in der *New York Times* und dem *TIME Magazine*. Jamie erhielt den *TED Award 2010*<sup>88</sup>. Darüber hinaus wurde die TV-Serie im August 2010 mit einem *Emmy Award* als beste Reality-Serie ausgezeichnet.

Und als wäre das noch nicht genug, brachte Jamie kurz nach seiner Rückkehr aus den USA eine neue Fernsehserie (und ein gleichnamiges Buch) auf den Markt, und zwar „*Jamie Does...*“, in der sich Jamie neue Inspiration und authentische Rezepte aus Ländern, die von Großbritannien aus mit günstigen Kurzstreckenflügen zu erreichen sind, holt. Noch im gleichen Jahr wurde Jamies Serie „*30 Minute Meals*“ im britischen Fernsehen ausgestrahlt. Das gleichnamige Kochbuch wurde Jamies meistverkauftes Buch und außerdem das Buch, das sich schneller als jedes andere Buch in der britischen Geschichte zuvor verkaufte. Kurz vor Weihnachten 2010 war dann die Millionengrenze überschritten.

---

<sup>88</sup> TED steht für *Technology, Entertainment, Design*. Der Preis wird führenden Unternehmen, Entertainern und innovativen Persönlichkeiten verliehen (vgl. <http://www.tedprize.org/about-tedprize/>).

Anfang 2011 packte Familie Oliver ihre Koffer und zog für zwei Monate nach Kalifornien, wo Jamie die zweite Staffel von „*Jamie’s Food Revolution*“ drehte. Ansonsten lebt Jamie mit seiner Frau Jools und seinen vier Kindern in London und Essex (vgl. [www.jamieoliver.com](http://www.jamieoliver.com)).

### 6.2.2. Personenspezifische Besonderheiten

Eine Schwierigkeit bei der Synchronisation von Jamie Oliver liegt in seinem relativ hohen Sprechtempo. Die Sprechgeschwindigkeit muss im Deutschen beibehalten werden, um eine quantitative Lippensynchronität zu erzielen. Dadurch entsteht häufig ein Eindruck von Hektik und Eile, was im Original nicht der Fall ist. Da die deutsche Sprache im Gegensatz zum Englischen eine andere Struktur aufweist und man im Gegensatz zum Englischen meistens mehr Wörter benötigt, um etwas auszudrücken, kann das nicht vermieden werden. Der erhebliche Unterschied in der Länge und im Aufbau zwischen den englischen und deutschen Sätzen und Wörtern führt häufig zu einer willkürlichen Pausensetzung in der Synchronfassung.

Etwas Spielraum bieten lediglich die *Off*- und *Counter*-Passagen, die von Serie zu Serie variieren. Aber selbst an diesen Stellen kann Jamie plötzlich nicht viel langsamer sprechen, da das auf das deutsche Publikum uneinheitlich und noch unruhiger wirken würde. Bei „*Jamie at Home*“ gibt es beispielsweise mehr *Off*- und *Counter*-Passagen als in anderen Serien, da Jamie hier häufig mit der Pflege bzw. dem Ernten seiner Kräuter und Gemüsesorten beschäftigt ist. In der Küche liegt dann das Hauptaugenmerk auch meistens auf den Lebensmitteln, die Jamie gerade verarbeitet.

Ein weiterer Aspekt, der bei der Synchronisation von Jamie Oliver beachtet werden muss, ist die Artikulation. In der Originalfassung ist bei Jamie Oliver ein leichter s-Fehler, also ein leichter Sigmatismus, zu erkennen<sup>89</sup>. Würde man dieses Lispeln in die Synchronfassung übernehmen, könnte dies unnatürlich klingen. Zuseher, die das Original nicht kennen, würden sich womöglich auch fragen, warum ein Synchrosprecher mit einem s-Fehler engagiert wurde. Die Übertragung eines Sprachfehlers in die Synchronfassung ist nur in bestimmten Fällen, wie zum Beispiel in Zeichentrickfilmen (z. B. *Duffy Duck*) oder Komödien ratsam, bzw. wenn der Sprachfehler handlungstragend ist (z. B. „*The King’s Speech*“). Sprachfehler werden meistens nur dann beibehalten, wenn eine Rolle an Humor verlieren würde. Obwohl es sich bei dem leichten Sigmatismus um eine charakteristische Eigenschaft von Jamie Oliver han-

---

<sup>89</sup> Dies ist übrigens auch bei Fernsehkoch Tim Mälzer der Fall.

delt, war es eine gute Entscheidung, auf dessen Übertragung in die Synchronfassung zu verzichten.

Während Jamie Oliver nicht besonders deutlich artikuliert, was die Synchronisation ein wenig begünstigt, gestikuliert er im Gegenzug aber relativ stark und häufig, was einen erschwerenden Faktor darstellt, da auch beim Zieltext Gestensynchronität herrschen soll.

Viele kritische Stimmen gehen mit den deutschen Synchronfassungen hart ins Gericht: Die Synchronisation sei suboptimal bis unerträglich. Manche Zuseher sind außerdem der Ansicht, dass Jamie Oliver in der deutschen Fassung wie ein Hampelmann oder Clown wirkt<sup>90</sup> und plädieren deshalb für eine Untertitelung. Matthias Müntefering von der *Deutsche Synchron Filmgesellschaft mbH* erwidert auf einen *Tagesspiegel*-Leserbrief zu dem Thema Folgendes:

„Natürlich geht dabei ein Teil der Persönlichkeit vom Original, nämlich die Stimme, verloren. Auch unabhängige Küchenhilfen bestätigen uns allerdings, dass wir mit unserer deutschen Fassung dennoch den Geist und die Intention von Jamie gut von der Insel rüberbringen – und mal ehrlich: Der Wein, den Sie im Urlaub trinken, schmeckt auf Ihrem Balkon auch anders.“  
(<http://www.tagesspiegel.de/meinung/leserbriefe/pampiges-urteil-ueber-synchronisation/510728.html>)

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass Synchronisation womöglich nicht für jede Sendung die optimale Lösung darstellt und dass hier in Bezug auf die Streitfrage *Synchronisation oder Untertitelung* wieder zwei unterschiedliche Meinungen aufeinandertreffen. Bei den Shows von Jamie Oliver scheint jedoch die Gruppe der Synchron-Gegner zu überwiegen. Wie in dem Online-Forum der Webseite [www.chefkoch.de](http://www.chefkoch.de) zu lesen ist, lehnen außerdem einige von ihnen die Synchronstimme ab:

„ich bin mittlerweile auch großer fan von jamie oliver, bzw. seinen rezepten (süß finde ich ihn allerdings nicht ;-)) - aber erst, seit ich ihn im original, sprich: auf englisch, gesehen habe... ich finde die deutsche synchronisation und auch die deutsche stimme sowas von daneben, auf mich wirkt er da furchtbar hektisch und oberflächlich, einiges kommt eben in unserer sprache einfach nicht rüber - daher hatte ich vorher nie verstanden, was die leute an ihm als person gut finden. seine rezepte fand ich schon immer gut...“ (<http://www.chefkoch.de/forum/2,72,302010/Jamie-Oliver-statt-Tim-Maelzer.html>)

---

<sup>90</sup> Siehe dazu eine Onlineforumsdiskussion mit dem Titel „Jamie Oliver statt Tim Mälzer“: <http://www.chefkoch.de/forum/2,72,302010/Jamie-Oliver-statt-Tim-Maelzer.html>.

Die Gründe, warum der Zuseher eine Stimme als passend oder unpassend empfindet, sind jedoch schwer zu definieren. Wie bereits in Kapitel 5 erwähnt wurde, lehnt das Publikum eine Stimme meist nur ab, wenn es die Originalstimme kennt. Während paralinguistische Merkmale nicht zwingend bzw. nur zum Teil in die Zielsprache übertragen werden müssen, spielen persönlichkeitsbezogene Merkmale bei der Auswahl des Synchronsprechers eine große Rolle. Die Einhaltung des Kriteriums Alter ist bei den Sendungen von Jamie Oliver besonders wichtig. Die Synchronstimme soll ungefähr gleich jung klingen, eine generelle Ähnlichkeit mit der Originalstimme gilt aber nicht als Voraussetzung.

### 6.2.3. Sprachspezifische Besonderheiten

Die Übersetzung sprachspezifischer Eigenheiten spielt bei der Synchronisation von Jamie Oliver ebenfalls eine wichtige Rolle. Dazu zählen sowohl sprachliche Besonderheiten auf der Ebene der Syntax und der Lexik als auch auf der Ebene des Sprachstils.

Die Shows mit Jamie Oliver zeichnen sich durch einen informellen Sprachstil aus. Olivers sprachliche Ausdrucksweise kann in die Varietät *Estuary English*<sup>91</sup> eingeordnet werden, die Aufschluss über seine geographische Herkunft gibt. *Estuary English* ist eine in Süd- und Südostengland gesprochene Variante des *Cockney*, die im Gegensatz zur *RP* üblicherweise von der Arbeiterschicht gesprochen wird. Olivers Heimatstadt Clavering in Essex gehört dialektal gesehen, wie auch London, zu den *Home Counties*<sup>92</sup>. Es gibt in dieser Region aber noch weitere regionale bzw. soziale Varietäten.

Zu den Merkmalen in Bezug auf die Aussprache des *Estuary English* zählen:

- Ein breites *A*, z. B. *fast* > *farst* und *path* > *parth*
- Der Buchstabe *T* wird in den meisten Wörtern nicht ausgesprochen, wie zum Beispiel *water* > *war'er* oder *want* > *wan'*.
- Das *th* wird an Satzanfängen und -enden als *F* ausgesprochen, z. B. *three* > *free*, *think* > *fink*, *north* > *norf*.

---

<sup>91</sup> Siehe dazu die Forumdiskussion zum Thema „*Could you name some famous people who speak 'Estuary English'?*“ (<http://uk.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070610054914AA7V1XQ>).

<sup>92</sup> Als *Home Counties* werden jene Landkreise bezeichnet, die London umgeben, d. h. Essex, Kent, Surrey und Hertfordshire (vgl. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/Home%2BCounties>).

In der Wortmitte wird das **th** für gewöhnlich durch ein **V** ersetzt, z. B. *other* > *ovver*, *southern* > *sovern*.

- Das **L** wird in manchen Wörtern nicht ausgesprochen bzw. durch einen **W**-Laut ersetzt, z. B. *fall* > *faw*, *milk* > *miwk*, *football* > *foo'baw*.
- Das **H** wird als erster Buchstabe eines Wortes nicht ausgesprochen, z. B. *here* > *ere*, *hate* > *ate*
- Der Buchstabe **G** wird am Ende eines Wortes ebenfalls nicht ausgesprochen, z. B. *swimming* > *swimmin'*.
- Durch die Aussprache werden manche Wörter zu Homophonen, z. B. *way/why*, *day/die*, *say/sigh* and *lane/line*. Außerdem klingen die Wörter *boy* and *buy*, *point* and *pint* im *Estuary English* sehr ähnlich (vgl. [www.urbandictionary.com](http://www.urbandictionary.com); <http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582>).

