



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die Rezeption von Animes: Der kulturelle Transfer ins Deutsche und Italienische bei der Filmsynchronisation am Beispiel von Sailor Moon mit besonderer Berücksichtigung des Südtiroler Kulturraumes“

Verfasser

Werner Innerhofer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 348 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzen Italienisch Englisch

Betreuerin:

Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek

Inhaltsverzeichnis

1. Geschichte der Translation	6
1.1. Begriffsklärung Translation bzw. Übersetzung.....	6
1.1.1. Translation.....	6
1.1.2. Translationswissenschaft.....	7
1.2. Wurzeln und geschichtliche Eckpfeiler	8
1.2.1. Die Anfänge des Übersetzens im Altertum	8
1.2.2. Das Mittelalter	9
1.2.3. Das Zeitalter der Renaissance und die Reformation	9
1.2.4. Das Zeitalter der Romantik.....	11
1.2.5. Neues Interesse: Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Zeit der Weltkriege.....	12
1.2.6. Fortschritte in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg.....	13
1.2.7. Die Eckpfeiler der modernen Translationswissenschaft.....	14
1.2.7.1. Skopostheorie	15
1.2.7.2. Scenes-and-frames-Semantik nach Fillmore & Vannerem/Snell-Hornby	15
1.2.7.3. Translatorisches Handeln - Justa Holz-Mänttari	18
1.2.7.4. Textenteilung nach Katharina Reiß	20
1.2.7.5. Theorie des funktionalen Übersetzens von Christiane Nord	24
1.3. Geschichte der Filmsynchronisation	26
1.3.1. Filmsynchronisation in Deutschland.....	26
1.3.2. Filmsynchronisation in Italien	28
2. Kultureller Transfer bei translatorischen Prozessen	30
2.1. Kultur - Begriffsbestimmung und Formgebung	30
2.1.1. Semantische Vielfalt - verschiedene Definitionen von Kultur.....	30
2.1.2. Kultur als Wissen	31
2.1.3. Kultur als Verhalten und Handlungen	32
2.1.4. Kultur als Mittel zur Sinnbewährung.....	33
2.1.5. Kultur als symbolische Bedeutungen.....	34
2.1.6. Kultur als Text.....	34
2.1.7. Kultur und kulturelle Spezifik.....	35
2.1.7.1. Zum Begriff der Kulturspezifik.....	35
2.1.7.2. Realien und Kulturalien.....	36
2.1.7.3. Kulturspezifik in Texten	37
2.2. Kultur im Spannungsverhältnis translatorischer Entscheidungen.....	38
2.2.1. Kultur und Sprache	39
2.2.2. Verstehen: Grundlage translatorischen Handelns.....	41
2.2.2.1. Verstehen und Rezeptionsebenen	41
2.2.2.2. Referenz - interkulturelle Mobilität	42

2.2.3. Fördernde Faktoren im Verstehensprozess.....	43
2.2.3.1. Vorwissen und Erwartungen	43
2.2.4. (Potenziell) Störende Faktoren im Verstehensprozess.....	44
2.2.4.1. Vorurteile und Stereotype	44
2.3. Kapitelzusammenfassung	45
3. Zur Theorie der Audiovisuellen Translation.....	46
3.1. Allgemeines	47
3.2. Das Zwei-Kanal-System der Audiovisuellen Translation	47
3.2.1. Visuelle Synchronität	48
3.2.1.1. Quantitative und qualitative Lippsynchronität.....	48
3.2.1.2. Mimik und Gestik.....	49
3.2.2. Akustische Synchronität.....	50
3.2.2.1. Sprechweise.....	50
3.2.2.2. Stimmqualität.....	51
3.2.2.3. Sprachvarietäten.....	51
3.3. Der Synchronisationsprozess.....	53
3.4. Abschließende Überlegungen zur Synchronisationspraxis	55
4. Analyse ausgewählter Beispiele aus Sailor Moon in deutscher und italienischer Sprache anhand der bisherigen theoretischen Ausführungen.....	58
4.1. Sailor Moon.....	58
4.1.1. Allgemeines	58
4.1.2. Inhalt	61
4.1.3. Charaktere.....	61
4.1.4. Rezeption.....	64
4.2. Analyse ausgewählter Beispiele	65
4.2.1. Vergleich deutsches und italienisches Intro	65
4.2.2. Vergleich von Passagen aus der ersten Staffel	72
4.2.3. Umfrage und Analyse	97
4.2.3.1. Geschichte Südtirols.....	97
4.2.3.2. Auswertung der Umfrage.....	99
5. Conclusio	112
6. Zusammenfassung.....	113
Bibliographie.....	115

0. Einleitung

Die Idee zu dieser Arbeit entstand nicht primär durch dieses Studium, sondern vielmehr (unbewusst natürlich) bereits in meiner Kindheit. Als Südtiroler nimmt man eine besondere linguistische und kulturelle Stellung im Gesamtgefüge „Sprache und Kultur“ ein. Als Teil des Südtiroler Sprach- und Kulturraumes ist der Mensch sehr häufig bereits seit frühester Kindheit mit zwei Sprachen (Deutsch und Italienisch), in einigen Tälern (Grödnertal, Gadertal) sogar mit drei Sprachen (Deutsch, Italienisch, Ladinisch) unmittelbar konfrontiert. Schon sehr früh habe ich mir oft die Frage gestellt, warum z.B. viele Kinder in Südtirol, welche mit deutscher Muttersprache aufwachsen, trotzdem sehr viel italienisches Fernsehen schauen, obwohl ihre Italienischkenntnisse zu diesem Zeitpunkt eher auf einer unteren Stufe anzusetzen sind. Natürlicherweise blieben diese Fragen aufgrund des damaligen Bildungs- und Entwicklungsstandes unbeantwortet.

Im Laufe der Jahre sammelten sich viele Erkenntnisse und persönliche Eindrücke rund um diese Frage an, und als ich das Bachelorstudium der Transkulturellen Kommunikation und in weiterer Folge das Masterstudium Fachübersetzen absolvierte, schloss sich dieser Kreis zur ursprünglichen Frage, welche ich mir vor 20 Jahren gestellt hatte. Aufgrund des Studiums bin ich nun in der Lage, dieser spannenden Frage auch wissenschaftlich auf den Grund zu gehen und sie präzise zu formulieren. Durch die Eindrücke, die ich in 25 Jahren in Südtirol zusammengetragen habe, und das Studium, welches vielfältiges und nützliches Material der verschiedensten Disziplinen und aus unterschiedlichen Perspektiven vermittelte, kann dieses Thema von unterschiedlichen Standpunkten aus betrachtet werden: Zum Einen unter dem kulturellen Aspekt, welcher in jeder bilingualen Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt, zum Anderen auch unter dem translationswissenschaftlichen Aspekt, denn wir bewegen uns immer in einem bestimmten Genre, also muss auch eine gewisse Sprache bzw. Sprachvariation angewendet werden, und diese Sprache muss noch in das System der Synchronisation, also der Verknüpfung aus Text und Bild, integriert werden. Ein dritter wichtiger Punkt, welchen ich in dieser Arbeit noch erwähnen möchte, betrifft die Wirkung. Über dieses Gebiet liegen im Bereich der Translationswissenschaft zwar erst wenige Arbeiten vor, es schafft jedoch die Querverbindungen zu allen bisher genannten und im Rahmen dieser Arbeit behandelten Aspekte. Dieser Punkt wird in dieser Arbeit jedoch nur angeschnitten.

Das Ziel dieser Arbeit ist, ein Verständnis dafür zu entwickeln, wie engmaschig Kultur und translatorische Ereignisse zusammenhängen, und dass diese Handlungen einer großen Anzahl von Einflüssen unterliegen, welche eine entscheidende Rolle in Bezug auf das Endprodukt spielen. Dabei sollen relevante Grundideen der Translationswissenschaft den nötigen Rahmen schaffen, um in weiterer Folge mit Hilfe dieser Theorien gezielt auf die Filmsynchronisation eingehen zu können und mit dem nötigen kulturwissenschaftlichen

Hintergrundwissen die konkreten Untersuchungen der Zeichentrickserie mit Berücksichtigung des Südtiroler Kulturraumes durchführen zu können. Es soll einerseits veranschaulicht werden, dass die kulturellen und translationswissenschaftlichen Theorien in die praktische Translationsarbeit durchaus Eingang finden, andererseits soll durch den historischen und demografischen Kontext gezeigt werden, dass auch diese Faktoren entscheidend für Translatoren sind.

Kapitel 1 gibt einen historischen Überblick über die Entwicklung des Übersetzens bis hin zur modernen Translationswissenschaft mit allen wichtigen Stationen, welche maßgeblichen Einfluss auf diese Wissenschaft (und insbesondere auf die Entwicklung im Bereich der audiovisuellen Translation) hatten, sowie einen Überblick über die Entwicklung der Filmsynchronisation in Deutschland und Italien.

Nach diesem historischen Rahmen beschäftigt sich Kapitel 2 mit dem kulturellen Aspekt in der Translationswissenschaft. Dabei werden sowohl verschiedenen Zugänge zu Kultur erörtert als auch die Integration von Kultur in die Translationswissenschaft und in die translatorischen Handlungen beschrieben.

Diese beiden Kapitel sind eher allgemeiner Natur und dienen als Hintergrundwissen für Kapitel 3, das sich mit der audiovisuellen Translation (AVT) im Rahmen des Synchronisationsprozesses beschäftigt. In diesem Kapitel werden alle translationsrelevanten Aspekte bei der Synchronisierung und ihre Bedeutung in diesem Prozess angeführt.

Im vierten und letzten Kapitel werden schließlich alle Ausführungen anhand von praktischen Beispielen gezeigt. Dabei werden bestimmte Ausschnitte aus der deutschen sowie italienischen Synchronfassung der japanischen Anime-Serie Sailor Moon (Intros, Dialogausschnitte) analysiert und miteinander verglichen. Des Weiteren wird anhand einer Umfrage untersucht, inwiefern sich im Südtiroler Kulturraum, der bekannt durch seine zweisprachige Konstellation ist, Besonderheiten bei der Rezeption von Animes wie Sailor Moon ergeben und wie sich diese manifestieren.