Die womöglich bekannteste Varietät, von der sich das *Estuary English* ableitet, ist *Cockney*. Dieser Dialekt wird geographisch dem Gebiet Ost-London bzw. Ostengland zugeordnet. Das *Longman Dictionary of Contemporary English* nimmt zudem eine soziale Einordnung vor:

„1 [countable] someone who comes from the east part of London, and who has a particular way of speaking which is typical of working class people who live there;

2 [uncountable] a way of speaking English that is typical of working class people in the east part of London;“ (<http://www.ldoceonline.com/dictionary/cockney>)

Ein starker *Cockney*-Akzent kann zwar in manchen Fällen auf die Herkunft aus einer Arbeiterfamilie hindeuten, der Dialekt verliert jedoch nach und nach seine negative Konnotation. Die Bedeutung des *Estuary English* nahm besonders seit den 80er-Jahren deutlich zu. Die Ausbreitung dieser Varietät kann teilweise durch soziale Mobilität und neue Siedlungsmuster erklärt werden. Immer mehr Menschen zogen auf das Land, arbeiteten aber in der Stadt. Dadurch kam es zu einer Verbreitung der in London gebräuchlichen regionalen Varietäten, darunter auch *Cockney*. Darüber hinaus spielen aber Radio und Fernsehen, einschließlich der Medienstars, die eine abgeänderte Form des *Cockney* sprechen, eine Rolle. Diese Umsiedlung hatte womöglich Auswirkungen auf ihren Akzent sowie ihre Anzahl, und ihre wirtschaftliche Stellung beeinflusste die bereits dort ansässigen Einwohner. David Crystal führt folgende Erklärung für die steigende Beliebtheit des *Estuary English* an (ein Zitat aus der *Sunday Times* vom 14. März 1993):

„Estuary English may therefore be the result of a confluence of two social trends: an up-market movement of originally Cockney speakers, and a down-market trend towards ‘ordinary’ (as opposed to ‘posh’) speech by the middle class.” (1995:327)

Inzwischen werden *Cockney* und *Estuary English* nicht mehr lediglich als Akzent, sondern als eigenständiger Dialekt betrachtet. Diese Varietäten weichen somit hinsichtlich der Aussprache, der Grammatik und der Lexik von der Standardsprache ab<sup>93</sup>.

Im vorigen Kapitel wurde bereits erwähnt, dass Dialekte bzw. Soziolekte nur kaum, bzw. meist nur mittels indirekter Äquivalenz in eine andere Sprache übertragen werden können. Herbst schreibt in diesem Zusammenhang, dass „die Sprache der Cockneys [...] im Deutschen eben bestenfalls als ‚sozial niedrig‘ markiert erscheinen [kann], die speziell mit Cockney verbundenen Assoziationen fallen natürlich weg“ (1994:118). Zudem ist es problematisch, ein geeignetes Äquivalent für *Cockney* zu finden. Die Varietät des Deutschen, durch die *Cockney* wiedergegeben werden soll, muss laut Herbst folgende Bedingungen erfüllen:

- Sie muss ein sozialer Dialekt sein [...];
- Aufgrund der mit *Cockney* verbundenen Konnotationen muss sie ein städtischer Dialekt sein;
- Gleichzeitig muss die Varietät aber auch für die Zuschauer im Fernsehen verständlich sein und ihnen mit den oben angegebenen Konnotationen bekannt sein.

Da neben dem Standard alle sozialen Dialekte gleichzeitig regional markiert sind, stellt sich die Frage, ob bzw. inwieweit man überhaupt einen ‚echten‘ deutschen Dialekt für die Übertragung heranziehen kann. Eine Möglichkeit besteht darin, die soziale Markierung des *Cockney* anhand der indirekten Äquivalenz darzustellen (vgl. Herbst 1994:113). Um die sprachlichen Besonderheiten zumindest anzudeuten, wurde dieser Weg auch bei den Shows von Jamie Oliver gewählt: Es wurde im Deutschen eine niedrigere Stilebene gewählt, um das von Oliver gesprochene *Cockney* in einer ähnlichen Form wiederzugeben.

Neben Jamie Olivers Aussprache stellt auch seine Lexik für die Synchronisation eine Herausforderung dar. Das von ihm häufig verwendete „*basically*“ sollte auf irgendeine Weise ins

---

<sup>93</sup> Zusätzliche Informationen zu dem Thema findet man in dem Artikel „*How Estuary English won the world over*“ (<http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582>).

Deutsche übertragen werden. Darüber hinaus gehören „*lovely*“, „*pukka*“<sup>94</sup> und auch „*happy days*“ zu seinen absoluten Lieblingswörtern<sup>95</sup>, deren deutsche Übersetzung immer etwas variiert, um in der Synchronfassung für etwas Abwechslung zu sorgen und eine zu große Redundanz zu vermeiden. Während Wortwiederholungen im Englischen kein ‚Problem‘ bzw. kein störendes Element darstellen, setzt man im Deutschen meist auf Variation.

Zusätzlich zu dem in einem Text verwendeten Dialekt stellt sich bei einer Übersetzung vom Englischen ins Deutsche auch die Frage, wie die Anrede „*you*“ zu übersetzen ist. In dem Fall der Kochshows von Jamie Oliver liegt die Lösung auf der Hand. Da Jamie Oliver ein junges, trendiges und lässiges Image vertritt und sein Kochstil gleichermaßen als jung und frech bezeichnet werden kann, ist die Verwendung von „*du*“ und „*ihr*“ in der deutschen Synchronfassung naheliegend. Lediglich bei der Übersetzung seiner Rezepte wird gelegentlich die Höflichkeitsform „*Sie*“ verwendet, wie in dem in Kapitel 4 angeführten Beispiel ersichtlich ist. Die Verwendung der persönlichen Anrede ist für deutsche Kochsendungen sehr ungewöhnlich bzw. ist eine neuere Entwicklung. Selbst der Fernsehkoch Tim Mälzer, der auch ein eher jüngeres Publikum anzusprechen versucht, verwendet gelegentlich die Höflichkeitsform, wobei er hauptsächlich die erste Person Singular und die erste Person Plural verwendet („Wir könnten das jetzt durchpürieren...“). Er spricht nur Jugendliche, die in seiner Show zu Gast sind, mit „*du*“ an.

Deshalb stellt sich die Frage, warum diese sprachlichen Konventionen gerade bei Jamie Oliver nicht eingehalten wurden. Eine mögliche Antwort dafür könnte sein, dass man so versucht hat, sich der sprachlichen Abweichung von der Standardsprache und dem informellen Sprachstil des Ausgangstextes anzunähern. Die Beurteilung, ob dies eine gelungene Lösung darstellt, bleibt jedem Zuseher selbst überlassen.

#### **6.2.4. Übersetzungskritische Betrachtungen**

Die Frage, ob eine Synchronfassung beim Publikum gut oder schlecht ankommt, ist wie bereits erwähnt von zahlreichen Faktoren abhängig. Um die Kochsendungen von Jamie Oliver aus der translatorischen Perspektive möglichst objektiv betrachten und bewerten zu können, wurden drei DVDs („*Jamie at Home*“ und „*Grill 'n' Chill*“) mit insgesamt 400 Filmminuten,

---

<sup>94</sup> Auf dieses Wort wird später noch näher eingegangen.

<sup>95</sup> Dies zeigen zumindest die Serien „*The Naked Chef*“ und „*Jamie at Home*“.

ungefähr fünfzehn Folgen der Serie „*The Naked Chef*“, und darüber hinaus noch einige Folgen der Serien „*Jamie’s 30-Minute Meals*“ und „*Jamie’s 15-Minute Meals*“ mit einer Laufzeit von je 30 Minuten herangezogen.

Die ersten beiden DVDs mit dem Titel „*Jamie at Home*“ (dt. „*Natürlich Jamie*“) stammen aus dem Jahr 2010 und beinhalten insgesamt 13 Folgen mit jeweils drei bis fünf Gerichten. Die Folgen richten sich nach diversen Obst- und Gemüsesorten, die Jamie in seinem Gartenhaus in Essex anbaut und in seinen Gerichten verarbeitet (z. B. Kartoffeln, Tomaten, Bohnen etc.).

Bei der Sichtung des Filmmaterials hat sich gezeigt, dass in verschiedenen Bereichen Übersetzungsprobleme auftauchten. So kam es beispielsweise zu Abweichungen auf der Stilebene sowie zu Sinn- bzw. Übersetzungsfehlern. Während viele idiomatische Redewendungen teilweise sehr gut in die Zielsprache übertragen wurden, traten gleichzeitig einige grundlegende Fehler auf.

Die folgenden Beispiele beziehen sich auf das herangezogene Material, d. h. es kann lediglich ein Einblick in die Materie gegeben und somit kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Es soll vielmehr ein grober Eindruck darüber vermittelt werden, welche Probleme bei der Synchronisation von Jamie Olivers Kochshows aufgetreten sind und wie schwierige Stellen gelöst wurden. In die Analyse fließen auch Auffälligkeiten bei den Dialogen und bei allgemeinen Textstellen mit ein. Da der Lippensynchronität wie bereits erwähnt nicht die oberste Priorität zukommt, wurde diese auch bei etwaigen Änderungsvorschlägen nicht berücksichtigt. Bei der Untersuchung ging es vielmehr um eine ganzheitliche Betrachtung der Probleme hinsichtlich Übersetzung und Synchronisation, Kulturspezifika und möglicher Publikumswirkung.

#### **6.2.4.1. Beispiel 1**

DVD: „*Jamie at Home*“  
Folge: Eingemachtes und Eingelegtes  
Gericht: Chili-Chutney  
Textstelle: 19 Min. 06 Sek.

Ein gutes Beispiel für die Anpassung an das deutsche Zielpublikum findet sich in dieser Textstelle:

AT: *„If you're sensitive like my wife, you can put your Marigolds on, your rubber gloves, your surgical gloves... whatever you've got close to hand [...]*”

ZT: *„Und wenn ihr empfindliche Haut habt, wie meine Frau, könnt ihr euch Gummihandschuhe anziehen oder medizinische Handschuhe oder Einweghandschuhe, ganz egal, was ihr gerade findet.“*

„*Marigolds*“ bezieht sich im Ausgangstext auf Küchenhandschuhe der Firma *Marigold*<sup>96</sup>, die außerdem auch andere Spezialhandschuhe herstellt. In diesem Fall wurde erkannt, dass der deutschsprachige Zuseher mit einer Bezeichnung wie „*Marigolds*“ oder *Marigold-Handschuhe*“ nichts verbinden würde, da es diese Marke nur in Großbritannien gibt. Diese Handschuhe können zwar vereinzelt über das Internet bestellt werden, jedoch sind Handschuhe der Marke *Marigold* nicht in österreichischen (und wahrscheinlich auch nicht in deutschen) Geschäften erhältlich<sup>97</sup>. Somit ist „*Marigolds*“ in diesen beiden Ländern auch keine gängige, der breiten Masse bekannte Bezeichnung. Der deutsche Zieltext ist zwar etwas redundant, da Einweghandschuhe häufig auch Gummihandschuhe sind, jedoch ist diese Lösung für den deutschen Zuseher sehr gut geeignet. Würde man den ausgangssprachlichen Ausdruck in die Synchronfassung übernehmen, wüsste kaum jemand, welche Handschuhe gemeint sind. Aus dem Kontext würde sich zwar ergeben, dass es nicht besonders wichtig ist, welche Art von Handschuhen nun noch zusätzlich zu den anderen genannten Handschuhen verwendet werden kann, der deutsche Zuseher wäre aber auf jeden Fall mit einem ihm unverständlichen Element konfrontiert. Das Zielpublikum würde den übersetzten Zieltext somit als solchen wahrnehmen, was nicht dem Ziel einer Synchronisation entspricht. Obwohl es sich bei Jamie Olivers Kochshows nicht um einen Spielfilm handelt, wird dennoch eine gewisse Illusion und Atmosphäre geschaffen, die unter einer einfachen Übernahme der ausgangssprachlichen Bezeichnung gelitten hätte.

---

<sup>96</sup> Siehe <http://www.marigoldrubbergloves.co.uk>.

<sup>97</sup> Es gibt diese Art von Handschuhen lediglich von anderen Herstellern.

#### 6.2.4.2. Beispiel 2

DVD: „Jamie at Home“

Folge: Bohnen

Gericht: Borlotti-Bohnen mit Jakobsmuscheln

Textstelle: 24 Min. 05 Sek.

Eine Stelle, die für das deutschsprachige Publikum ebenfalls etwas aufbereitet wurde, um das Verständnis zu erleichtern, ist folgende:

AT: *„And the fat will start coming out of the bacon so you get that lovely surf and turf kind of thing, you know the lovely pork fat.“*

ZT: *„Jetzt tritt das Fett aus dem Speck und verleiht der ganzen Geschichte diesen wunderbaren Meeresfrüchte-Fleisch-Geschmack, obwohl das ganz normales Schweinefett ist.“*

Obwohl der Ausdruck „*surf and turf*“ inzwischen auch in Deutschland und Österreich immer öfter verwendet wird, kann nicht davon ausgegangen werden, dass jeder Zuseher auch dessen Bedeutung kennt. Unter „*surf and turf*“ versteht man ein (Haupt-)Gericht, das aus Meeresfrüchten und Fleisch, also für gewöhnlich aus Hummer oder Garnelen und Steak besteht. Da Jamie Oliver insbesondere auch ein Publikum erreichen will, das nicht oder nur ein wenig kochen kann, und somit wahrscheinlich nicht über das nötige kulinarische Hintergrundwissen verfügt, wurde hier die Bedeutung von „*surf and turf*“ für den deutschsprachigen Zuseher aufgeschlüsselt.

#### 6.2.4.3. Beispiel 3

In manchen Fällen wollte man dem Zielpublikum womöglich das Verständnis erleichtern, indem Wörter wie „*blanchieren*“ und „*schwenken*“ sozusagen unterschlagen wurden, wie die folgenden Beispiele zeigen:

DVD: „Jamie at Home“

Folge: Zucchini

Gericht: Zucchini alla Carbonara

Textstelle: 03 Min. 03 Sek.

AT: „Give it a little toss every now and again”.

ZT: „Ab und zu mal schütteln”.

Als Jamie Oliver diese Aussage macht, brät er gerade Speck in einer Pfanne an, die er daraufhin schwenkt. In diesem Fall wurde das Wort „schwenken“ womöglich als zu fachsprachlich bzw. zu formell empfunden – Jamie Oliver ist immerhin jung, dynamisch und dafür bekannt, dass kochen einfach und schnell gehen soll, und außerdem dafür, dass er eher selten Fachtermini verwendet. Da der ausgangssprachliche Ausdruck ebenfalls recht informell ist, hat man sich bei der Synchronisation womöglich deshalb für „schütteln“ entschieden. „Schütteln“ ist für diesen Kontext jedoch nicht geeignet, da der zielsprachliche Satz nicht mit dem Bild korreliert. Selbst wenn man über sehr geringe Kochkenntnisse verfügt, weiß man mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei der Tätigkeit zweifelsohne um *schwenken* handelt. Laut Duden bedeutet „schwenken“ in Bezug auf die Kochkunst, „(bereits Gekochtes) kurz, unter leichten Rüttelbewegungen in einer Kasserolle mit heißem Fett hin und her bewegen“ bzw. etwas kurz in der Pfanne anzubraten. *Schütteln* ist zwar ein Synonym von *schwenken*, hat aber zusätzlich zu einer hin- und hergehenden Bewegung die Bedeutung, dass mit Schütteln eine auf- und abwärts-Bewegung verbunden ist, durch die etwas zum Herunter- oder Herausfallen gebracht wird.

Dieser Unterschied mag vielleicht minimal erscheinen, die Diskrepanz zwischen Sprache und Bild ist in diesem Fall jedoch sehr deutlich.

DVD: „Jamie at Home”

Folge: Tomaten

Gericht: Wurstragout im Ofen

Textstelle: 17 Min. 09 Sek.

Bei einer anderen Stelle sollte es mit dem deutschsprachigen Publikum ebenfalls gut, wenn nicht noch besser gemeint werden:

AT: „You know how to put tomatoes in the water to blanch it 40 seconds... skin comes off.”

ZT: „Und jetzt habe ich vor, die Tomaten zu verbrühen. Es ist ja bekannt, dass man Tomaten in heißes Wasser legt und nach 40 Sekunden kann man die Haut abpellen”.

In diesem Fall wird dem deutschsprachigen Publikum das Wort „*blanchieren*“ (laut Duden „kurz mit heißem Wasser ab-, überbrühen“) vorenthalten, obwohl im gleichen Atemzug eine Erklärung dazu folgt. Während auf der gleichen DVD zwei Folgen später *blanchieren* verwendet wird, hat man hier aus irgendeinem Grund darauf verzichtet. Da das deutschsprachige Publikum hier aber nicht mit unbekanntem Informationen überschüttet wird bzw. im Ausgangstext ebenfalls „*to blanch*“ verwendet wird, ist es jedoch nicht notwendig, *verbrühen* dem Wort *blanchieren* vorzuziehen.

Auf der anderen Seite wird beispielsweise vorausgesetzt, dass das Publikum weiß, was eine Frittata<sup>98</sup> ist.

#### 6.2.4.4. Beispiel 4

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Rock & Roast / Kochen mit Jamiroquai

Quelle: [http://www.youtube.com/watch?v=fUP7aAdA\\_fo](http://www.youtube.com/watch?v=fUP7aAdA_fo) (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=NwbK4DZGOIU> (Synchronfassung)

Textstelle: 02 Min. 42 Sek.

In einer Folge von „*The Naked Chef*“ wird Jamie Oliver von der Band *Jamiroquai* eingeladen, um für sie zu kochen. Auf dem Weg vom Tonstudio zur Küche kommt es zwischen dem Bandleader Jay Kay und Jamie zu folgendem Dialog:

Jay Kay: „*Now, my kitchen is small, it is not like yours, all right. It's unlike yours, it's a small kitchen, it's a humble kitchen. It's got an AGA in there. I don't know how you feel about that*”.

Jamie (*erstaunt*): „*It has got an AGA in there?*”

Jay Kay: „*Also meine Küche ist ziemlich klein, nicht so wie deine. Okay, du wirst es gleich sehen, ist 'ne bescheidene Küche, was Spezielles. 'N Gasherd steht*

---

<sup>98</sup> Ein italienisches Omelett.

*drin... keine Ahnung, was du...“ (An dieser Stelle wird er von Jamie unterbrochen)*

Jamie (*erstaunt*): „Du hast ’n Gasherd?“

Durch diese Übersetzung nimmt der deutschsprachige Zuseher an, dass in Großbritannien wohl nur auf Elektroherden gekocht werde, und dass Gasherde dort etwas Außergewöhnliches seien. Selbst wenn das Zielpublikum nicht weiß, dass Jamie Oliver eigentlich ausschließlich mit Gas kocht, ist der Zuschauer der Synchronfassung verwundert, da Jamie Oliver in dem angeführten Dialog sehr ungläubig und erstaunt reagiert. Obwohl das Kochen mit Gas in Deutschland oder Österreich etwas weniger stark verbreitet ist als in Großbritannien, ist es nichts Ungewöhnliches. In der Synchronfassung ist die Verblüffung von Jamie noch etwas deutlicher, da er (bzw. der Synchronsprecher) dem Gesprächspartner ins Wort fällt, während Jay Kay in der englischen Originalfassung noch die Gelegenheit hat, seinen Satz zu beenden.

Im ausgangssprachlichen Dialog ist nicht die Rede von einem ‚normalen‘ Gasherd, sondern von einem Ofen der Firma *AGA Rayburn*, der nicht mit einem gewöhnlichen Ofen vergleichbar ist. Vielmehr ist es etwas Besonderes, einen solchen Ofen zu besitzen. Durch die unterschiedlichen *AGA*-Öfen wird die Abhängigkeit von fossilen Brennstoffen deutlich reduziert, da diese Öfen nicht nur mit Gas, sondern auch mit Öl, Strom oder Holz betrieben werden können. Hinter dem Ofen verbirgt sich ein komplexes System aus unterschiedlichen Wärmekammern, die zu verschiedenen Zwecken genutzt werden können<sup>99</sup>.

Die Übersetzung ist in diesem Fall missglückt, da die Synchronfassung den Sinn verfälscht und beim Zielpublikum Verwunderung und ‚falsche‘ Assoziationen hervorruft. Als Jamie in der Küche dann etwas später das Essen zubereitet, ist der Ofen zwar im Bild zu sehen, jedoch erfährt der Zielrezipient nicht, warum so viel Wind um einen Gasherd gemacht wird, der mit seinen Türen etwa aussieht wie ein Ofen von dazumal. Daraus folgt, dass die Textstelle in der Synchronfassung vielmehr „*Ich hab ’nen AGA-Ofen*“ und „*Du hast wirklich ’nen richtigen AGA?*“ lauten hätte sollen. Durch diese Version wüsste der deutschsprachige Zuseher, dass es sich um eine spezielle Art von Ofen handelt.

---

<sup>99</sup> Siehe <http://www.aga-rayburn.co.uk/index.html>.

#### 6.2.4.5. Beispiel 5

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Hen Night / Verrückte Hühner

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13079/title/naked-chef-season-1-episode-2> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=7cRXSADgCzY> (Synchronfassung)

Textstelle: 49 Sek.

Die Folge beginnt damit, dass Jamie Oliver morgens in einem Café sitzt und von der Sprecherin Pat gefragt wird, worum es in der Sendung gehen wird:

Pat: „So who are you cooking for today?“

Jamie: „Well, my sister’s coming around for like a hen night bash ‘cause she’s getting married soon, so she’s got like ten or eleven ladies coming around“.

Synchronisiert wird hingegen Folgendes:

Pat: „Na, was wirst du heute kochen?“

Jamie: „Meine Schwester feiert heute ihre Hühnernacht, so was wie ’n Junggesellenabschied. Also dazu werden zehn oder elf verrückte Hühner bei mir aufkreuzen.“

An dieser Stelle liegt offensichtlich ein Übersetzungsfehler vor, da die Antwort im ZIELTEXT nicht mehr zu der gestellten Frage passt. Da Jamie Oliver in dieser Serie immer jemanden bekocht, ist es nicht ungewöhnlich, dass in der Originalfassung nach der Person bzw. den Personen gefragt wird, für die Jamie diesmal kocht. Durch diesen Fehler wirkt Jamie Oliver in der deutschen Synchronfassung unkonzentriert, da er der Frage auszuweichen scheint bzw. nicht darauf eingeht. Das Zielpublikum könnte sich diese Ungereimtheit daher ableiten, dass es morgens ist und Jamie noch müde ist (er wirkt noch etwas verschlafen und trinkt Kaffee). Dennoch kommt es hier zu einer Verfälschung der Ausgangssituation. Jamie Oliver macht zwar auch in der Originalversion einen etwas müden Eindruck, die Antwort passt aber zu der gestellten Frage.

Davon abgesehen ist die Bezeichnung „*Hühnernacht*“, die hier direkt von „*hen night*“ abgeleitet wurde, im deutschsprachigen Raum nicht gebräuchlich, worauf im folgenden Beispiel eingegangen wird.

#### 6.2.4.6. Beispiel 6

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Hen Night / Verrückte Hühner

Textstelle: 15 Minuten 06 Sekunden

Als Jamie Oliver Einkäufe für das Abendessen erledigt, kommt er mit einem Gemüsehändler ins Gespräch und im Zuge dessen wird die Feier von Jamies Schwester erwähnt:

Jamie: „*Hey mate, you don't want a bit of extra work tonight, do you?*”

Gemüsehändler: „*Doing what?*”

Jamie: „*Guess who I am cooking for?*“

Gemüsehändler: „*Go on.*”

Jamie: „*It's my sister's hen night and I have got ten women coming around.*“

Jamie: „*Hey, hast du nicht Lust heute Abend noch 'nen Extrajob zu übernehmen?*”

Gemüsehändler: „*Um was geht's denn?*“

Jamie: „*Rate für wen ich koche.*“

Gemüsehändler: „*Schieß los.*“

Jamie: „*Meine Schwester veranstaltet ihre Hühnernacht und da kreuzt sie mit zehn Frauen auf.*“

Der Junggesellenabschied, der in Großbritannien, Irland und Australien als „*hen night*“<sup>100</sup> (die Feier der Braut) und „*stag night*“ (die Feier des Bräutigams) bezeichnet wird, erfreut sich auch in Deutschland und Österreich immer größerer Beliebtheit. In den USA und in Kanada wird der Brauch „*bachelorette party*“ bzw. „*bachelor party*“ genannt. Die „*hen night*“ ist im Vergleich zum männlichen Pendant noch eher jüngeren Datums.