Mein herzlichster Dank gilt Frau Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek für ihre kompetente und sehr freundliche Unterstützung auf dem Weg zu dieser Arbeit, meiner Unikollegin und guten Freundin Judith Kurzmann für wiederholte kleine Tipps und Anregungen, sowie meinen Eltern und meinem Bruder Armin für jegliche Unterstützung während meines ganzen Lebens.

1. Geschichte der Translation

Der Bereich der kulturellen Betrachtungsweise bei der Synchronisation bzw. bei jeglicher Art translatorischer Handlungen stellt ein komplexes System dar, das auch in seiner gesamten Komplexität verstanden werden muss, um erfolgreich translatorische Handlungen setzen zu können. Zu diesem Zwecke werden in diesem Kapitel die für die Filmsynchronisation relevanten Themen erläutert. Eine terminologische Abgrenzung als Einführung in diesen theoretischen Teil leitet über in einen historischen Überblick der Translationswissenschaft, besonders im Hinblick auf das Gebiet des Übersetzens und der für die Filmsynchronisation relevanten Theorien. Der zweite Teil dieses theoretischen Kapitels beschäftigt sich mit den verschiedenen Zugängen zu Kultur sowie, aufbauend auf diese verschiedenen Perspektiven, den Rollen von Kultur im Rahmen translatorischer Handlungen. Alle diese Aspekte geben das nötige Hintergrundwissen, welches im praktischen Teil anhand des ausgewählten Ausschnittes vielfach wiedergefunden und als Erklärung für gewisse Handlungen herangezogen werden kann.

1.1. Begriffsklärung Translation bzw. Übersetzung

1.1.1. Translation

Der Terminus *Translation* rührt vom lateinischen Wort *translatio* (= *Übertragung, Versetzung, Verpflanzung*) her und ist in den 60er Jahren durch die wissenschaftlichen Beiträge von Otto Kade (1963:91, 1968:33) als Oberbegriff für die Übersetzer- und Dolmetschertätigkeit eingeführt worden. Bis heute hat diese Definition dieser beiden Tätigkeiten ihre Bedeutung für die Wissenschaft beibehalten:

„Wir verstehe 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 kontrollierbaren Text der Zielsprache.“ (Kade 1968:35)

Des Weiteren bezeichnete Kade den Übersetzer bzw. Dolmetscher als *Translator* sowie das Endprodukt einer Übersetzungs- und Dolmetsch-Tätigkeit als *Translat*.

1984 integrierten Katharina Reiß und Hans J. Vermeer den Terminus *Translation* (als ökonomischer Oberbegriff, „[...] wo das Gemeinsame an Übersetzen und Dolmetschen

bezeichnet werden soll, bzw. da, wo eine terminologische Scheidung bei gemeinsamer Betrachtung nicht nötig ist“; 1984:6) in die von ihnen präsentierte und funktional orientierte Skopostheorie und verzichteten dabei bewusst auf den Terminus *Sprachmittlung* (bzw. *Sprachmittler*), denn Translatoren agieren nicht als „bloße[...] ‚Sprachmittler‘: [Sie sind] nicht nur Sprach-, sondern auch Kulturmittler, [sie sind] nicht nur Mittler, sondern auch eigenständig kreativ tätig“ (1984:7).

1.1.2. Translationswissenschaft

Ausgehend von den wissenschaftlichen Beiträgen Kades wäre es naheliegend, ebenfalls den Terminus der *Translationswissenschaft* einzuführen. Auf diesen Schritt hat er jedoch verzichtet und führte weiterhin den Begriff „Übersetzungswissenschaft“ (Kade 1973:184) an. Als Gründe gab er zum Einen die Ungewohntheit der Neubildung an („Hier ist wieder das Dilemma: ‚Übersetzungswissenschaft‘ ist zu unscharf, aber eingebürgert; ‚Translationswissenschaft‘ ungewohnt, befremdend, aber aus einem Begriffssystem, das definiert wurde, abgeleitet“), zum Anderen empfand er die Reichweite des Terminus als unzureichend. Er schrieb in diesem Zusammenhang:

„Eine so verstandene linguo-semiotische Disziplin Translationswissenschaft [...] liefert immer noch nicht alle wissenschaftlichen Vorgaben für die Praxis; denn eine auch relativ breit gefaßte linguo-semiotische Disziplin gibt keine Antwort auf Fragen wie: Was wird übersetzt? Welche Bearbeitung der Übersetzung ist entsprechend der Informationserwartung des Empfängers notwendig? Es steht wohl außer Zweifel, dass das mit diesen Fragen angedeutete Problem in Anbetracht der sogenannten Informationsexplosion für die Praxis immer akuter wird. Wir können es uns nicht mehr leisten, auf gut Glück zu übersetzen und abzuwarten, welchen Wert die Übersetzung für den Auftraggeber hat. In der Praxis wird in zunehmendem Maße mit der Übertragung eine Bearbeitung einhergehen müssen, die von der Informationserwartung des Empfängers ausgeht. Auf diese u.ä. Fragen kann die Translationswissenschaft keine Antwort geben, weil hierfür [...] Faktoren relevant sind, die nichts mit Sprache und Wirken der Sprache in der zweitsprachigen Kommunikation zu tun haben und deshalb auch nicht linguistisch-semiotisch beschreibbar sind.“ (Kade 1973:184)

Seit Ende der 1980er Jahre kristallisierte sich endgültig eine sog. funktionale Translationstheorie heraus, welche die von Kade angesprochenen, bisher nicht integrierten Faktoren (z.B. die Rolle des Auftraggebers oder die Erwartung des Empfängers) miteinbezieht und ihnen entsprechendes Gewicht verleiht. Aufgrund dieser Entwicklung setzte sich auch der Terminus „Translationswissenschaft“ zunehmend durch.

Heute steht außer Zweifel, dass die Translationswissenschaft weit über rein sprachliche Faktoren hinaus reicht und daher nicht als eine linguistisch-semiotisch beschreibbare Wissenschaft klassifiziert werden kann. Vielmehr ist die heutige Translationswissenschaft

durch starke (und immer noch zunehmende) interdisziplinäre Zusammenarbeit gekennzeichnet und kann als ein dynamisches Konstrukt bezeichnet werden, welches sich den Gegebenheiten des Marktes anpasst. Als Fixpunkt in diesen dynamischen Prozessen scheint sich der Terminus *Translationswissenschaft* etabliert zu haben, welcher zum festen Bestandteil des translatorischen Vokabulars avanciert ist (vgl. Snell-Hornby ²1999:37f).

1.2. Wurzeln und geschichtliche Eckpfeiler

Die ersten Spuren übersetzerischer Tätigkeit reichen zurück bis in die Zeit der Erfindung der Schrift. In Mesopotamien, der Heimat der sumerischen Keilschrift, wurden bei Ausgrabungen 4.500 Jahre alte Schriftzeichen sowie Tontafeln mit zwei- und dreisprachigen Wortlisten entdeckt.

Ein interessanter Aspekt ist, dass Übersetzen in der Wissenschaft als eine der ältesten Tätigkeiten der Menschheit genannt wird, die Geschichte der Translation jedoch eine eher junge Forschungsströmung darstellt. Trotz älterer Schriften (siehe Kapitel 1.2.4.) begannen Experten erst in den letzten Jahrzehnten, besonders seit den 1980er Jahren, Geschichte und Methoden der Translation systematisch zu erforschen.

1.2.1. Die Anfänge des Übersetzens im Altertum

Bereits im Altertum spielte die Übersetzung eine wichtige Rolle, ermöglichte sie doch dem Römischen Reich, die Kultur der Griechen in die eigene Sprache zu übertragen und somit zu erhalten. Den Anfang machte der griechische Sklave Livius Andronicus, welcher um 240 v. Chr. die *Odyssee* ins Lateinische übertrug; in der Folgezeit war in Rom eine rege Übersetzertätigkeit zu verzeichnen, in denen vor allem die Dichter wie Cicero, Horaz, Vergil, Quintilian oder Terenz als Übersetzer fungierten.

Bereits diese ersten Übersetzer beschäftigen sich mit den wohl wichtigsten Grundsatz-Prinzipien des Übersetzens: Treue oder freie Übersetzung? Soll Wort-für-Wort oder sinngemäß übersetzt werden? In diesem Zusammenhang sprachen sich bereits damals Autoren wie Cicero (*De oratore*) oder Horaz (*Ars poetica*) für eine sinngemäße Übersetzung aus.

Einen besonderen Beitrag leistete der hl. Hieronymus (ca. 331 – ca. 420) als Autor der lateinischen Bibel *Vulgata*, welche über viele Jahrhunderte von der römisch-katholischen Kirche verwendet wurde. Der Sohn christlicher Eltern reiste zum Studium der klassischen Literatur, der orientalischen Philosophie und des Rechts nach Rom. Später studierte er die griechische Sprache und kam in Kontakt mit der christlichen Literatur, welcher fortan sein Interesse galt. Als bekannter dreisprachiger Gelehrter, Dolmetscher und theologischer Berater

für Papst Damaskus I. wurde er von eben diesem mit der Übersetzung und Revision der Bibel beauftragt. Er übersetzte das Alte Testament aus dem Griechischen sowie als Erster aus dem Hebräischen (*hebraica veritas*), das Neue Testament und Psalmen. Ihm und seinen übersetzerischen Leistungen zu Ehren feiert die *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT) seit 1992 am 30. September den Hieronymustag, den internationalen Tag der Übersetzung. Das Besondere an Hieronymus ist, dass er bereits in diesem frühen Stadium von der Wort-für-Wort-Übersetzung abging und die Theorie der „freien“ Übersetzung erkannte (vgl. Woodsworth ²1999:39f). Diese theoretischen Aspekte setzte er schließlich auch in seinen Werken um. In einem Brief an Panmachius schrieb er diesbezüglich:

„Ich gebe es nicht nur zu, sondern bekenne es frei heraus, dass ich bei der Übersetzung griechischer Texte – abgesehen von den Heiligen Schriften, wo auch die Wortfolge ein Mysterium ist – nicht ein Wort durch das andere, sondern einen Sinn durch den anderen ausdrücke.“ (Besch ²1998:214)

1.2.2. Das Mittelalter

Im Altertum und im Mittelalter kam der Tätigkeit des Übersetzens eine sehr wichtige Rolle zu, galt es doch, durch die Übertragung die Weitergabe von Wissen zu garantieren. Dabei fungierten immer wieder bestimmte Städte als Zentren, wie z.B. die ägyptische Stadt Alexandria um 300 v. Chr., Bagdad im 9. und 10. Jahrhundert oder Toledo in Spanien im 12. und 13. Jahrhundert. Hauptaugenmerk waren meistens die wissenschaftlichen und philosophischen Werke der Griechen und der arabischen Gelehrten (Mathematik, Medizin, Astronomie u.v.m.). Es wurde vor allem ins Arabische und später ins Lateinische bzw. in die „spanische Vernakularsprache“ (Woodsworth ²1999:40) übersetzt. Besonders in Toledo war man bestrebt, sich auf Anweisungen der Kirche fremdes Wissen anzueignen und so eine spanische Kultur zu gestalten. In der „Schule von Toledo“ wurde hauptsächlich mit Werken aus dem arabischen Kulturraum gearbeitet und dadurch nicht nur das gesamte Wissen des mitteleuropäischen Europas erweitert, sondern auch ein Weltbild mit erweitertem Horizont geschaffen (vgl. Woodsworth ²1999:40f).