---

<sup>100</sup> Bzw. „*hen party*“ oder „*hen do*“

In diesem Fall wurde das englische „*hen night*“ direkt ins Deutsche übertragen, sodass daraus in der Synchronfassung „*Hühnernacht*“ wurde. Im vorigen Beispiel wird zumindest erwähnt, dass es sich dabei um ‚so eine Art Junggesellenabschied‘ handelt. Da die Bezeichnung „*Hühnernacht*“ aber im deutschsprachigen Raum äußerst unüblich ist, verbindet das Zielpublikum mit diesem Ausdruck kein eindeutiges Bild. Der Zieltextrezipient kommt höchstens zu der Vermutung, dass es sich bei einer „*Hühnernacht*“ um so etwas Ähnliches wie einen Junggesellenabschied handelt. Es wird somit der Eindruck erweckt, dass es sich um ein Phänomen handelt, das es in Deutschland oder Österreich nicht gibt. Das ist jedoch nicht der Fall. Im deutschen Wortschatz gibt es für diese Feier nur die Bezeichnungen *Junggesellenabschied* oder *Polterabend*<sup>101</sup>, der für Männer und Frauen verwendet wird.

In einer anderen „*The Naked Chef*“-Folge mit dem Titel „*A Birthday Barbecue*“<sup>102</sup> wird aus „*hen night*“ und „*stag night*“ in der Synchronfassung „Weiberabend“ und „Herrenabend“. Das resultiert in diesem Fall aber eher daraus, dass es im Deutschen für beide Geschlechter nur eine Bezeichnung, und zwar *Junggesellenabschied* gibt, und Jamie Oliver sich an dieser Stelle verspricht, indem er zuerst mit „*hen...*“ beginnt und sich dann auf „*stag party*“ ausbessert. Würde man hier lediglich mit *Junggesellenabschied* synchronisieren, könnte Jamies Versprecher nicht in die Zielsprache übertragen werden und die Mimik und Gestik wären nicht mehr mit der sprachlichen Äußerung synchron, da sich Jamie bei dem Versprecher die Hand vor den Mund hält und daraufhin lacht.

AT: „*Plus... to be honest, he's my best man at the wedding and I know he's gonna stitch me up on the hen äh... hen night? hah... on the stag night and on the speech.*”

ZT: „*Abgesehen davon... der Mann wird mein Trauzeuge bei unserer Hochzeit und da wird er sich ins Zeug schmeißen beim Weiberabend, äh, ich meine beim Herrenabend... und bei der Rede.*“

---

<sup>101</sup> „Polterabend“ oder „Polterer“ wird hauptsächlich in Österreich im Sinne von „Junggesellenabschied“ verwendet. Als Polterabend wird ursprünglich der Abend vor einer Hochzeit bezeichnet, an dem nach altem Brauch vor dem Haus (der Brauteltern) Porzellan o.Ä. zerschlagen wird, dessen Scherben dem Brautpaar Glück bringen sollen (vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Polterabend>). Im Gegensatz zur österreichischen Definition versteht man in Deutschland unter „Polterabend“ den Brauch, einem Brautpaar vor dessen Heirat durch das Zerbrechen von Porzellan eine glückliche Ehe zu wünschen.

<sup>102</sup> Textstelle: 01 Min. 59 Sek.; Synchronfassung: <http://www.youtube.com/watch?v=uuiaR9rMZHg> Originalfassung: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14838/title/naked-chef-season-1-episode-14>.

### 6.2.4.7. Beispiel 7

Serie: „The Naked Chef“

Folgen: (1) Girlfriend / Liebe geht durch den Magen  
(2) Picnic on the Pier / Picknick am Pier  
(3) Birthday Party / Geburtstagsparty

Quelle: (1) <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13087/title/naked-chef-season-1-episode-6> (Originalversion)  
<http://www.youtube.com/watch?v=Y8jv8DZq9jQ> (Synchronfassung)  
(2) <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13583/title/naked-chef-season-1-episode-12> (Originalversion)  
<http://www.youtube.com/watch?v=StOCAahvN7Q> (Synchronfassung)  
(3) <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13083/title/naked-chef-season-1-episode-5> (Originalversion)  
<http://www.youtube.com/watch?v=IucRS9I7BeM> (Synchronfassung)

Textstellen: (1) 08 Min. 18 Sek. bzw. 08 Min. 32 Sek.<sup>103</sup>  
(2) 10 Min. 08 Sek. bzw. 16 Min. 46 Sek.  
(3) 16 Min. 53 Sek. bzw. 23 Min. 18 Sek.

Wie bereits in Kapitel 4 erläutert, ist die indische Küche in Großbritannien von großer Bedeutung. Die indische Kultur hat jedoch nicht nur im kulinarischen Bereich, sondern auch im Sprachgebrauch ihre Spuren hinterlassen. Jamie Oliver verwendet in beinahe jeder Folge von „*The Naked Chef*“ das Wort „*pukka*“ bzw. „*pucka*“, das sich vom Hindi-Wort *pakkā* ableitet und laut englischem Wörterbuch „*genuine*“, „*authentic*“, „*superior*“ und „*first-class*“ bedeutet<sup>104</sup>. In den Kochshows von Jamie Oliver wird dieses Adjektiv meist mit „*klasse*“, „*echt krass*“ oder auch „*sensationell*“ übersetzt.

---

<sup>103</sup> Da die englische Originalfassung bei diesen zwei herangezogenen Videos jeweils um ungefähr vier Minuten kürzer ist als die deutsche Synchronfassung, kommt es zu kleinen Verschiebungen bei den jeweiligen Textstellen. Die erste Zeitangabe bezieht sich immer auf die Originalfassung und letztere auf die Synchronfassung.

<sup>104</sup> Eine Definition von „*pukka*“ findet man beispielsweise in diesen Online-Wörterbüchern: <http://www.thefreedictionary.com/pukka>; <http://oxforddictionaries.com/definition/english/pukka?q=pukka>.

Die folgenden zwei Beispiele zeigen, in welchem Kontext Jamie Oliver dieses Wort in seiner Serie verwendet. Die erste Textpassage stammt aus der Folge „*Girlfriend*“, die zweite aus „*Picnic on the Pier*“ und die dritte aus „*Birthday Party*“.

### Beispiel 1:

AT: „*The chocolate’s gonna puff up and look absolutely pukka*”.

ZT: „*Die Schokolade wird aufgeh’n und absolut sensationell aussehen*“.

### Beispiel 2:

AT: „*I’m gonna put a half a pint of cold water in it, that’s just gonna soften the couscous a little bit and in about two minutes it’s gonna be light, fluffy and beautiful and it’s gonna still retain a good bite and shape, and look ... pukka*.”

ZT: „*Etwa ’n viertel Liter kaltes Wasser dazugießen, dadurch wird das Couscous ein bisschen weicher. In etwa zwei Minuten wird es leicht und locker und wunderbar sein und hat dennoch ’n guten Biss und hat Form und ... Klasse*.“

### Beispiel 3:

AT: „*[...] and that’s just about it... the easiest salad in the world and it tastes pukka*.”

ZT: „*Und das war’s dann auch schon, der einfachste Salat der Welt. Schmeckt zum Niederknien. Hervorragend, gefällt mir*.“

Hier wurde erkannt, dass „*pukka*“ nicht in die Synchronfassung übernommen werden kann, da dieses Wort kein Bestandteil des deutschen Wortschatzes ist und das Zielpublikum somit auch nicht wüsste, was unter diesem Wort zu verstehen ist.

Jamie Oliver verwendet in dieser Serie, die aus dem Jahr 1999 stammt, auch häufig „*easy-peasy*“, das jedoch ins Deutsche übernommen wurde, da es insbesondere in den späten 90er-

Jahren als besonders angesagt galt, Anglizismen zu verwenden. Darüber hinaus kann sich das deutsche Publikum unter „*easy-peasy*“ eher etwas vorstellen als unter „*pukka*“.

Darüber hinaus benutzt Jamie Oliver in der aktuelleren Serie „*Jamie at Home*“ häufig den Ausdruck „*happy days*“, wenn er beispielsweise ein Gericht fertig zubereitet hat. In der Synchronfassung wird daraus meist „*wunderbar*“ oder „*herrlich*“ und glücklicherweise nicht „*Glückstag*“ oder ähnliches. Gut gelöst wurden ebenso „...*and you'll be laughing*“ („...*und schon läuft es*“) und „...*then you can rock 'n' roll*“ („...*und dann kann's losgeh'n*“).

#### 6.2.4.8. Beispiel 8

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Going to the Dogs / Hunderennen

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13582/title/naked-chef-season-1-episode-11> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=EwsCeTGEFck> (Synchronfassung)

Textstelle: 06 Min. 58 Sek.

In dieser Folge wurde stellenweise etwas ungenau übersetzt:

AT: „*The important thing is you make sure that you get in the sides, I suppose I'm lucky 'cause I got a round pan.*”

ZT: „*Wichtig ist, dass man die ganze Masse durchrührt, das geht ganz gut in dieser leicht gewölbten Kasserolle.*”

Die Übersetzung ist hier ungenau, da Jamie Oliver im Original meint, dass es wichtig ist, sorgfältig an den Rändern der Pfanne entlang zu rühren, damit der Vanillepudding daran nicht klebenbleibt. Dass es wichtig ist, die ganze Masse durchzurühren, wird bereits einige Momente zuvor erwähnt. Dem Zuseher der deutschen Fassung fehlt somit eine gewisse Information. Es ist zwar im Bild zu sehen, wie Jamie Oliver rührt, jedoch hätte die Übersetzung hier anders lauten sollen, zum Beispiel: „*Wichtig ist, dass man an den Innenrändern der Pfanne entlang rührt... das geht ganz gut in dieser leicht gewölbten Kasserolle.*”

Interessant ist außerdem die Tatsache, dass „*round pan*“ hier mit „*Kasserolle*“ übersetzt wurde, da man bei der Übersetzung der Kochsendungen eher dazu tendiert, die Lexik etwas zu vereinfachen bzw. einzudeutschen, wie Beispiel 3 bereits gezeigt hat.

#### 6.2.4.9. Beispiel 9

In Kapitel 4 wurde bereits das Problem der Zutaten erläutert, das in weiterer Folge auch ein Problem für die Übersetzung darstellt. In Jamie Olivers Kochshows tauchen Produkte auf, die in Deutschland und/oder Österreich nicht bekannt oder nicht erhältlich sind.

Ein Beispiel, das in dieser Arbeit bereits erwähnt wurde, ist *Crème double* bzw. *double creme*, die in Österreich nicht erhältlich ist. Es gibt lediglich ähnliche Produkte, aber kein gleichwertiges Äquivalent. In Österreich erhältliches Schlagobers hat einen Fettgehalt von 30 bis 35%, während es bei der *double creme* 43% sind. Diese Tatsache blieb bei der Synchronisation Jamie Olivers jedoch unberücksichtigt. Das folgende Beispiel zeigt, wie mit diesem Problem in der Kochshow umgegangen wurde.

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Going to the Dogs / Hunderennen

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13582/title/naked-chef-season-1-episode-11> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=EwsCeTGEFck> (Synchronfassung)

Textstelle: 05 Min. 51 Sek.

AT: „*So what I need is a pint of double cream and heat it to just before boiling point.*“

ZT: „*Okay, also was ich brauche, ist ein halber Liter fette Sahne, die erhitze ich bis sie kurz vor'm Köcheln ist.*“

In den Folgen „*Girlfriend*“ und „*Hen Night*“ wird *double cream* ebenfalls mit „fette Sahne“ übersetzt. Diese Übersetzung ist jedoch kein Äquivalent des ausgangssprachlichen Produkts, bzw. der deutschsprachige Zuseher weiß nicht, was unter fetter Sahne zu verstehen ist.

Da eine Schlagsahne mit einem 30-35%-igen Fettgehalt der *double cream* schon recht nahe zu kommen scheint, wird häufig angenommen, dass hier der Unterschied von ein paar Prozent

unwesentlich wäre. Spätestens beim Nachkochen einiger Rezepte bemerkt man aber, dass dieser Unterschied sehr wohl von Bedeutung ist, da manche Gerichte mit „normaler Schlagsahne“ nicht gelingen.

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Girlfriend / Liebe geht durch den Magen

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13087/title/naked-chef-season-1-episode-6> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=Y8jv8DZq9jQ> (Synchronfassung)

Textstelle: ab 05 Min. 36 Sek.

Ein weiteres Beispiel für kultur- bzw. länderspezifische Produkte ist *Lyle's Golden Sirup*, eine Art heller Zuckersirup, der in Großbritannien häufig für die Herstellung von Süßspeisen verwendet wird. Will man das Rezept nun nachkochen, muss man in Österreich oder Deutschland einen geeigneten Ersatz wie zum Beispiel Ahornsirup verwenden. Während das Produkt in einer Textpassage sehr treffend als „heller Zuckersirup“ bezeichnet wird, ist an einer anderen Stelle von „goldenem Sirup“ die Rede. Diese Übersetzung resultiert aus einer direkten Übertragung der ausgangssprachlichen Bezeichnung *golden sirup*. Auch hier kann sich der deutschsprachige Zuseher aber unter „goldenem Sirup“ wahrscheinlich nicht viel vorstellen. Der Sirup ist zwar im Bild zu sehen, jedoch gibt es einige unterschiedliche Arten von Sirup. Darüber hinaus kann das Zielpublikum nicht davon ausgehen, dass das Produkt in der Sendung in heimischen Supermärkten genauso aussieht bzw. vom gleichen Hersteller stammt.

Serie: „The Naked Chef“

Folge: A Birthday Barbecue / Ein Grillfest zum Geburtstag

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14838/title/naked-chef-season-1-episode-14> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=uuiar9rMZHg> (Synchronfassung)

Textstelle: 03 Min. 05 Sek.

Abschließend ist ein weiteres Produkt zu erwähnen, das nicht in Österreich (und wahrscheinlich auch nicht in Deutschland) erhältlich ist, und zwar *Minced Onion* der Marke *Schwartz*. Es handelt sich dabei um getrocknete, kleingehackte Zwiebeln. In der Synchronfassung wird dieses Produkt auch dementsprechend mit „getrocknete und gehackte Zwiebeln“ übersetzt

und Jamie Oliver erwähnt außerdem, dass dieses Produkt nicht durch frische Zwiebeln ersetzt werden kann, da das bei der Gewürzmischung nicht funktioniert. Auf welches Substitut das Zielpublikum zurückgreifen könnte, ist also fraglich.

AT: *„And then I’ve got these things which are quite tacky actually... I never thought that I’d use them but they work fantastically for this... it’s minced onion in one of those packets you get.”*

ZT: *„Und dann hab ich diese Dinger hier... das ist eigentlich der Endpunkt, hätte nie gedacht, dass ich so was mal benutze, aber was soll’s, passt hervorragend. In diesem Päckchen sind getrocknete und gehackte Zwiebeln. Vergessen wir mal, dass es voll daneben ist.“*

#### 6.2.4.10. Beispiel 10

Ähnlich wie die Verwendung von *schütteln* und *schwenken* aus Beispiel 3, wird die folgende Textstelle wahrscheinlich ebenso subjektiv und somit sehr unterschiedlich aufgefasst.<sup>105</sup>

DVD: „Jamie at Home“

Folge: Pizza

Gericht: Quattro gusti

Textstelle: 21 Min. 13 Sek.

AT: *„And then a nice one of my eggs... cracked right in the middle.”*

ZT: *„Und dann ein schönes Landei... das kommt genau in die Mitte.“*

Während manche Zuseher den Ausdruck „Lande“ womöglich als völlig ‚normal‘ und neutral empfinden, verbinden andere damit weniger die Bedeutung von einem (frischen) Ei vom Bauernhof (nicht aus einer Legebatterie), sondern die scherzhafte und abwertende Bezeichnung von Personen, die aus einer ländlichen Umgebung stammen.

---

<sup>105</sup> Ich musste bei der folgenden Übersetzung jedenfalls sehr schmunzeln.

Angesichts der angeführten Textstelle wird außerdem deutlich, dass dem Zielpublikum die Information, dass Jamie in seinem Bauernhaus eigene Hühner und somit frische Bio-Eier hat, die er für seine Gerichte verwendet, vorenthalten wird. Eine alternative Übersetzung könnte „Freilandei“ lauten, oder die Stelle wird für das Zielpublikum aufgeschlüsselt, indem zum Beispiel „ein Ei aus Eigenproduktion“ oder „ein Ei von meinen eigenen Hühnern“ synchronisiert wird.

#### 6.2.4.11. Beispiel 11

Serie: „The Naked Chef“

Folge: A Bun in the Oven / Baby unterwegs

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14837/title/naked-chef-season-1-episode-13> (Originalversion)  
<http://www.youtube.com/watch?v=4IYxMRsceBU> (Synchronfassung)

In dieser Folge bereitet Jamie Oliver eine Nachspeise aus Pfirsichen und Rührteig zu, die er „Sheila’s Pudding“<sup>106</sup> nennt. Wie man an den folgenden Textpassagen sieht, wurde hier das englische Wort *pudding* falsch übersetzt:

AT: „Right, I’m starting at the pudding, it’s called Sheila’s Pudding. [...] It’s a really old-fashioned English hearty recipe.“

ZT: „Okay, ich fang’ heut’ mit dem Pudding an... ich nenn’ ihn Sheila’s Pudding. [...] Das ist ein traditionelles, herzhaftesritisches Rezept.“

Kurz darauf kommt erneut das Thema *pudding* zur Sprache:

Pat: „This seems quite an old-fashioned pudding... not like your usual pudding.“  
[...]

Jamie: „English make wicked things, I love all that, there are no bells and whistles, it’s just sort of pretty straight forward beautiful cooking really.“

---

<sup>106</sup> Jamie sagt in der Folge, dass Sheila ein Mädchen ist, das er früher kannte.

Pat: „Das wird also ein ganz altmodischer Pudding... nicht so wie deine Puddings sonst.“

[...]

Jamie: „In England gibt's geile Puddings, im Ernst. Ich steh' total drauf. Da gibt's kein Tamtam, das ist meistens ziemlich einfache und ehrliche Küche.“

Bei der näheren Betrachtung dieser Folge wird klar, dass es sich hier eindeutig um einen Übersetzungsfehler handelt, da es sich bei dem von Jamie Oliver zubereiteten „Pudding“ nicht um einen Pudding, sondern um einen Kuchen mit Pfirsichen handelt. Das englische Wort *pudding* kann zwar auch „Pudding“ bedeuten, wie er in Österreich und Deutschland aufgefasst wird, jedoch lautet die richtige Übersetzung in diesem Fall „Nachspeise“, „Dessert“ oder „Süßspeise“. Laut Duden versteht man unter Pudding im deutschsprachigen Raum eine Süßspeise aus in Milch aufgekochtem Puddingpulver oder Grieß. Daher mag es für das Zielpublikum sehr verwunderlich wirken, dass stets von „Pudding“ die Rede ist, vor allem, weil man sieht, wie Jamie Pfirsiche karamellisiert, einen Rührteig macht, diese Zutaten in eine Auflaufform gibt und in den Ofen schiebt.

Selbst wenn man nicht weiß, dass Jamie Oliver nicht hauptsächlich „Pudding“ zubereitet, wie es der Zieltext nahelegt, so ist offensichtlich, dass es sich hier um einen Nachtisch handelt. Für den deutschsprachigen Zuseher besteht somit keine Kohärenz zwischen Sprache und Bild. Vor der Zubereitung von Jamie Olivers gekochten Gerichten wird immer ein Bild der fertigen Speise mit der dazugehörigen Bezeichnung gezeigt (z. B. „Fischauflauf“). An dieser Stelle wurde der Name *Sheila* von „*Sheila's Pudding*“ falsch geschrieben. Für das deutschsprachige Publikum war Folgendes am Bildschirm zu sehen:



Abbildung 3: Schila's Pudding („*The Naked Chef*– Baby Unterwegs“)

Entweder handelt es sich hier um einen Fehler, oder es wurde tatsächlich versucht, den Namen Sheila für das deutschsprachige Publikum zu transkribieren. Man muss bemerken, dass die englische Sprache Ende der 90er-Jahre noch nicht den Einfluss auf die deutsche Sprache hatte, den sie heute hat. Dennoch ist diese Vorgehensweise unzulässig, da Namen von Personen generell nicht übersetzt werden. Möglich ist lediglich eine leicht abgeänderte Schreibweise, wie zum Beispiel bei der Transliteration des russischen Nachnamens *Dostoyevsky*, der häufig auch *Dostoevsky*, *Dostojewskij* oder *Dostojewski* geschrieben wird.

#### 6.2.4.12. Beispiel 12

Wie bereits zuvor in diesem Kapitel erwähnt, wurde bei der Synchronisation der Kochshows versucht, die sprachliche Varietät *Cockney* in die Zielsprache zu übertragen. Während manche Passagen recht erfolgreich umgesetzt wurden, ist dies bei einigen Stellen nicht der Fall, wodurch die Synchronisation etwas holprig wirkt. Die nachfolgenden Beispiele stammen erneut aus der Serie „*The Naked Chef*“:

Folge: Babysitting

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13080/title/naked-chef-season-1-episode-3> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=SjTnUR5jIDM> (Synchronfassung)

Textstelle: 16 Min. 40 Sek. bzw. 23 Min.<sup>107</sup>

AT: „*And what happens then is that you're kind of gettin' lots of texture and you can see what you are eating, which is nice.*”

ZT: „*Dadurch passiert folgendes: man bringt da richtige Struktur rein und man kann seh'n was man futtert.*“

Das Wort „*futtern*“ gehört im Deutschen eindeutig einer niedrigeren Stilebene an als das englische Wort „*eating*“.

Folge: Chef's Night Off / Jamies freier Abend

---

<sup>107</sup> Bei dieser Folge sowie bei der Folge „*Chef's Night Off*“, aus der die nachfolgenden Beispiele entstammen, sind die englischen Originalversionen erneut um etwa fünf Minuten kürzer als die Synchronfassung.

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13078/title/naked-chef-season-1-episode-1> (Originalversion)

<http://www.youtube.com/watch?v=UY9TkMMyx84> (Synchronfassung)

Textstellen: 47 Sek. (Beispiel 1); 05 Min. bzw. 06 Min. (Beispiel 2)

### **Beispiel 1:**

Zu Beginn der Folge unterhält sich Jamie bei der Arbeit mit einem Kollegen:

Jamie: *„So, big boy, are you gonna comin’ round tonight or what?“*

Antwort: *„Yeah sure, mate. What’s happenin’, are you cooking dinner?“*

Jamie: *„Also raus damit, kommst du heut Abend vorbei oder nicht?“*

Antwort: *„Ja klar, Mann. Was wird denn das, ’ne Fressparty?“*

### **Beispiel 2:**

Etwas später mariniert Jamie Oliver eine Lammkeule und brät diese anschließend im Ofen:

AT: *„All you need really is three or four slices, thin old slices, and just shuttin’ down the gaps, you know... lovely.“*

ZT: *„Du brauchst dafür nur drei oder vier Scheiben und die stopfst du dann auch in die Löcher. [...] Sieht ’n bisschen schweinisch aus, macht aber höllischen Spaß.“*

AT: *„All we have to do now is take care of it in the cooking, so just into a really, really hot oven, about 250 full whack, I’m gonna get the little lamb and put it straight on the bars [...]“*

ZT: *„Jetzt müssen wir uns nur noch d’rum kümmern, dass das Monster richtig gebraten wird. Also, den Ofen richtig ordentlich vorheizen, bei etwa 250 Grad, die volle Power. Da leg’ ich jetzt die Keule rein, die pack’ ich direkt auf den Rost.“*

An diesen beiden Stellen wurde in die Synchronfassung einerseits „*schweinish*“ und andererseits „*Monster*“ und „*packen*“ im Sinn von *legen* eingefügt. Die Wörter *Monster* und *packen* entstammen zwar nicht generell der Umgangssprache, jedoch wird *Monster* in diesem Fall für ein Stück Lamm verwendet und *packen* im Sinn von *legen* verwendet. Somit können diese Ausdrücke in diesem Kontext eindeutig als umgangssprachlich bezeichnet werden.