1.2.3. Das Zeitalter der Renaissance und die Reformation

Das Zeitalter der Renaissance, das seinen Ursprung im Italien des 14. Jahrhundert hat und sich im Laufe der nächsten beiden Jahrhunderte in die nördlichen europäischen Regionen ausbreitete, war gekennzeichnet durch „neue Ideen und Glaubenskonflikte, Entdeckungen und Erfindungen, aber auch durch eine Rückbesinnung auf antike Zivilisationen“ (Woodsworth

²1999:41f). Die Bewegung der Reformation geht einher mit der Strömung des Humanismus (neuerwachtes Interesse an Sprachen und Literatur der Klassik) und der Erfindung der Druckerpresse. Diese beiden eben genannten Ereignisse ließen diese Bewegung zu einer wichtigen Epoche des Übersetzens werden, da nun eine viel breitere Bevölkerungsschicht nach Wissen strebte.

Die wichtigste Figur der Reformationsbewegung ist zweifelsfrei Martin Luther (1483-1546), der sich nach dem Rechtsstudium, der Priesterweihe und dem Doktor der Theologie dem Studium der Bibel widmete, was auf heftige Kritik innerhalb der Kirche stieß. 13 Jahre lang arbeitete er mit Hilfe von Experten u.a. des Griechischen, Lateinischen und Hebräischen an der Übersetzung der Bibel, ehe sie 1534 in Wittenberg publiziert wurde. Dieses Werk war somit die erste direkte Übertragung der Heiligen Schrift aus den Originalsprachen Griechisch und Hebräisch in eine moderne Sprache. Ebenfalls hielt er Überlegungen zum Übersetzen als Rechtfertigung und Schutz vor der katholischen Kirche in zwei Schriften fest (*Sendbrief vom Dolmetschen* und *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens*).

Neben der Bedeutung für die Religion hat das Werk Martin Luthers auch große Auswirkungen auf die Entwicklung der modernen Sprachen: Grammatiken wurden erstellt, die deutsche Sprache wurde standardisiert, ebenso galt der Stil seiner Werke über viele Jahrhunderte als Vorbild für viele Bibelübersetzungen und andere Werke. In seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* aus dem Jahre 1530 formuliert er seine Ansicht zur Entwicklung der deutschen Sprache und den Auswirkungen auf Übersetzen und Dolmetschen wie folgt:

„Denn man muss nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, wie diese Esel^o tun, sondern man muss die Mutter im Hause, die Kinder auf den Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden und darnach dolmetschen*; da verstehen sie es denn und merken, dass man deutsch mit ihnen redet.“
(Schreiber 1993:178)

* mit *dolmetschen* wurde damals übersetzen gemeint

^o in diesem Zusammenhang werden katholische Bischöfe (v.a. der Erzbischof von Wien) angesprochen, welche bei der Auslegung der Bibel gewichtige Stimmen besaßen, wodurch es zum Streit zwischen ihnen und Luther kam

Was Luther für den deutschsprachigen Raum war, war William Tyndale (ca. 1494-1536) in England. Er war bestrebt, eine englische Übersetzung der Bibel anzufertigen, wurde jedoch der Ketzerei verdächtigt und musste fliehen. Nachdem er die Übersetzungen des Neuen Testaments sowie der ersten fünf Bücher des Alten Testaments vollendet hatte, wurde er verraten und auf dem Scheiterhaufen hingerichtet.

Tyndale, der im Gegensatz zu Luther seine Werke in gesprochenem Englisch verfasste, bestach durch seine Klarheit. Er galt als außergewöhnlicher Gelehrter und Linguist im englischsprachigen Raum (vgl. Woodsworth ²1999: 41f).

1.2.4. Das Zeitalter der Romantik

Das Zeitalter der Romantik ist gekennzeichnet durch seine reichen literarischen Übersetzungen aus vielen europäischen Sprachen, allen voran Goethe, aber auch Schlegel und Schleiermacher, und durch einen reichhaltigen Schatz an schriftlich festgehaltenen Überlegungen zur Tätigkeit selbst. Goethe ging bereits schon so weit, dass er mehrere Formen der Übersetzung unterschied, und viele Dichter und Denker seiner Generation, wie z.B. Schlegel, Schleiermacher oder Humboldt, bekräftigten diese Aussagen und verhalfen der Übersetzung zu einem neuen Aufschwung. Hierzu schreibt Goethe 1813 in seiner Grabrede *Zu brüderlichem Andenken Wielands* zum Tod seines Freundes Christoph Martin Wieland (welcher die erste berühmte, freiere Prosa-Übersetzung von Shakespeare schrieb):

„Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation herüber gebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. Die Vorzüge von beiden sind durch musterhafte Beispiele allen gebildeten Menschen genügsam bekannt.“
(Kunisch/Berchem/Link ²¹1980:64)

Bis in diese Zeit befasste sich Übersetzung fast ausschließlich mit sakralen Texten sowie mit hoher Literatur, Übersetzen war also eine Tätigkeit, welche ausschließlich „Gelehrten“ überlassen war und welche auch nur in Gelehrtenkreisen Anwendung fand. Der deutsche Theologe, Philologe und Publizist Friedrich Schleiermacher (1768-1834), der zwar in erster Linie Theologe war, aber auch Werke von Platon übersetzt hat, war schließlich der Erste, welcher die Forderung nach einer eigenständigen Übersetzungswissenschaft eingebracht hat. Er unterschied auch zum ersten Mal innerhalb des Systems Übersetzen mehrere Bereiche bzw. Vorgehensweisen:

- „Eigentliches Übersetzen“: Mit dieser Benennung meint Schleiermacher die Übersetzung von hoher Literatur, die für ihn immer noch den höchsten Rang einnimmt und die wichtigste Stufe des Übersetzens darstellt.
- „Bloßes Dolmetschen“: Damit ist nicht die mündliche interkulturelle Kommunikation gemeint (so wie wir sie heute kennen), sondern ein praktisch angewandtes Übersetzen, z.B. Geschäftskorrespondenz. Es handelt sich um eine eher mechanische Tätigkeit, wobei Schleiermacher ausdrücklich erwähnt, dass Fachübersetzen in diesem Bereich nicht inkludiert ist. Auch die Benennung soll keineswegs negativ konnotiert sein. Von Gelehrten wurde diese neue „Teildisziplin“ kaum kommentiert, da sie bei ihm zum ersten Mal erwähnt wurde.

- „Paraphrase“: Mit Paraphrase benennt Schleiermacher jenen Bereich, den wir heute als Fachübersetzen kennen. Er spricht davon, sprachliche Zeichen wie mathematische Zeichen zu behandeln. Diese Ausführungen waren richtungsweisend für spätere Theorien und für die späteren translationswissenschaftlichen Bereiche der Terminologie-Wissenschaft und Translation Memory.
- „Nachbildung“: In diesem Bereich sieht Schleiermacher den Text als Ganzes, wobei mit Nachbildung die Neugestaltung als Ganzes gemeint ist. Der Wirkung des Ausgangstextes soll man dabei so nah wie möglich kommen. Die Realisation dieses Vorhabens hängt hauptsächlich von den verschiedenen Sprachen und Kulturen ab, d.h. inwieweit die Sprach- und Kultur-Kombinationen diesen Prozess zulassen.

Neben diesen ersten revolutionären Ausführungen führt Schleiermacher eine Dichotomie an, die an die Ausführungen Luthers anknüpft. Er schreibt:

„Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide sind so gänzlich von einander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen.“
(Schleiermacher 2002:74)

Ab diesem Zeitpunkt entbrannte die Diskussion über die wörtliche vs. freie Übersetzung endgültig und zog sich bis zum 2. Weltkrieg fort.

Schleiermacher wurde in den 1990er Jahren vom amerikanischen Übersetzungswissenschaftler Laurence Venuti wiederentdeckt und seine Ausführungen spielen besonders im nordamerikanischen Übersetzungsverständnis eine große Rolle (vgl. Snell-Hornby 2007).

1.2.5. Neues Interesse: Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Zeit der Weltkriege

Die in Kapitel 1.2.4. beschriebene Blütezeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts fand sich in der 2. Hälfte in einem Stillstand wieder, da aufkommender Materialismus sowie Nationalismus und Antisemitismus dazu führten, dass wenig Interesse für Übersetzungen und übersetzungswissenschaftliche Überlegungen vorhanden war. In der Zeit des Nationalsozialismus waren Übersetzungen wegen der absoluten Zensur nur sehr schwer bis gar nicht möglich. Während des Zweiten Weltkrieges und auch einige Zeit danach herrschte in Europa weiterhin Schweigen, obwohl man sich sehr wohl mit Übersetzen und Dolmetschen beschäftigte, jedoch war es nicht von Relevanz angesichts des desolaten Zustandes, in dem sich Europa nach dem Krieg befand. In den USA herrschte hingegen bald wieder reges Interesse an dieser Wissenschaft und der Weiterentwicklung der technischen Hilfsmittel, so wurden erste

Geräte für das Simultandolmetschen entwickelt und Versuche gestartet, maschinelle Übersetzungen anzufertigen, denn man war der Meinung, dass es möglich sei, Texte völlig automatisch zu übersetzen. Für diese Weiterentwicklung wurde sehr viel Geld ausgegeben, durch das Interesse an dieser neuen Technologie wuchs auch wieder das Interesse am Übersetzen als solches. Es wurde also die sogenannte FAQT (fully automatic high-quality translation) angestrebt. Dieses Bestreben wurde bis 1966 fortgesetzt, bis das ALPAC (Komitee) (Automatic Language Processing Advisory Committee) einen Bericht (ALPAC-Report) veröffentlichte, in dem es zum Schluss kam, dass FAQT nicht möglich ist. Informatiker zeigten sich sehr enttäuscht, da sie damals absolut davon überzeugt waren, dieses Projekt verwirklichen zu können, auf der Seite der Übersetzer herrschte sogar schon Angst, dass die Maschine diese gänzlich ersetzen konnte. Mit dieser Erkenntnis etablierte sich jedoch die Übersetzungswissenschaft, ihr Stellenwert rückte erneut in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, es wurde jedoch in Sachen CAT (Computer Aided Translation) weitergeforscht, denn die Maschine kann den Menschen zumindest unterstützen. Somit wurden die ersten Translation Memory Systems entwickelt, die die Sprache als mathematische Zeichen auffassen und somit den Übersetzungsprozess für bestimmte Formen der Übersetzung unterstützen (vgl. Snell-Hornby 2007).