#### 6.2.4.13. Beispiel 13

Wie bereits in Kapitel 5 erläutert wurde, ist die Gestensynchronität von ebenso großer Bedeutung wie die sprachliche Komponente. Diese abschließenden Beispiele verdeutlichen die Schwierigkeit der Gestensynchronität von Jamie Oliver. An zwei Stellen von Jamie Olivers Kochshows sind in der deutschen Fassung Asynchronitäten zwischen Sprache und Gestik festzustellen<sup>108</sup>, die einerseits aus der Art der Übersetzung und andererseits aus einer kulturspezifischen Geste resultieren:

##### Beispiel 1:

DVD: „Jamie at Home“

Folge: Sommersalate

Gericht: Der beste Cäsar-Salat

Textstelle: 23 Min. 35 Sek.

AT: „*You want that balance of...like...the hum of garlic, the roundness of the parmesan and the oil, but you want the cut of the lemon or the vinegar. You always got a cut through of it.*“

ZT: „*Was jetzt noch fehlt ist die Balance, der Schwung zwischen dem Knoblauch, dem Parmesan und dem Öl, aber gleichzeitig braucht man auch die Schärfe der Zitrone und des Essigs, die muss zum Tragen kommen.*“

Insbesondere als Jamie Oliver im Ausgangstext von „*roundness*“ spricht, macht er mit den Armen große kreisende Bewegungen. In der Synchronfassung kommt „*roundness*“ jedoch

---

<sup>108</sup> Wie bereits erwähnt, ist Wahrnehmung subjektiv und kulturspezifisch, wodurch diese Asynchronitäten wahrscheinlich nicht jedem Zuseher auffallen.

nicht direkt vor und die Gestik fällt mit dem Wort Knoblauch zusammen. Da das deutschsprachige Publikum unter Umständen bereits an Jamie Olivers recht ausgeprägte Gestik und Mimik gewöhnt ist, dürfte diese Asynchronität vielen Zuschauern nicht auffallen bzw. nicht als störend empfunden werden. Spätestens bei einer näheren oder bewussten Betrachtung ist diese Stelle aber eindeutig asynchron.

## **Beispiel 2:**

Das folgende Beispiel veranschaulicht die Schwierigkeit kulturspezifischer Gestik bei der Synchronisation:

Serie: „The Naked Chef“

Folge: Picnic on the Pier / Picknick am Pier

Quelle: <http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13583/title/naked-chef-season-1-episode-12> (Originalfassung)

<http://www.youtube.com/watch?v=StOCAahvN7Q> (Synchronfassung)

Textstelle: 01 Min. 40 Sek.

Zu Beginn dieser Folge spricht Jamie davon, dass ein Ausflug an den Pier geplant ist und er hofft, dass er Glück mit dem Wetter haben wird:

AT: *„I just hope the old weather holds on ‘cause today it’s beautiful, but I’ve never really had a successful picnic before, ‘cause it was always rainy or windy... so keep your fingers crossed.”*

ZT: *„Ich hoffe bloß, dass sich das Wetter hält, denn heute ist es wunderbar. Bisher hatte ich eigentlich immer ziemliches Pech mit dieser Art Picknick, meistens hat’s geregnet oder es war zu stürmisch oder so. Also wünscht mir Glück.“*

Der Ausdruck *„keep your fingers crossed“*, der meistens mit *„drück’ mir die Daumen“* übersetzt wird, ist im Englischen mit der Geste verbunden, die Finger zu kreuzen und diese eventuell auch zu küssen, so wie es auch Jamie Oliver an dieser Stelle macht:



Abbildung 4: „*The Naked Chef* – Picnic on the Pier”



Abbildung 5: „*The Naked Chef* – Picnic on the Pier” II

Für die Synchronisation wurde hier zu Recht „*Glück wünschen*“ gewählt, da deutschsprachige Zuseher mit der Redewendung „*die Daumen drücken*“ ebenfalls eine fixe Geste verbinden und so zwischen dem Bild und der sprachlichen Äußerung in der Synchronfassung eine noch größere Diskrepanz entstehen würde.

### 6.2.5. Fazit

Bei der Analyse des Filmmaterials hat sich gezeigt, dass manche der schwierigen Textpassagen gut gelöst wurden, während bei weiten Teilen der Sendung Verbesserungspotential besteht. Wie Beispiel 12 gezeigt hat, wurde versucht, die sprachliche Varietät *Cockney* in der deutschen Synchronfassung wiederzugeben. Dies hat sich nur in einigen wenigen Fällen als erfolgreich herausgestellt. An manchen Stellen wirkt der deutsche Zieltext somit holprig und unnatürlich und es entstehen Ausdrücke wie „Fressparty“, mit

denen das Zielpublikum etwas vollkommen anderes verbindet als mit einem Abend mit Arbeitskollegen aus dem Restaurant, die Jamie bei sich zuhause bekocht. Die Konnotation, die „fressen“ im Deutschen hat, passt zudem in keinster Weise zu dem, was Jamie Oliver mit seiner Kochshow vermittelt.

Die Untersuchungsergebnisse haben aber auch gezeigt, dass bei älteren Kochshows häufiger Ungereimtheiten und schwerwiegendere Fehler auftraten als bei aktuelleren Sendungen. Darüber hinaus wurden auf der lexikalischen Ebene teilweise sehr gute deutsche Entsprechungen und natürliche Formulierungen gefunden, wie in Beispiel 7 erwähnt wird. Außerdem ist die Umrechnung der Maßeinheiten, die häufig eine Fehlerquelle darstellt, bei der Synchronisation gut gelöst worden. Das Problem kulturspezifischer Produkte lässt sich jedoch nur schwer lösen. In diesem Fall kann lediglich versucht werden, das Produkt zu umschreiben und nicht, wie es bei der *double cream* der Fall war, ein Äquivalent für ein Lebensmittel zu finden, wenn es keines gibt.

Wie bereits erwähnt, wird in Jamie Olivers Kochsendungen ausnahmslos die direkte persönliche Anrede des Publikums verwendet, obwohl dies bei vergleichbaren Kochsendungen im deutschen Fernsehen eigentlich nicht üblich ist. Obwohl damit bestehende Sprachkonventionen verletzt werden, scheint etwa die Wahl der Höflichkeitsform in diesem Fall vollkommen abwegig, da dies so gar nicht der unkomplizierten, informellen Art Jamie Olivers entsprechen würde.

## 7. Conclusio

Während das Übersetzen häufig als eine der ältesten Tätigkeiten der Menschheit bezeichnet wird, ist die Translationswissenschaft noch eine eher junge Forschungsdisziplin. Erst in den 1980er-Jahren begann die Erarbeitung unterschiedlicher Theorien und Methoden, und Vermeer entwickelte zu dieser Zeit auch die Skopostheorie, die eine Neuorientierung darstellte. Von nun an stand nicht mehr das Original, sondern der Zieltext im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Neuorientierung hatte zudem auch Auswirkungen auf die Rolle des Übersetzers, der nicht mehr als reiner Sprachmittler, sondern als Kulturmittler und als Experte für interkulturelle Kommunikation gesehen wurde.

Der Sinn und Zweck von Übersetzungstheorien und deren Relevanz für die Praxis konnte im Zuge dessen jedoch nicht geklärt werden (vgl. Manhart 1996:17). Wie in einigen anderen Wissenschaften auch, stellt sich in der Translationswissenschaft also die Frage, inwiefern die erarbeiteten Theorien und Modelle für die translatorische Praxis von Bedeutung sind. Die Rolle der Translationstheorien gilt insbesondere auf dem Gebiet der audiovisuellen Translation als strittig, da hier neben dem sprachlichen Aspekt auch noch einige andere Elemente von Bedeutung sind. Bisher gibt es diesbezüglich noch keine zufriedenstellende Lösung. Im Laufe der Erstellung dieser Arbeit wurde die Tatsache immer deutlicher, dass Synchronisation immer ein Kompromiss ist, da nicht alle Zeichensysteme in die Zielsprache bzw. in die Zielkultur übertragen werden können. Den Großteil der Zuseher von Synchronfassungen scheint dies jedoch nicht zu stören bzw. werden Asynchronitäten bis zu einem gewissen Grad akzeptiert. Hierbei spielt wiederum die Gewöhnung eine große Rolle. Wie in Kapitel 5 festgestellt wurde, kann die Originalversion eines Films nie dieselbe Reaktion bei den Zusehern auslösen wie eine Synchronfassung bzw. ist dies nur schwer überprüfbar. Aus diesem Grund sollte von diesem unerreichbaren Ziel Abstand genommen werden. Es kann an dieser Stelle nur versucht werden, fremdsprachiges Filmmaterial und dessen Synchronisation in Bezug auf den Skopos zu betrachten und diesen möglichst gut umzusetzen. Entscheidend sind hierbei die Erfüllung der kommunikativen Funktion und die Aufrechterhaltung der Illusion eines Films oder einer Fernsehserie. Gleichzeitig besteht bei einigen Synchronfassungen Verbesserungspotential, wie die Analyse von Jamie Olivers Kochsendungen gezeigt hat. Wie auch in vielen anderen Fernsehsendungen kommen hier kulturspezifische Elemente noch erschwerend hinzu. Während einige Probleme gut gelöst wurden, ist die Übertragung einiger ausgangssprachlicher Textpassagen nicht gelungen.

Mit dieser Arbeit hoffe ich dazu beizutragen, dass die Übersetzung von Kochsendungen im Allgemeinen, und von Jamie Olivers Kochshows im Besonderen, als ein komplexes Thema wahrgenommen wird, das nicht unterschätzt werden sollte. Auch wenn die Welt immer näher zusammenrückt und massenhaft Synchronfassungen produziert werden, sind Filme und Fernsehsendungen immer in ein kulturelles Umfeld eingebettet und durch dieses auch geprägt.

## 8. Bibliographie

- AMMANN, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt: IKO.
- BEAUGRANDE, Robert de / DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- BÜHLER, Hildegund. 1984. *Textlinguistische Aspekte der Übersetzungsdidaktik*. IN: Wilss, Wolfram / Thome, Gisela (Hrsg.). 1984. *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlußwert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*. Tübingen: Narr. S 250-259.
- BÜHLER, Karl. 1934/82. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart [u.a.]: Fischer.
- CATFORD, John C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. (=Language and Language Learning, 8). London: Oxford University Press.
- CHOMSKY, Noam. 1974. *Thesen zur Theorie der generativen Grammatik*. Frankfurt/Main: Athenäum-Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- CLOUGH, Patricia. 2001. *English Cooking: ein schlechter Ruf wird widerlegt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- DELABASTITA, Dirk. 1990. *Translation and the Mass Media*. IN: Bassnett, Susan (Hrsg.) / Lefevre, André. 1990. *Translation, history and culture*. London [u.a]: Pinter.
- DIZDAR, Dilek. 1999. *Skopostheorie*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 104-107.
- DRIES, Josephine. 1995. *Dubbing and subtitling: guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: Europäisches Medieninstitut e.V.
- DUCH, Karl. 2002. *Handlexikon der Kochkunst*. Linz: Trauner.
- ECKARD, Rolf. 1993. *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- ENGBERG, Jan. 1997. *Konventionen von Fachtextsorten: kontrastive Analysen zu deutschen und dänischen Gerichtsurteilen*. Tübingen: Narr.
- FILLMORE, Charles J. 1977. *Scenes-and-frames semantics*. IN: Zampolli Antonio (Hrsg.). 1977. *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: New Holland. S 55-81.
- GILES, Howard. 1970. *Evaluative Reactions to Accents*. Educational Review 22. S. 211-227.
- GLÄSER, Rosemarie. 1990. *Fachtextsorten im Englischen*. Tübingen: Narr.
- GÖHRING, Heinz. 2002. *Interkulturelle Kommunikation. Anregungen für Sprach- und Kulturmittler*. Tübingen: Stauffenberg.
- GÖPFERICH, Susanne. 1995. *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Forum für Fachsprachen-Forschung 27. Tübingen: Narr.

- HAMMER, Françoise. 1994. *Bild-Text-Beziehungen in Gebrauchstexten*. IN: Halwachs, Dieter W. / Stütz, Irmgard (Hrsg.). 1993. *Sprache – Sprechen – Handeln*. Akten des 28. Linguistischen Kolloquiums, Graz; Band 2. Tübingen: Niemeyer.
- HANSEN, Gyde. 1995. *Einführung in das Übersetzen*. Kopenhagen: Handelshøjskolens Forlag.
- HANSEN, Klaus P. 2003. *Kultur und Kulturwissenschaft: eine Einführung*. Tübingen/Basel: Francke.
- HEISS, Katrin. 2008. *Probleme der multimedialen Translation Englisch-Deutsch. Kochrezepte im Fernsehen offeriert*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- HERBST, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer.
- HOFFMANN, Lothar. 1984. *Kommunikationsmittel Fachsprache: eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- HOFFMANN, Lothar. 1988. *Vom Fachwort zum Fachtext: Beiträge zur angewandten Linguistik*. Tübingen: Narr.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S 348-374.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1993. *Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht*. IN: Holz-Mänttari, Justa / Nord, Christiane (Hrsg.): *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen yliopisto, S. 303-320.
- HÖNIG, Hans G. 1986. *Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S 230-251.
- HORBELT, Rainer / SPINDLER, Sonja. 2000. *Die deutsche Küche im 20. Jahrhundert: von der Mehlsuppe im Kaiserreich bis zum Designerjoghurt der Berliner Republik; Ereignisse, Geschichten, Rezepte*. Frankfurt/Main: Eichhorn.
- HURT, Christina / WIDLER, Brigitte. 1999. *Untertitelung / Übertitelung*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 261-263.
- JOHNSTON, James P. 1977. *A Hundred Years Eating: Food, Drink and the Daily Diet in Britain since the late Nineteenth Century*. Dublin: McGill-Queen's University Press.
- JÜNGST, Heike E. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- KADRIĆ, Mira / KAINDL, Klaus / KAISER-COOKE, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- KAISER-COOKE, Michèle. 2007. *Wissenschaft. Translation. Kommunikation. Basiswissen Translation*. Wien: Facultas.

- KOLB, Waltraud. 1999. *Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt)*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 278-280.
- KOLLER, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KUßMAUL, Paul. 1999. *Semantik*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 49-52.
- LAURÉN, Christer / NORDMAN, Marianne. 1996. *Wissenschaftliche Technolekte*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- LAVER, John / HUTCHESON, Sandy (Hrsg.). 1972. *Communication in Face to Face Interaction*. Harmondsworth: Penguin.
- LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television*. Manchester: European Institute for the Media.
- MALETZKE, Gerhard. 1996. *Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- MANHART, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Dissertation. Wien.
- MANHART, Sibylle. 2000. *„When worlds collide“: Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge*. IN: Kadrić, Mira / Kaindl, Klaus / Pöchhacker, Franz (Hrsg.). 2000. *Translationswissenschaft: Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg. S. 167-181.
- MARIANI, John F. 2011. *How Italian Food Conquered the World*. New York: Palgrave Macmillan.
- MATTHEIER, Klaus J. 1980. *Pragmatik und Soziologie der Dialekte: Einführung in die kommunikative Dialektologie des Deutschen*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- MÖHN, Dieter / PELKA, Roland. 1984. *Fachsprachen: eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- MOUNIN, Georges. 1965. *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- NAGEL, Silke / HEZEL, Susanne / HINDERER, Katharina / PIEPER, Katrin. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- NORD, Christiane. 1988. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- NORD, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.
- NORD, Christiane. 1999a. *Textlinguistik*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 59-61.
- NORD, Christiane. 1999b. *Textanalyse: pragmatisch / funktional*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 350-354.

- NORDMAN, Marianne. 1996. *Cooking Recipes and Knitting Patterns: Two Minilects Representing Technical Writing*. IN: Kalverkämper, Hartwig / Baumann, Klaus-Dieter (Hrsg.). 1996. *Fachliche Textsorten: Komponenten – Relationen – Strategien*. Tübingen: Narr. S 554-575.
- OETTINGER, Anthony G. 1960. *Automatic Language Translation. Lexical and Technical Aspects, with particular Reference to Russian*. Cambridge/Mass. (=Harvard Monographs in Applied Science, 8): Harvard University Press.
- OKSAAR, Els. 1988. *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. (=Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften E.V., Hamburg. Jg. 6, H. 3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- PARRINELLO, Giuli Liebman. 1996. *Kochrezepte seit frühneuhochdeutscher Zeit bis heute*. IN: Kalverkämper, Hartwig / Baumann, Klaus-Dieter (Hrsg.). 1996. *Fachliche Textsorten: Komponenten – Relationen – Strategien*. Tübingen: Narr. S 292-320.
- PLACHUTTA, Ewald / WAGNER, Christoph. 1993. *Die gute Küche – Das österreichische Jahrhundert-Kochbuch*. Wien: Orac.
- PRUYS, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- REIB, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- REIB, Katharina. 1984. *Methodische Fragen der übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Lebende Sprachen 1. S 7-10.
- REIB, Katharina. 2000. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- REIB, Katharina / VERMEER, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RIEGER, Marie A. 2009. *Hauptsache italienisch! Die Wirkung (pseudo-)italienischer Produktnamen auf deutschsprachige Verbraucher und Verbraucherinnen*. IN: Lavric, Eva (Hrsg.) / Konzett, Carmen (Hrsg.). 2009. *Food and Language – Sprache und Essen*. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang. S 57-68.
- RILEY-KÖHN, Sibylle. 1999. *Englische Kochrezepte und Speisekarten in Vergangenheit und Gegenwart*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- RISKU, Hanna. 1999. *Translatorisches Handeln*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 107-112.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. 1990. *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft: eine Geschichte der Genussmittel*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- SCHMITT, Peter A. 1997. *Was ist ein Text?* IN: Fleischmann, Eberhart (Hrsg.). 1997. *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr. S. 15-27.
- SCHMITT, Peter A. 1999. *Maßeinheiten*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 298-300.

- SCHWEND, Joachim. 1997. *Kultur, Kulturwissenschaft und Translation*. IN: Drescher, Horst W. (Hrsg.). 1997. *Transfer. Übersetzen - Dolmetschen - Interkulturalität. 50 Jahre Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang. S. 263-278.
- SIEVERS, Gerd Wolfgang. 2007. *Genussland Österreich: was Küche und Keller zu bieten haben*. Graz [u.a.]: Stocker.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1999a. *Translation (Übersetzen / Dolmetschen) / Translationswissenschaft / Translatologie*. IN: Snell-Hornby, Mary / Höning, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 37-38.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1999b. *Audiomediale Texte*. IN: Snell-Hornby, Mary / Höning, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 273-274.
- STOLZE, Radegundis. 2005. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- STÖRIG, Hans J. (Hrsg.). 1973. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- TANNAHILL, Reay. 1973. *Kulturgeschichte des Essens: von der letzten Eiszeit bis heute*. Wien/Berlin: Paul Neff Verlag.
- VANNEREM, Mia / SNELL-HORNBY, Mary. 1994. *Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1994. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen; Basel: Francke. S. 184-205.
- VERMEER, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universitätsdruckerei.
- VERMEER, Hans J. / WITTE Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen?. Scenes & frames & channels im translatologischen Handeln*. (TEXTconTEXT Beiheft 3). Heidelberg: Groos.
- VERMEER, Hans J. 1996. *Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozeß*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.
- WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992. *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang.
- WILSS, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- WITTE, Heidrun. 1999. *Die Rolle der Kulturkompetenz*. IN: Snell-Hornby, Mary / Höning, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 345-347.
- WITTE, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

## 8.1. Nachschlagewerke

- DUDEN Universalwörterbuch und DUDEN Online (<http://www.duden.de>)
- PONS Onlinewörterbuch ([de.pons.eu](http://de.pons.eu))
- Urban Dictionary (<http://www.urbandictionary.com/>)
- Oxford Online Dictionary (<http://oxforddictionaries.com/>)

Collins Dictionary (<http://www.collinsdictionary.com/>)

Longman Dictionary of Contemporary English (<http://www.ldoceonline.com/dictionary/>)

LEO Online Wörterbuch ([dict.leo.org](http://dict.leo.org))

## 8.2. Internetquellen

### Kapitel 1 & 3

<http://www.arizonafoothillsmagazine.com/living/interior-design/1116-practical-uses-for-that-unused-formal-living-room.html> 10.04.12

<http://www.albertmartin.de/latein/?q=colere&con=0> 15.05.12

### Kapitel 4

[http://www.unspokenwords.de/food/lexikon/lexikon\\_fachbegriffe.htm#e](http://www.unspokenwords.de/food/lexikon/lexikon_fachbegriffe.htm#e) 18.05.12

<http://www.lebensministerium.at/dms/lmat/lebensmittel/trad-lebensmittel/speisen/beuschel/Beuschel-und-andere-Innerei-Spezialitaeten-d/Beuschel%20und%20andere%20Innerei-Spezialitaeten%20d.pdf> 05.01.13

<http://www.kaerntner-reindling.com/> 15.01.13

<http://www.sixx.at/tv/jamie-oliver/rezepte/zucchini-carbonara> 04.11.12

<http://www.bbc.co.uk/food/custard> 25.01.13

[http://kletzenbrot.lima-city.de/Kletzenbrot/Das\\_Brot.html](http://kletzenbrot.lima-city.de/Kletzenbrot/Das_Brot.html) 18.09.12

<http://www.lebensmittelllexikon.de/r0000500.php> 25.01.13

<http://www.ieg-ego.eu/de/threads/europa-unterwegs/arbeitsmigration-wirtschaftsmigration/ulrike-thoms-von-der-migranten-zur-lifestylekueche-die-karriere-der-italienischen-kueche-in-europa#ItalienischeMigration>, 28.01.13

<http://derstandard.at/1329870403094/Oscars-Triumph-fuer-The-Artist> 06.02.13

### Kapitel 5

<http://www.welt.de/wissenschaft/article13671839/Andere-Sprachen-sind-viel-effizienter-als-Deutsch.html> 08.02.13

[http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/2015/pdf/marcantonio\\_daniela.pdf](http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2008/2015/pdf/marcantonio_daniela.pdf) 08.02.13

<http://diepresse.com/home/politik/zeitgeschichte/1311211/Casablanca-im-Schein-der-Fackel> 10.02.13

<http://www.fsk.de/index.asp?SeitID=504&TID=473> 10.02.13

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=actor&id=462> 11.02.13

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=actor&id=137> 11.02.13

[http://www.sprecherdatei.de/sprecher/irina\\_von\\_bentheim.php?demo=1](http://www.sprecherdatei.de/sprecher/irina_von_bentheim.php?demo=1) 11.02.13

[http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The\\_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&CategoryId=13](http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&CategoryId=13) 12.02.13

<http://www.jamieoliver.com/italian/home> 12.02.13

<http://www.tedprize.org/about-tedprize/> 12.02.13

<http://uk.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070610054914AA7V1XQ> 13.02.13