1.2.6. Fortschritte in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg

Wie bereits erwähnt, erfuhr das Interesse am Übersetzen und Dolmetschen im 20. Jahrhundert nach dem 2. Weltkrieg einen regen Aufschwung. Dies beruht vor allem auf den Tatsachen, dass die Kommunikationsmöglichkeiten verbessert wurden und man sich wieder verstärkt der Frage nach einer technisch möglichen Maschinenübersetzung widmen konnte. Die Translationswissenschaft als solche existierte zur damaligen Zeit ja noch nicht, da man sich zu sehr auf Maschinenübersetzen versteifte. Nach den Weltkriegen setzte langsam ein Kurswechsel ein. Kommunikation zwischen den Nationen wurde so wichtig wie nie zuvor, internationale Organisationen wurden gegründet. Dies verhalf den Tätigkeiten des Dolmetschens und Übersetzens an sich zu einer Imagesteigerung unter den übersetzenden bzw. dolmetschenden Personen, wurden sie nun doch zu einem unerlässlichen Teil in diesem Gefüge. Nach dem Bericht des ALPAC Komitees (siehe Kapitel 1.2.5.) wurde diese Bedeutung noch einmal gesteigert. Parallel dazu ist jedoch zu erwähnen, dass diese Dolmetsch- und Übersetzungstätigkeiten zur damaligen Zeit nicht von Fachleuten ausgeführt wurden und in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit praktisch inexistent waren.

Neben diesem Imagewandel wurde das Übersetzen auch auf andere Texte ausgeweitet (bis dato wurden hauptsächlich religiöse und literarische Texte übersetzt), Übersetzungen in den Bereichen Wirtschaft, Technik oder Wissenschaften waren stark im Kommen. Dieses

starke Aufkommen hatte innerhalb der Berufsgruppe zur Konsequenz, dass nationale und internationale Berufsverbände gegründet wurden, um dem Erfordernis eines erhöhten Orientierungsgrades Folge zu leisten. Auch im Bereich der Ausbildung wurden neue Akzente gesetzt, wie z.B. die Gründung neuer Ausbildungsstätten, die Anpassung der Unterrichtsmethoden an die neuen Anforderungen oder die Publikation großer Mengen an Lehrbüchern.

In dieser Zeit erwachte auch in Europa das Interesse am Fachübersetzen sowie am Übersetzen von Alltags- und Fachtexten. All diese Arten der Übersetzung werden vom DDR-Dolmetscher Otto Kade erstmals als *Translation* bezeichnet. Kade hat sich als Erster moderne Gedanken zum Übersetzen gemacht. Er war Mitbegründer der Leipziger Schule 1957, welche die Translationswissenschaft als ein Teilgebiet der Sprachwissenschaft ansah. Diese Strömung errang neue Kenntnisse, vor allem unterschieden die Wissenschaftler zwischen Sprache und Text (*langue vs. parole*), des Weiteren spielte die Äquivalenz (totale, fakultative, approximative oder Null-Äquivalenz) eine wichtige Rolle. Eine weitere wichtige Neuerung Kades war seine Einteilung der Translation in drei Dimensionen:

1. Kommunikationspartner: damit sind Ausgangstextautor, Translator und Benutzer des Zieltexes gemeint. Da er den Benutzer miteinbezieht, gehen auch seine Überlegungen über die Sprachwissenschaft hinaus, was revolutionär zum damaligen Zeitpunkt war; bis dato wurde ein Text nur als eine Reihe von Sätzen angesehen und der Auftraggeber bzw. das Zielpublikum wurden noch nie in translatorische Überlegungen miteinbezogen.
2. Sprache stellt für Kade ein Kommunikationsmittel dar und ist deshalb als Werkzeug und nicht als Gegenstand der Wissenschaft anzusehen. In diesem Punkt unterscheidet sich Kade stark von der Leipziger Schule, die diesen Schritt noch nicht ging.
3. Die Handlung muss Rücksicht und Bezug nehmen auf die objektive Wirklichkeit, die Situation und den Kontext (vgl. Snell-Hornby 2007).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass sich all diese Fragen und Überlegungen auf rein wissenschaftlicher Ebene abspielten und in den meisten Fällen nicht bis zur Praxis vordrangen. Dies auch deshalb, weil Translation damals den meisten Menschen nicht bewusst war (dies ist teilweise in der heutigen Zeit noch der Fall).

1.2.7. Die Eckpfeiler der modernen Translationswissenschaft

Die bisherigen Ausführungen behandelten die wichtigsten Aspekte in den Bereichen Übersetzen und Dolmetschen bis in die 1960er Jahre. Ab den 1970er Jahren wurde eine Reihe

richtungsweisender Theorien präsentiert, welche den Beginn der modernen Translationswissenschaft markieren.

1.2.7.1. Skopostheorie

Den wohl entscheidendsten Schritt zur modernen Translationswissenschaft und damit den endgültigen Wandel schaffte Hans J. Vermeer in seiner Skopostheorie, welche einen funktionalen Theorieansatz in diesem Wissenschaftsgebiet darstellt. Entscheidend für Vermeer ist nicht die Übertragung der Information als solche, sondern der kulturelle Transfer dieser Informationen. „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1984:96) Aus diesem Satz rührt auch der Name der Theorie (von *skopos* (griechisch): Zweck, Funktion). Das Funktionieren der Informationen in der Zielkultur ist also das oberste Ziel einer jeden translatorischen Handlung, daher lautet auch die erste Regel von Reiß/Vermeer (1984:119): „Ein Translat ist skoposbedingt.“ Des Weiteren wurde eine Kohärenzregel formuliert, die sich aus einer intratextuelle und eine intertextuelle Regel zusammensetzt. Die intratextuelle Regel hat Vorrang und lautet: „Ein Translat muss in sich kohärent sein.“ (Kadric 2009:14) Erst wenn die intratextuelle Regel erfüllt ist, kommt die intertextuelle Regel zur Geltung: „Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein.“ (Reiß/Vermeer 1984:114) Dies bedeutet, dass eventuelle Inkohärenzen des Ausgangstextes auch in den Zieltext übernommen werden müssen (dieser Punkt ist in der heutigen Zeit umstritten).

Zentrale Punkte von Vermeers Theorie sind also die Kultur als das oberste Kriterium bei translatorischen Handlungen, sowie die Translatoren, welche diesen Kulturtransfer im Rahmen ihrer Ausführungen durchführen. Dies setzt umfassende und ständig aktualisierte Kenntnisse von Kulturspezifika und Textsorten im Rahmen von Kulturkreisen voraus (vgl. Kadric 2009:13ff).

1.2.7.2. Scenes-and-frames-Semantik nach Fillmore & Vannerem/Snell-Hornby

1977 verfasste der US-amerikanische Linguist Charles J. Fillmore einen Aufsatz, der in der Linguistik eine gänzlich neue Richtung einschlug. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde *Verstehen* fast durchgehend als Summe bzw. Aneinanderreihung von Merkmalen bzw. Bedingungen, welche für eine adäquate Einstufung einer sprachlichen Äußerung notwendig sind, aufgefasst, die entscheidenden Faktoren waren also einzelne Komponenten (vgl. Vannerem / Snell-Hornby 1986:187, Kußmaul ²2003:50). In seinen Ausführungen erhebt Fillmore innerhalb der Linguistik vor allem den Anspruch der Interdisziplinarität (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185):

“I think that everyone in linguistics and language research sees a need for an integrated view of language structure, language behavior, language comprehension, language change, and language acquisition.” (Fillmore 1977:55)

In dieser Zeit wurden auch neue Impulse im Bereich der Kognitions- und Gestaltpsychologie gesetzt und Begriffe wie „Prototyp“ oder „Gestalt“ analysiert. Dabei steht bei Prototypen nicht formales Wissen, sondern individuelles und kulturspezifisches Wissen im Vordergrund. Jeder Mensch besitzt also eine Reihe von Prototypen in seinem Kopf. Fillmore erwähnt in diesem Zusammenhang, dass eine getrennte Betrachtung einzelner Aspekte eines Prototyps nicht zielführend sei, vielmehr muss eine holistische, umfassendere Betrachtungsweise herangezogen werden. Diese Überlegung leitet direkt zum Begriff „Gestalt“ über, den Fillmore ebenfalls in einem weiteren Horizont sieht. Ein Ganzes als Addition seiner Einzelbestandteile zu sehen, reicht demnach nicht aus, um es als Ganzes zu erfassen. Die Vorstellung im Kopf eines Menschen (welche auch eine reale, erlebte Situation sein kann) bezeichnet Fillmore als *scene*, hält diesen Begriff aber sehr allgemein. Er beschreibt mit *scenes*

“[...] not only visual *scenes* but 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.” (Fillmore 1977:63)

Als *frame* werden dagegen die verschiedenen Kodierungsmöglichkeiten einer bestimmten *scene* bezeichnet:

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

Diese Definitionen implizieren also eine große Bandbreite (von einfach bis sehr komplex) der *scenes* und der damit verbundenen *frames*. *Frames* können, bedingt durch gleiches sprachliches Material, weitere *frames* sowie *scenes* (durch ähnliche Elemente) weitere *scenes* aktivieren.

Sprachliche Formen und persönliche Situationen sind eng miteinander verbunden, denn Erstere werden durch die Bedeutsamkeit von Letzteren im Falle eines erneuten Auftretens wiedererkannt (vgl. Fillmore 1977:62). Bei der Beurteilung neuer Situationen (also bei der Beurteilung der Angemessenheit einer sprachlichen Form) wird auf bereits erlebte Situationen zurückgegriffen und mit der neuen *scene* verglichen. Im zweiten Schritt erfolgt die Entscheidung, ob dieselbe Benennung dieser neuen Situation unter Berücksichtigung der Unterschiede vom Prototypen noch zulässig ist. In diesem Kontext erwähnt Fillmore, dass auf Grund der Tatsache, dass jeder Mensch über einen anderen Erfahrungshorizont verfügt, jeder

Mensch ein und denselben Text auf unterschiedliche Art und Weise interpretieren kann (vgl. Fillmore 1977:61).

Fillmore erwähnt das *scenes-and-frames* Modell auch im Rahmen der Textanalyse, wobei er vor allem auf die temporale Komponente eingeht. Lesen ist demnach ein Prozess, in welchem das Bild von einer Welt erschaffen wird, das in hohem Maße von persönlichen Erfahrungswerten beeinflusst ist (vgl. Fillmore 1977:61). Dabei wird im ersten Teil eines Textes eine *scene* „kreiert“, welche bei Fortschreiten des Leseprozesses laufend ergänzt bzw. abgeändert, in jedem Fall aber konkretisiert wird. Entsteht durch die Teile des Textes und durch die Abfolge von *scenes* eine *Gesamtscene*, so kann von Kohärenz eines Textes gesprochen werden (vgl. Fillmore 1977:66).

Mitte der 1980er Jahre benutzten Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby die Grundideen dieses Aufsatzes als Basis für die Ausarbeitung ihrer *scenes-and-frames*-Semantik. Im Mittelpunkt stand dabei die „zielsprachliche[...] Neugestaltung“ (Vannerem / Snell-Hornby 1986:184) im Rahmes des translatorischen Prozesses, welche auf Grund der Ausführungen zur Textanalyse bisher immer das Nachsehen hatte.

In ihrer Semantik unterstreichen Vannerem / Snell-Hornby ausdrücklich, dass es sich bei *scenes* und *frames* um dynamische Gebilde handelt, welche sich auch gegenseitig aktivieren können. Gleichzeitig betonen sie den engen Zusammenhang zwischen *scenes* und den soziokulturellen Gegebenheiten der Sprecher sowie die daraus resultierenden Schwierigkeiten im Bereich des Übersetzens, denn im Normalfall ist eine Arbeitssprache nicht die Muttersprache des Übersetzers (vgl. Vannerem / Snell-Hornby 1986:190).

Mit Hilfe des *scenes-and-frames* Modells kann der translatorische Prozess folgendermaßen erläutert werden: Auf Basis eines vom Ausgangstext-Autor festgesetzten *Textframes* (welcher in Abstimmung mit seinem individuellen Erfahrungshorizont formuliert wurde) werden beim Übersetzer bestimmte *scenes* evoziert. Dabei greift der Übersetzer (zu Beginn in der Rolle des Lesers fungierend) in der Regel teilweise auf seine eigenen prototypischen *scenes* zurück, muss seine Arbeitsschritte jedoch, um der Gefahr eines zu hohen subjektiven Grades entgegen zu wirken, ständig überprüfen und immer wieder auf das Ausgangsmaterial zurückgreifen (vgl. Vannerem / Snell-Hornby 1986:189f).

Beim Verfassen des Zieltextes muss der Übersetzer nun (unter Berücksichtigung der Translatfunktion) jene *frames* finden, welche beim Empfänger (in der Zielsprache) die intendierten *scenes* hervorrufen. Dabei muss in Sachen Adäquatheit sehr sorgfältig vorgegangen werden, denn *frames* können bekanntlich nicht nur *scenes*, sondern auch weitere *frames* aktivieren. Dies unterstreichen Vannerem / Snell-Hornby, indem sie betonen, dass Übersetzen nicht bedeutet, die *frames* lediglich umzukodieren, sondern es sollen die intendierten Bedeutungen, welche hinter den *frames* stehen, vermittelt werden (vgl. Vannerem / Snell-Hornby 1986:191f). Das dadurch entstandene Übersetzungsmodell stellt also einen dynamischen Prozess dar und der Übersetzer nimmt die Rolle des „kreativen Empfängers“ ein (Vannerem / Snell-Hornby 1986:192):

„Der Übersetzer ist also Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. Dazu muss er zunächst seinen eigenen Erfahrungshintergrund zu Rate ziehen, um entscheiden zu können, welcher neue *frame* am geeignetsten ist, die Gesamtszene und die große Vielfalt an Teilszenen hinter dem Text für den speziellen Empfänger, an den die Übersetzung gerichtet ist, auszudrücken. Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozess, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers.“ (Vannerem / Snell-Hornby 1986:192)

Dieser Anspruch, hinter die *frames* zu blicken und Translate derart zu gestalten, dass die intendierten Bedeutungen vermittelt werden, bedarf einer Vielzahl von Kompetenzen, wie etwa „muttersprachliche, fremdsprachliche und übersetzerische Kompetenz“, „eine überdurchschnittliche Allgemeinbildung“, „Lebenserfahrung und Sachwissen“, „eine erhöhte sprachliche Sensibilität [...] und die Fähigkeit zum kreativen, dynamischen Denken“ (Vannerem / Snell-Hornby 1986:203).

1.2.7.3. Translatorisches Handeln - Justa Holz-Mänttari

Im Jahre 1984 hat Justa Holz-Mänttari in ihrer Dissertation ein Translationsmodell erarbeitet, welches erstmals die gegenseitigen Ansprüche und Forderungen der an der Kommunikationssituation beteiligten Akteure (Handlungsträger, denen Rollen zugewiesen werden) integriert. In ihrer Arbeit spricht sie vom translatorischen Prozess als Teil einer in vielfacher Hinsicht komplexen Kommunikationssituation. Die *translatorische Handlung* (Holz-Mänttari verwendet in diesem Zusammenhang absichtlich nicht die Begriffe *Übersetzen* und *Dolmetschen*) wird dabei als Expertenhandlung ausgewiesen.

Folgende Handlungsträger sind bei einer translatorischen Handlung beteiligt: Der Ausgangstext-Texter produziert einen Text, der in der Folge Gegenstand der translatorischen Handlung wird (und von dem der Translator ausgeht), der Bedarfsträger benötigt eine Übersetzung, der Besteller gibt die Übersetzung bei einem Translator in Auftrag, der Translator, produziert den Zieltext, der Zieltextapplikator arbeitet mit dem Zieltext und der Zieltextrezipient rezipiert den Zieltext. Dabei können die Rollen in gewissen Situationen auch zusammenfallen.

Der zentrale Akteur in diesem Modell ist der Translator. Holz-Mänttari sieht in ihm den „Experte[n] für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern [...] eingesetzt werden können (Holz-Mänttari 1984:27). Damit avanciert der Translator zu einem gleichberechtigten Experten neben eventuellen Juristen, Werbetextern oder Graphikern, welche ebenfalls an der Produktion des Zieltextes beteiligt sein können. Dies auch deswegen, da Translatoren die Haftung auf ihre eigene Leistung übernehmen (vgl. Holz-Mänttari 1993:303).

Ebenfalls von zentraler Bedeutung im Modell Holz-Mänttärins ist der Bedarfsträger, welcher den Translator über den Verwendungszweck informieren soll:

„Spezifikationen sind Teil der Textbestellung und damit Bestandteil des Vertrags zwischen Bedarfsträger und Produzent. Sollen die Handlung und ihr Produkt diskutierbar/kritisierbar sein, dann muß ein Maßstab dafür da sein.“ (Holz-Mänttärin 1986:351f)

Die Produktion des Textes für andere Personen bezeichnet Holz-Mänttärin als „*Textdesign*“, das Translat ist der „*Designtext*“, wobei sie den „Text“ als „*Botschaftsträger im Medienmix*“ definiert.

„Wir brauchen den Terminus *Botschaftsträger*, wenn wir auf einer höheren Systemebene allgemein von Texten, Designtexten, von rein nonverbalen Botschaftsträgern oder auch von Medienmix reden wollen. Der professionelle Textdesigner hat mit Botschaftsträgern aller Art zu tun.“ (Holz-Mänttärin 1993:303)

Des Weiteren erwähnt Holz-Mänttärin, dass die Designtexte nicht mit dem Verständigungsziel des Translators geschrieben werden, sondern einzig für den Zweck bzw. die Verwendung des Zieltextapplikators bzw. –rezipienten. Dies bedeutet, dass der Translator imstande sein muss, sich in die Rolle anderer zu versetzen, um einen gelungenen Designtext zu produzieren. Da diese (und andere) Fähigkeiten „[...] nicht zum natürlichen, ererbten und sozial erlernten Kommunikationspotential der Spezies Mensch gehören“ (Holz-Mänttärin 1993:304), müssen diese Fähigkeiten erlernt werden. Über das Berufsprofil des Translators schreibt Holz-Mänttärin:

„Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrieren hinweg
seine Funktion erfüllt.“ (Holz-Mänttärin 1986:366)

Somit wird der Translator nicht mehr als Sprachmittler in einem kommunikativen Prozess angesehen, sondern als eigenständige Person, welche für fremden Bedarf produziert (vgl. Holz-Mänttärin 1986: 363).

1.2.7.4. Textenteilung nach Katharina Reiß

Auch Katharina Reiß stellt sich vier Hauptfragen in Bezug auf das Übersetzen: Wie soll man übersetzen? Wie darf man übersetzen? Wie kann man übersetzen? Wie muss man übersetzen? In ihrem Artikel *Der Texttyp als Ansatzpunkt für die Lösung von Übersetzungsproblemen* präsentiert sie einen neuen Ansatz, in dem sie feststellt, dass eine Übersetzung von der Textsorte abhängt, denn jede Textsorte stellt eigene Ansprüche an eine Übersetzung. Als Beispiele dazu kann man einen Buchtitel (der nicht wörtlich, sondern werbewirksam übersetzt werden soll) oder die ersten Bibelübersetzungen (welche die Aufgabe der Missionierung innehatten, weshalb die jeweiligen soziokulturellen Eigenschaften der Zielgruppe und -sprache berücksichtigt werden mussten) anbringen. Auf Grund der hohen Anzahl an Textsorten hält es Reiß für nicht zielführend, für jede Textsorte eine eigene Textmethode zu entwickeln. Vielmehr entschließt sie sich zu einer übergeordneten Kategorisierung in Texttypen, in welchen die Textsorten eingebettet sind. Das Besondere an den Texttypen ist, dass jedem Texttyp eine Übersetzungsmethodik zugeordnet werden kann (vgl. Reiß 1973:111ff).