<http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582> 13.02.13

<http://www.jamieoliver.com/about/jamie-oliver-biog> 12.02.13

### Kapitel 6

<http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582> 12.02.13

[http://www.bbc.co.uk/food/chefs/hairy\\_bikers](http://www.bbc.co.uk/food/chefs/hairy_bikers) 12.02.13

<http://www.wdr.de/tv/alfredissimo/zursendung/zursendung.jsp> 12.02.13

<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=40141&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=40141&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.vox.de/cms/sendungen/das-perfekte-dinner/das-perfekte-dinner-spielregel.html">http://www.vox.de/cms/sendungen/das-perfekte-dinner/das-perfekte-dinner-spielregel.html</a>	13.02.13
<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=60207&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=60207&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=60553&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=60553&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=48190&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=48190&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=34388&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=34388&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=35694&amp;p3=">http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&amp;p2=35694&amp;p3=</a>	18.02.13
<a href="http://www.andi-alex.at/">http://www.andi-alex.at/</a>	12.02.13
<a href="http://www.guardian.co.uk/media/2009/dec/16/tv-ratings-jamie-oliver">http://www.guardian.co.uk/media/2009/dec/16/tv-ratings-jamie-oliver</a>	12.02.13
<a href="http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&amp;CategoryId=13">http://www.jamie-olivers-kitchen-kit.com/The_Range/ProductDetails.aspx?Id=31&amp;CategoryId=13</a>	13.02.13
<a href="http://www.jamieoliver.com/italian/home">http://www.jamieoliver.com/italian/home</a>	13.02.13
<a href="http://www.tedprize.org/about-tedprize/">http://www.tedprize.org/about-tedprize/</a>	13.02.13
<a href="http://www.jamieoliver.com/about/jamie-oliver-biog">http://www.jamieoliver.com/about/jamie-oliver-biog</a>	14.02.13
<a href="http://www.chefkoch.de/forum/2,72,302010/Jamie-Oliver-statt-Tim-Maelzer.html">http://www.chefkoch.de/forum/2,72,302010/Jamie-Oliver-statt-Tim-Maelzer.html</a>	14.02.13
<a href="http://www.tagesspiegel.de/meinung/leserbriefe/pampiges-urteil-ueber-synchronisation/510728.html">http://www.tagesspiegel.de/meinung/leserbriefe/pampiges-urteil-ueber-synchronisation/510728.html</a>	12.02.13
<a href="http://uk.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070610054914AA7V1XQ">http://uk.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070610054914AA7V1XQ</a>	15.02.13
<a href="http://oxforddictionaries.com/definition/english/Home%2BCounties">http://oxforddictionaries.com/definition/english/Home%2BCounties</a>	15.02.13
<a href="http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582">http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=6027582</a>	15.02.13
<a href="http://www.marigoldrubbergloves.co.uk">http://www.marigoldrubbergloves.co.uk</a>	15.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=fUP7aAdA_fo">http://www.youtube.com/watch?v=fUP7aAdA_fo</a>	16.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=NwbK4DZGOIU">http://www.youtube.com/watch?v=NwbK4DZGOIU</a>	16.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=oeT5o1kVBFi">http://www.youtube.com/watch?v=oeT5o1kVBFi</a>	16.02.13
<a href="http://www.aga-rayburn.co.uk/index.html">http://www.aga-rayburn.co.uk/index.html</a>	16.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13079/title/naked-chef-season-1-episode-2">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13079/title/naked-chef-season-1-episode-2</a>	17.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=7cRXSADgCzY">http://www.youtube.com/watch?v=7cRXSADgCzY</a>	17.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13087/title/naked-chef-season-1-episode-6">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13087/title/naked-chef-season-1-episode-6</a>	17.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Y8jv8DZq9jQ">http://www.youtube.com/watch?v=Y8jv8DZq9jQ</a>	17.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13583/title/naked-chef-season-1-episode-12">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13583/title/naked-chef-season-1-episode-12</a>	18.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=StOCAahvN7Q">http://www.youtube.com/watch?v=StOCAahvN7Q</a>	18.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14838/title/naked-chef-season-1-episode-14">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14838/title/naked-chef-season-1-episode-14</a>	18.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=uuiaR9rMZHg">http://www.youtube.com/watch?v=uuiaR9rMZHg</a>	18.02.13
<a href="http://www.urbandictionary.com/define.php?term=pukka&amp;defid=172554">http://www.urbandictionary.com/define.php?term=pukka&amp;defid=172554</a>	18.02.13
<a href="http://oxforddictionaries.com/definition/english/pukka?q=pukka">http://oxforddictionaries.com/definition/english/pukka?q=pukka</a>	18.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13582/title/naked-chef-season-1-episode-11">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13582/title/naked-chef-season-1-episode-11</a>	19.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=EwsCeTGEFck">http://www.youtube.com/watch?v=EwsCeTGEFck</a>	19.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14837/title/naked-chef-season-1-episode-13">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/14837/title/naked-chef-season-1-episode-13</a>	20.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=4IYxMRsceBU">http://www.youtube.com/watch?v=4IYxMRsceBU</a>	20.02.13
<a href="http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13083/title/naked-chef-season-1-episode-5">http://www.fanpop.com/clubs/jamie-oliver/videos/13083/title/naked-chef-season-1-episode-5</a>	22.02.13
<a href="http://www.youtube.com/watch?v=IucRS9I7BeM">http://www.youtube.com/watch?v=IucRS9I7BeM</a>	22.02.13

ANHANG I:

ABSTRACTS

## **Abstract (Deutsch)**

Diese Arbeit befasst sich mit der Übersetzung und der Synchronisation von Jamie Olivers Kochsendungen und den damit verbundenen Schwierigkeiten, insbesondere in Bezug auf die Kulturspezifität. Da diese Thematik translationswissenschaftliche Grundlagen, die Auseinandersetzung mit *Kultur* in all ihren Facetten, das Fachgebiet der Kulinarik sowie die audiovisuelle Synchronisation vereint, widmet sich die vorliegende Arbeit genau diesen Bereichen.

Das erste Kapitel behandelt die allgemeine funktionale Translationstheorie, wobei hier der Schwerpunkt auf den Begriff Übersetzen, die Skopostheorie, die Theorie des translatorischen Handelns und die Scenes-and-frames-Semantik gesetzt wird. Im zweiten Kapitel folgt eine Auseinandersetzung mit dem Thema *Text und Translation*. Der Begriff Text, die unterschiedlichen Texttypen und Textsorten werden hier ebenso besprochen wie die Textanalyse nach Christiane Nord. Das darauffolgende dritte Kapitel stellt eine Einführung in das Thema Kultur dar und befasst sich mit dem Kulturbegriff, dem Zusammenhang zwischen Kultur und Sprache, dem kulturspezifischen Wissen, der translatorischen Kulturkompetenz sowie kulturellen Universalien, bevor die Kulturemtheorie nach Els Oksaar behandelt wird.

Das vierte Kapitel thematisiert Translation im kulinarischen Kontext, das heißt, es wird zu Beginn ein Überblick über die Geschichte der englischen, österreichischen und auch der deutschen Küche gegeben, bevor kulturspezifische Unterschiede und der Einfluss ausländischer Küchen auf diese Kulturen herausgearbeitet werden. Dieser Teil der Arbeit befasst sich darüber hinaus mit dem Kochrezept als Fachtextsorte und beinhaltet einen Exkurs in die Fachsprache. Abschließend werden einerseits das Problem der richtigen Mengen und Maßeinheiten und andererseits das Problem der Zutaten geschildert.

Das fünfte Kapitel stellt eine Einführung in die audiovisuelle Translation dar, indem die Übertragungsverfahren der Untertitelung, der Synchronisation, des Voice-over, der Narration und des Free Commentary beschrieben werden, wobei der Fokus auf der Synchronisation liegt. Das sechste Kapitel stellt den praktischen Schwerpunkt dieser Arbeit dar und widmet sich der übersetzungskritischen Auseinandersetzung mit den Kochshows von Jamie Oliver. Zu Beginn des Kapitels wird auf einige deutschsprachige Kochsendungen eingegangen, bevor anschließend Jamie Oliver als Person sowie seine Serien genauer betrachtet werden. Abschließend werden praktische Beispiele aus verschiedenen Sendungen analysiert.

## **Abstract (Englisch)**

This master's thesis deal with the translation of Jamie Oliver's cooking shows and problems in connection therewith. The analysis is particularly focused on culturally specific elements. As the subject matter of this thesis links translation theory, culture, cuisine and audiovisual translation, these topics build the core of this thesis.

In the first chapter, the functional approach of translation theory is being discussed with particular focus on the definition of translation, Vermeer's Skopos Theory, Holz-Mänttari's Theory of Translational Action and the scenes-and-frames semantics. The second chapter "text and translation" is dedicated to the different text types and text genres as well as to the text analysis of Christiane Nord.

The third chapter represents an introduction to culture and deals with the concept of the term *culture*, including the interrelation of culture and language, culturally specific knowledge, cultural competence, culturally specific elements and Oksaar's theory of "culturemes".

The fourth chapter addresses translation and cuisine. After giving a historical overview of the British, Austrian and German cuisine, the cultural differences between these cuisines including the influence of foreign cuisines is elaborated. As the Indian cuisine is very important in the United Kingdom and the Mediterranean cuisine plays a unique role in Austria, these two cuisines are described in particular. This part of the thesis also deals with the role of cooking recipes within LSP and describes the characteristics of this text genre. At the end of this chapter, the problem of the correct quantities, measurements and ingredients is being discussed.

The fifth chapter is dedicated to audiovisual translation and presents different methods of language transfer in film and television: subtitling, dubbing, voice-over, narration and free-commentary. As Jamie Oliver's cooking shows are mainly dubbed for the German and Austrian audience, this method is given priority to.

In the sixth chapter, the theoretical findings are illustrated by practical examples. In the beginning of this analytical section, the most important German cooking shows are presented. Thereafter, the phenomenon Jamie Oliver will be analysed in terms of personal and linguistic characteristics before his shows are examined from a translator's point of view.



ANHANG II:

CURRICULUM VITAE



# CURRICULUM VITAE

## PERSÖNLICHE DATEN

---

Name Lisa Maxian, Bakk.  
Staatsangehörigkeit Österreich  
E-Mail lisa.maxian@gmx.at

## AUSBILDUNG

---

03/2010 – 04/2013 Universität Wien, Zentrum für Translationswissenschaft  
Masterstudium Übersetzen (Deutsch-Englisch-Französisch)

Seit 03/2009 Universität Wien  
Bachelorstudium Niederlandistik

10/2005 – 01/2010 Universität Wien, Zentrum für Translationswissenschaft  
Bakkalaureatstudium Übersetzen/Dolmetschen (Deutsch-Englisch-Französisch)

09/2000 – 06/2005 Vienna Business School, Wien

09/1996 – 07/2000 Bundesrealgymnasium 14, Wien

## WEITERBILDUNGEN

---

09/2009 – 01/2010 Volkshochschule Wien Hietzing: Französisch Konversation C1+

03/2007 – 07/2007 Sprachenzentrum der Universität Wien: Sprachkurs Russisch A1

06/2006 – 07/2006 Sprachenzentrum der Universität Wien: Sprachkurs Arabisch A1

10/2005 – 07/2006 Sprachenzentrum der Universität Wien: Spanisch B1, Phase 2

05/2005 – 05/2005 Fonds der Wiener Kaufmannschaft: Seminar „Public Relations“

## AUSLANDSAUFENTHALTE

---

07/2010 – 08/2010 Hasselt, Belgien: Sommerkurs Niederländische Sprache und Kultur

02/2008 – 07/2008 Brüssel, Belgien: ERASMUS Auslandssemester

## BERUFLICHE TÄTIGKEIT

---

Seit 09/2008 Bäckerei und Konditorei Maxian, Wien  
Verkäuferin und Servicekraft

07/2003 – 08/2003 Immobilienverwaltung Koszik, Wien

07/2004 – 08/2004 Kaufmännische Assistentin