Grundsätzlich hält Reiß die Einteilung in pragmatische und literarische Texte zwar für sinnvoll, diese Einteilung ist jedoch nicht ausreichend im Kontext der übersetzerischen Praxis, da in beiden Gruppen Textsorten existieren, die unterschiedliche Charakteristika aufweisen und es dementsprechend unterschiedlicher Übersetzungsmethoden bedarf (vgl. Reiß 1981:76).

Katharina Reiß unterscheidet in ihren Ausführungen drei übersetzungsrelevante Grundtypen: Den expressiven, informativen und operativen Texttyp. Zusätzlich führt sie noch den audio-medialen Texttyp ein, welcher aber stets einem der drei Grundtypen zuzuordnen ist und noch zusätzlich durch ein Medium charakterisiert ist. Als Mitbegründerin und Vertreterin der Skopostheorie misst sie auch in ihrer Monografie *Texttyp und Übersetzungsmethode* (31993) der kommunikativen Funktion eines Textes die größte Bedeutung bei (vgl. Reiß 31993:18). Darüber hinaus erwähnt sie Mischtypen dieser drei Grundtypen.

Reiß baut ihre Typologie auf zwei Zugängen auf:

1. Auf dem sprachwissenschaftlichen Zugang des Organon-Modells von Karl Bühler, einem Zeichenmodell, welches zur Veranschaulichung des Zeichenbegriffs einer Sprache dient und des Weiteren ein Kommunikationsmodell darstellt, da Sprache hinsichtlich ihrer kommunikativen Funktion (Sprachfunktion) dargestellt wird. Dabei wird die Sprachfunktion in die Ausdrucksfunktion, Appellfunktion sowie die Darstellungsfunktion eingeteilt (vgl. Bühler 31999:28). Jeder Grundtyp übernimmt dabei eine entsprechende Textfunktion. Bei einem vorwiegend informationsvermittelnden Text dominiert die Darstellungsfunktion, in Texten, die als Charakteristikum die kreative Gestaltung von Inhalten vorweisen (sog. Sprachkunstwerke), die Ausdrucksfunktion. Die Appellfunktion überwiegt in Texten, deren Intention das Auslösen von Verhaltensreaktionen ist. Die Gemeinsamkeit der drei Funktionen ist laut Reiß dabei die kommunikative Aufgabe und stellt für den Übersetzer

den eigentlichen Bezugspunkt dar. Übersetzen ist für sie demnach „ein zweisprachiger Kommunikationsvorgang [...], bei dem es primär auf die Erhaltung der kommunikativen Funktion des Textes in der Zielsprache ankommt“ (Reiß ³1993:17). Als Konsequenz muss jeder Text auf seine kommunikative Funktion(en) untersucht werden, um in der Folge die geeignete Übersetzungsmethode anzuwenden (vgl. Reiß ³1993:17).

2. Auf dem kommunikationstheoretischen Zugang von Reiß/Vermeer. Ausgangspunkt dieses Zugangs ist dabei die Kommunikationsintention des Autors. Damit ist die Intention des Autors gemeint, welche er durch den Text an das Zielpublikum anbringen will (also die Intention zu informieren oder künstlerische Inhalte zu vermitteln oder gewisse Reaktionen der Textempfänger hervorzurufen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:205).

Reiß verbindet in ihrer Monografie den sprachwissenschaftlichen Zugang mit dem kommunikationstheoretischen Zugang und präsentiert als Ergebnis, dass bei jeder sprachlichen Äußerung grundsätzlich sowohl alle drei Sprachfunktionen als auch alle drei Komponenten des Kommunikationsvorgangs von Bedeutung sind. Dabei kristallisiert sich in sehr vielen Textfällen eine Funktion bzw. eine Komponente als dominant heraus. Dieser Schwerpunkt ist verantwortlich für die Klassifizierung des Texttyps und für die kommunikative Funktion des Textes (vgl. Reiß ³1993:17).

Unter Berücksichtigung all dieser bisherigen Ausführungen gelangt Reiß zu den bereits angesprochenen drei Grundtypen: dem informativen, dem expressiven und dem operativen Texttyp (vgl. Reiß 1993:18). In einem kreisförmigen Diagramm ordnet sie diesen drei Texttypen die wichtigsten Textsorten zu. Als Beispiel für den informativen Texttyp führt sie den Bericht an, dem operativen Texttyp ordnet sie die Propaganda zu sowie dem expressiven Texttyp die Lyrik. Gleichzeitig betont Reiß aber auch, dass diese Ausführungen lediglich idealtypische Fälle charakterisieren und dass „die dominierende Sprachfunktion im Text nur in der Regel eine Gleichsetzung mit der kommunikativen Funktion des Texts erlaubt“ (Reiß 1993:19). Deshalb stößt man in vielen Fällen auf Texte, welche sog. Mischtypen darstellen, also Texte, welche an der Schnittstelle zwischen zwei Texttypen anzusiedeln sind. Der Kommentar z.B. wäre die Schnittstelle zwischen dem informativen und dem operativen Texttyp, das Sachbuch zwischen dem expressiven und dem informativen Texttyp und schließlich die Komödie, die sich zwischen dem expressiven und dem operativen Texttyp befindet (vgl. Reiß 1993:19).

Zusammenfassend kann man also festhalten, dass die Erhaltung der kommunikativen Funktion für Reiß die wichtigste Aufgabe für den Übersetzer darstellt. Dabei zieht jeder Texttyp eine bestimmte Übersetzungsmethode nach sich. Die nachfolgende Tabelle gibt einen groben Überblick, wie Reiß (1993:20) die einzelnen Texttypen und Übersetzungsmethoden abgrenzt.

Texttyp	Textfunktion	Kennzeichen	Äquivalenz- Maßstab	Übersetzungs- methode (Primärfunktion)
1. informativ	Vermittlung von Informationen	sachorientiert	Invarianz auf der Inhaltsebene	sachgerecht (schlicht-prosaisch)
2. expressiv	Künstlerische Aussage	senderorientiert	Analogie der künstlerischen Gestaltung	autorgerecht (identifizierend)
3. operativ	Auslösung von Verhaltensimpulsen	verhaltensorientiert	Identität des textimmanenten Appells	appellgerecht (parodistisch, später adaptierend)
4. audio-medial	(1-3)	(1-3)	(1-3)	medien- bzw. verbundgerecht (suppletorisch)

Abbildung 1: Intentionsadäquate Übersetzungsmethode (Reiß 1993:20)

Der informative Texttyp ist durch seine Sachorientiertheit charakterisiert. Als Äquivalenz-Maßstab (dem Ziel der Übersetzung) von primär informativen Texten führt Reiß die Invarianz auf der Inhaltsebene an, d.h. die sachgerechte Übertragung des Redegegenstandes (wobei sprachliche Elemente wie Syntax, Lexik und/oder Stil den Normen der Zielsprache angepasst werden sollen und im Ausgangstext vorkommende expressive und/oder appellative Merkmale aus Gründen der Behinderung der ungekürzten und unverzerrten Übertragung der relevanten Informationen reduziert bzw. gestrichen werden können) (vgl. Reiß 1993:21).

Der expressive Text ist künstlerisch und individuell vom Autor beeinflusst und ist hauptsächlich senderorientiert. Ziel der Übersetzung dieses Texttypus ist die Analogie im Bereich der künstlerischen Gestaltung, d.h. der Zieltext soll über die Übersetzungsmethode den künstlerischen Charakter sowie die individuelle Komponente des Ausgangstextes wiedergeben. In diesem Zusammenhang spricht Reiß von der autorgerechten Übersetzungsmethode. Aufbau eines Textes, Syntax, Lexik und Stil werden dabei je nach Bedarf beibehalten bzw. derart abgeändert, um in der jeweiligen Zielsprache und –kultur jene Wirkung zu erzielen, die der Wirkung des Ausgangstextes in der Ausgangskultur entspricht. Dies bedeutet, dass die äußeren Formelemente nicht immer beliebig austauschbar sind (vgl. Reiß 1993:21).

Texte, die dem operativen Texttyp zugeordnet sind, streben die Auslösung bestimmter Aktionen und Reaktionen durch die Rezeption des Textes an, sie sind also durch ihre Verhaltensorientiertheit charakterisiert. Daher ist es von großer Bedeutung, dass im Rahmen des Übersetzungsvorganges die sprachexterne Effektauslösung erhalten bleibt. Dies wird durch die appellgerechte Übersetzungsmethode gewährleistet. Sie berücksichtigt in besonderem Maße die Mentalität und den soziokulturellen Hintergrund des Textempfängers und erhält somit auch im Zieltext die ursprüngliche Intention des textimmanenten Appells. Die äußere Form des Textes muss dadurch sehr oft der Zielsprache angepasst werden (vgl. Reiß 1993:22).

Den audio-medialen Texttyp, den Reiß als Sondertyp auffasst, ordnet sie einem der drei Grundtypen zu, woraus in weiterer Folge auch die Übersetzungsmethode resultiert (siehe oben). Bei dieser Textform muss im Besonderen die Darbietungsform des Textes als übergeordneter Gesichtspunkt berücksichtigt werden. Damit werden vor allem das Medium, durch das der Text realisiert wird, und alle nichtsprachlichen Elemente, die den Text begleiten und definieren, angesprochen. Die im Rahmen audio-medialer Texte anzuwendende Übersetzungsmethode nennt Reiß die suppletorische Methode; der Name rührt von der Tatsache her, dass sie neben den die drei Grundtypen betreffenden Übersetzungsmethoden (schlicht-prosaische, identifizierende und parodistische Methode) noch weitere Kriterien beinhaltet. Reiß nimmt hier zusätzliche Ausführungen vor und unterscheidet zwischen *intentionsadäquaten* und *funktionsadäquaten Übersetzungsmethoden*. Bei intentionsadäquaten Übersetzungsmethoden stellt sie fest, dass diese die Anpassung der sprachlichen Elemente in der Zielsprache zulassen, um das Ziel der Übersetzung (die Intentionen des Ausgangstextes in Bezug auf den Sender entsprechen den Intentionen des Zieltextes in Bezug auf den Empfänger) zu erreichen. Die Übereinstimmung von Textfunktion und Übersetzungsfunktion bezeichnet Reiß als Primärfunktion (vgl. Reiß 1993:23).

Reiß erwähnt aber auch noch weitere Szenarien neben dem „Idealfall“ Primärfunktion. Sie führt die Begriffe Sekundärfunktion und Tertiärfunktion ein und nennt die Übersetzungsmethode für diese beiden Fälle *funktionsadäquate Übersetzungsmethode*. Bei der Sekundärfunktion entspricht die ursprüngliche Textfunktion nicht der Funktion der Übersetzung. Aus diesem Grund muss man sich bei der Übersetzungsmethode auf die Übersetzungsfunktion und nicht auf die ursprüngliche Textfunktion konzentrieren. Beispiele für Texte, die eine Sekundärfunktion in sich tragen, sind z. B. Resümee-Übersetzungen von literarischen Werken oder Übersetzungen für den Sprachunterricht. Bei der Tertiärfunktion stimmen die ursprüngliche Textfunktion und die Funktion der Übersetzung überein, der Übersetzer muss sich jedoch an ein übergeordnetes, textfremdes Kriterium als Vorgabe für die übersetzerische Handlung halten. Kann man für beide Texte die gleiche Grundfunktion feststellen (z.B. wenn die Übersetzung für ein bestimmtes Publikum angefertigt wird), so kommt es zur Veränderung von inhaltlichen und/oder formalen Elementen (vgl. Reiß 1993:24).

Neben der Bestimmung der Übersetzungsmethode kann die Identifizierung eines Texttyps auch zur Lösung von Übersetzungsproblemen beitragen. Auf diese Ausführungen wird im Rahmen dieser Arbeit aber nicht eingegangen.

Die Theorie der Textenteilung nach Reiß entstand in den 1980er Jahren, also in einer Zeit, in der Medien wie das Internet noch nicht präsent waren. Seit dieser Zeit haben sich sowohl die Medien- als auch die Textwelt (eben hauptsächlich durch den Einfluss des Internets) entscheidend verändert, sodass man heute zwei Phänomene beobachten kann: Zum Einen treten die meisten Typen als sogenannte Mischtypen auf, sie können also nicht einem einzigen Texttyp zugeordnet werden. Zum Anderen gibt es in der Gegenwart kaum noch Texte,

die nicht medial sind; der Großteil der Texte ist daher auch stark in der Kategorie des audio-medialen Texttyps verwurzelt.

1.2.7.5. Theorie des funktionalen Übersetzens von Christiane Nord

Die Theorie des funktionalen Übersetzens von Christiane Nord basiert auf der Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer. Nord gehört wie viele andere Übersetzungswissenschaftler (z.B. Kußmaul, Höning, Holz-Mänttari, ...) der Gruppe der *Funktionalisten* an, da die Kernpunkte ihrer Theorien vorwiegend im Bereich des Zieltextes bzw. des Zwecks (der Funktion) liegen, den der Zieltext in der Zielkultur erfüllen soll.

Ihre übersetzungsrelevante Textanalyse beinhaltet sowohl den „handlungsorientierten Textbegriff“ als auch das „funktionalistische[...] Translationskonzept“ (Nord 2009:263) und resultiert in Nords Textanalysemodell. Dabei müssen sowohl textinterne als auch textexterne Faktoren berücksichtigt werden, wobei letztere vorrangig behandelt werden müssen. Dabei bedient sich Nord der Laswell-Formel, erweitert diese und schafft damit ihre W-Fragen-Kette, welche alle situativen Charaktere für den Text erfasst. Mit textinternen Faktoren sind vor allem „senderabhängige[...] Perspektive[n]“ (Nord 2009:265), syntaktische sowie nonverbale Elemente gemeint, welche Einfluss auf den translatorischen Prozess ausüben können (vgl. Nord 2009:263ff).

In Anlehnung an die Skopostheorie handelt es sich für Nord bei der Translation um eine kommunikative Handlung, die in einer konkreten Situation der Zielkultur eine genau festgesetzte Funktion erfüllen soll (vgl. Nord 1989:102). Eine Neuheit in ihrem Ansatz ist die Unterscheidung zwischen dem Zweck und der Funktion einer Übersetzung. Dabei ist mit dem Zweck einer Übersetzung die vom Sender gewünschte kommunikative Aufgabe gemeint, die der Zieltext in der Zielsituation erfüllen soll, also eine intendierte Aufgabe bzw. Intention (welche im Idealfall durch den Übersetzungsauftrag vorgegeben ist). Die Funktion einer Übersetzung hingegen definiert Nord als die kommunikative Aufgabe, die der Rezipient der Zielsprache und –kultur dem Zieltext in der gegebenen Rezeptionssituation tatsächlich zuordnet (diese Aufgabe ist u.a. abhängig von Zeit, Ort, Kultur, Erwartung, Vorwissen des Zieltextes) (vgl. Nord 1993: 9ff).

Aufbauend auf den Ausführungen von Bühler (siehe Kapitel 1.3.7.4.) und dem russischen Philologen und Linguisten Jakobson (der neben einem Kommunikationsmodell auch ein Modell der Textanalyse entwickelt hat) definiert Nord vier kommunikative Grundfunktionen eines Textes:

1. Darstellungs- bzw. referentielle Funktion: Gegenstände und Erscheinungen der außersprachlichen Wirklichkeit (also Daten und Fakten) werden mitgeteilt.

2. Ausdrucks- bzw. expressive Funktion: Einstellung des Senders zu den genannten Gegenständen und Erscheinungen der außersprachlichen Wirklichkeit werden zum Ausdruck gebracht.
3. Appellative Funktion: Der Apell an den bzw. die Empfänger werden mitgeteilt.
4. Phatische Funktion: Herstellung, Aufrechterhaltung und Beendigung des Kontaktes zum Empfänger bzw. zu den Empfängern (vgl. Nord 1993: 10).

Wie bereits erwähnt, ist die Funktion, die der Zieltext in der Zielkultur erfüllen soll, maßgeblich für sämtliche Schritte der Übersetzung. Eine kommunikative Handlung, welche durch die Übersetzung vollzogen wird, ist für Nord gelungen, wenn die Funktion des Zieltextes in der zielkulturellen Rezeptionssituation genau der Funktion entspricht, die der Auftraggeber (Sender) intendiert hat; intendierte tatsächliche Funktion stimmen also bei einer gelungenen funktionsgerechten Übersetzung überein. In diesem Zusammenhang betont Nord, dass man im Normalfall eine ungefähre Entsprechung vorfindet (vgl. Nord 1993: 9ff).

In Anlehnung an die Skopostheorie ist laut Nord für einen beliebigen Ausgangstext prinzipiell jeder beliebige Skopos möglich. Dies impliziert, dass die Verbindung eines Ausgangstextes zu seiner Übersetzung in Abhängigkeit zur gewünschten Funktion der Übersetzung steht und daher sehr unterschiedliche Formen annehmen kann. Somit kann gesagt werden, dass sowohl Auftraggebern also auch Übersetzern in bestimmten Auftragsituationen ein hohes Maß an Freiheit zugesprochen wird bzw. werden muss, die Grenze zwischen Übersetzen und Bearbeiten also verschwimmt und sich der Auftrag auch stark in Richtung Bearbeitung bewegen kann. Durch diese Überlegung entwickelt Nord das Konzept der *Loyalität* und integriert sie in ihre theoretischen Ausführungen. Der Übersetzer muss nämlich sowohl dem Autor des Ausgangstextes und dem Zieltextempfänger bzw. den Zieltextempfängern als auch dem Auftraggeber gegenüber loyal sein. Dabei gibt es in jeder Kultur eigene Vorstellungen bezüglich des Verhältnisses von Ausgangs- und Zieltext (damit sind hauptsächlich Grad und Form der Verknüpfung einer Übersetzung mit ihrem Originaltext gemeint). Diese kulturellen Charakteristika müssen im Rahmen der translatorischen Handlung durch den Übersetzer berücksichtigt werden. Im Normalfall sind weder Ausgangstext-Autor, Auftraggeber noch Zieltextempfänger in der Lage zu überprüfen, ob der Zieltext den Erwartungen der eben genannten Akteure tatsächlich nachkommt, daher liegt die moralische Verantwortung den restlichen Akteuren gegenüber beim Übersetzer (auch auf Grund seiner Haftung für das Produkt, das er abliefert). Dies bedeutet, dass der Übersetzer verpflichtet ist, über sein Vorwissen oder über Recherchen zu prüfen, ob die Kompatibilität zwischen Übersetzungsauftrag und der vom Ausgangstext-Autor intendierten Funktion des Ausgangstextes vorhanden ist oder nicht. Tritt letzterer Fall ein, ist der Übersetzungsauftrag abzuändern. Dieser Untersuchung kommt besonders bei Texten, die primär keine Gebrauchstexte, sondern "autorengelbunden" sind, eine wichtige Bedeutung zu, da bei ihnen der Ausgangstext-Autor auch in der Zielkultur als Sender einsteht (vgl. Nord 1989: 102f). Grundsätzlich hält Nord für das Loyalitätsprinzip fest:

„Das Loyalitätsprinzip relativiert die Skopostheorie im Blick auf ihre Anwendung im Rahmen einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit und mit einem bestimmten Übersetzungs"konzept". [...] Durch die Kombination der beiden Prinzipien Funktionsgerechtigkeit und Loyalität wird die rigide Normativität eines radikal funktionalistischen Ansatzes gemildert." (Nord 1999: 143)

Jeder Auftrag bedarf also einer gründlichen individuellen Untersuchung, welche festlegt, in welchem Maße die von Nord vorgeschlagenen Konzepte eingesetzt werden müssen, um ein gelungenes Translat zu liefern.

1.3. Geschichte der Filmsynchronisation

In den bisherigen Unterkapiteln wurde ein Querschnitt durch die Translationswissenschaft präsentiert und dabei die wichtigen Theorien, welche den Weg der modernen Translationswissenschaft ebneten, detaillierter ausgeführt. Für ein umfassendes Verständnis dieser Arbeit ist es jedoch auch wichtig, die historischen Hintergründe der Filmsynchronisation zu kennen, besonders die Ereignisse in Deutschland und Italien, um Einblicke in die deutschen und italienischen Eigenheiten zu gewinnen und in der Folge die praktischen Ausführungen besser zu durchblicken.

1.3.1. Filmsynchronisation in Deutschland

Die ersten ausländischen Filme in Deutschland wurden 1896 in Köln gezeigt. Es handelte sich damals um Dokumentarfilme mit einer Länge von nur einigen Minuten, deren Handlung derart selbstverständlich war, dass sie nicht für das Publikum bearbeitet werden musste. Das Publikum musste aber sehr wohl auf dieses neue Ereignis vorbereitet werden. Das Bild wurde durch einen Pianospielder begleitet. Zu Beginn lag der Anteil an Dokumentarfilmen noch bei 97%, reduzierte sich aber bereits nach 10 Jahren auf 4%. Ab 1907 wurden Zwischentitel eingeführt und das Piano wurde durch die Schallplatte ersetzt. Ab diesem Zeitpunkt ergab sich zum ersten Mal das Problem der exakten Synchronisation von Ton und Bild im Kinosaal. Vor dem ersten Weltkrieg erlebte das Kino seine erste Glanzzeit in Deutschland. Erste Filmstars starteten ihre Karriere und das Kino erlangte größere Popularität. Gleichzeitig wurde aber auch die Überwachung von staatlicher Seite erhöht, was zu Untersagungen und Zensuren führte. Viele Nationalisten sahen in diesem neuen Unterhaltungsmedium eine Gefährdung deutscher Werte und der inneren Ordnung. Bis in die späten 20er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde fast ausschließlich mit mehreren Kameras gleichzeitig gedreht, daher existieren von den

Stummfilmen dieser Zeit weder Original noch die eine deutsche Fassung (vgl. Pruys 1997:140ff).

In den Jahren 1928/29 setzte sich der Tonfilm erstmals durch und startete einen einzigartigen Triumphzug. Um anderssprachige Staaten (u.a. Deutschland) weiterhin als Markt ansehen zu können, wurden mehrere Versionen mit unterschiedlichen Schauspielern der jeweiligen Sprache gedreht. Die Folge war eine Kostenexplosion, denn nur sehr wenige Schauspieler (wie z.B. Greta Garbo) konnten in mehreren Versionen mitwirken. Man entschied sich deshalb für zwei Verfahren: Untertitelung und die lippensynchrone Bearbeitung. Deutschland wendete trotz anfänglichem Pessimismus die Synchronisationsarbeit an. Ein genaues Datum, welches den Beginn der Filmsynchronisation festlegt, kann jedoch nicht ermittelt werden. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erfuhr die Zensur einen neuen Höhenpunkt (vgl. Pruys 1997:147ff).

Nach der Kapitulation Deutschlands im Jahre 1945 übernahmen die Alliierten die Kontrolle über den Filmsektor, sie unterstützten den deutschen Synchronisationsbetrieb jedoch sehr stark, um die Filme zu ihren Gunsten (die sog. „Umerziehung“) zu nutzen. Um nach dem Krieg so rasch wie möglich wieder zur Normalität zurückzukehren, wurde sehr viel und schnell synchronisiert (auch auf Kosten der Qualität). Filme mit bestimmten Themen wurden, bedingt durch die Kriegsjahre, nicht (gerne) bearbeitet, des Weiteren wurden oft bestimmte Szenen ausgelassen, in denen nicht die „neuen deutschen Werte“ der 1950er Jahre verkörpert werden. In diesem Zusammenhang schrieb Müller:

„Mit Akribie deutsche man alles ein, was nur irgendwie eindeutschbar war: Ein Hamburger wurde zur Frikadelle [...] und manch ein pub oder bistro(t) zur schlichten Kneipe. Erst in den 60er und 70er Jahren erkannte man diese [„]Krankheit[“] als solche und kurierte sie allmählich aus.“ (Müller 1982:26)

Ebenso wurden zwei Aspekte, nämlich Sexualität sowie unorthodoxe Religiosität, in den Filmen sehr stark reduziert (vgl. Pruys 1997:153ff).

In den 1960er Jahren wurden viele frühere Filme neu aufbereitet und die damals ausgelassenen Passagen wieder integriert wurden bzw. die Originalszenarien getreu synchronisiert wurden (wobei auch bei diesen Versionen noch nicht von authentischen Versionen gesprochen werden kann). Die Qualität der Arbeiten rückte wieder vermehrt in den Vordergrund. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass in der Bundesrepublik und in der DDR oft parallel Filme auf unterschiedliche Weise synchronisiert wurden. Dabei kann man bereits in der Planungsphase signifikante Unterschiede feststellen. In der DDR ging man nach folgendem Grundsatz vor: „Relativieren. Leicht- statt schwergewichtig. Gegen die uncharmante Art des Originals, besonders in Bezug auf die [...] Hauptfiguren angehen.“ (Wanschura-Nawroth 1976:37) Die Unterschiede waren teilweise

gering, aufsummiert auf den gesamten Film prägten sie aber doch die Richtung, welche der Film letztendlich einschlug (vgl. Pruys 1997:162ff).

Da in den 1980er Jahren so gut wie alle Tabus gebrochen waren, beschränkte sich die Zensur auf die Ausklammerung von Kindern und Jugendlichen in Bezug auf anstößige Passagen. Der kommerzielle Druck stieg astronomisch an, privat finanzierte Fernsehsender drängten auf den Markt. Das deutsche Publikum war mittlerweile an einen hohen Standard an Synchronisation gewohnt, denn durch die jahrzehntelange Tradition der Synchronisation hat es sich bereits ein Bewusstsein für Filmfassungen bzw. für freie(re) Interpretationen von Filmen geschaffen. Die Qualität leidet jedoch häufig unter dem enormen Zeitdruck (vgl. Pruys 1997:176ff).

1.3.2. Filmsynchronisation in Italien

Offiziell begann die Synchronisationsarbeit in Italien Anfang der 1930er Jahre in Rom, welches auch das Zentrum für die Realisierung von italienischen Filmproduktionen jeglicher Art darstellt. Als man seit Anfang der 1930er Jahre im Ausland fast ausschließlich Tonfilme produzierte, wurde Italien regelrecht überrollt von dieser neuen Technologie, auf die man in keiner Weise vorbereitet war. Bis Ende der 1930er Jahre war die Einführung des Tonfilms von zahlreichen Problemen gekennzeichnet, sowohl in technischer (Fehlen geeigneter Kinosäle) als auch in politischer Hinsicht, denn die Regierung Mussolini reagierte in ähnlichem Maße wie die Nationalsozialisten in Deutschland. Um 1930 erteilte der Staat die Erlaubnis, Filme zu projizieren, jedoch mit Überlagerung italienischer Dialoge; außerdem behielt sich der Staat vor, Untertitel wie in Stummfilmen einbauen zu dürfen sowie Szenen herauszuschneiden und durch schwarze Passagen zu ersetzen. Im Jahre 1931 begannen die Arbeiten an den ersten Synchronisationen durch Metro-Goldwyn-Mayer, mit italienischen Schauspielern und Musikern. Der sehr schnell eintretende Erfolg rührt daher, dass zu dieser Zeit ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung Analphabeten waren und somit den Untertiteln nicht folgen konnten. Wie auch für Deutschland wurden damals mehrere Versionen von Filmen mit jeweils muttersprachlichen Schauspielern gedreht. Das erste richtige Synchronisationsunternehmen wurde im Sommer 1932 gegründet, dieses Datum bedeutete auch die endgültige Wende hin zur „modernen“ Filmsynchronisation in Italien. Im Jahre 1937 wurden schließlich die weltberühmten Studios von Cinecittà eingeweiht, in denen produziert, aber auch synchronisiert wurde. Trotz aller technischen und politischen Probleme kristallisierte sich in den sogenannten „Goldenen 1920er Jahren“ bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Italien ein stark wachsender Wirtschafts- und Unterhaltungszweig heraus, durch den auch die Synchronisationsbranche in den darauffolgenden Jahren einen regen Aufschwung erfuhr: Das Interesse der Bevölkerung für synchronisierte Filme stieg rasant an (vgl. Guidorizzi 1999:11ff).

Während des Zweiten Weltkrieges kam der Synchronisationsbetrieb zum teilweisen, ab September 1943 sogar zum totalen Stillstand. Im November 1945 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen. Die italienischen Synchronisationszentren waren und sind noch immer Rom (wo seit 1932/33 erfolgreich synchronisiert wird, wobei viele Akteure der Gründerzeit bis in die 1980er Jahre aktiv waren) und Mailand, in den letzten Jahren auch Turin und Verona. In Mailand begann die Synchronisation im Grunde zugleich mit Rom Anfang der 1930er Jahre, die ersten bedeutenden Ergebnisse wurden jedoch erst in den 1960er Jahren erzielt und der endgültige Durchbruch gelang in den 1980er Jahren, als Fininvest (heute Mediaset) eine ganze Reihe an Zeichentrickserien synchronisieren ließ und auf seinen drei Kanälen ausstrahlte. Es folgten Fernsehfilme, Soap-Operas und Telenovelas, welche im Fernsehen einen immer größeren Anteil einnahmen. Qualitätsmäßig hinkte Mailand immer noch den römischen Produktionen hinterher und es wurden bis in die 1960er Jahre lediglich kleine Aufträge wie Werbespots gedreht bzw. synchronisiert. Durch die gesteigerte Auftragslage und die dadurch optimierten Arbeitsvorgänge konnte Mailand in den letzten Jahren zu Rom aufschließen (vgl. Guidorizzi 1999:23ff).

2. Kultureller Transfer bei translatorischen Prozessen

In Kapitel 1 wurden die einschneidenden historischen Ereignisse der Translationswissenschaft sowie der Synchronisation in Deutschland und Italien erörtert. Neben diesem geschichtlichen Rahmen wird in diesem Kapitel der kulturelle Aspekt genauer unter die Lupe genommen. Ausgehend von verschiedenen Definitionsansätzen für Kultur wird dargestellt, wie sich Kultur bei jeglicher Art von menschlichen Handlungen und insbesondere bei translatorischen Prozessen manifestiert und somit einen wesentlichen Bestandteil im Rahmen solcher Prozesse bildet.

2.1. Kultur - Begriffsbestimmung und Formgebung

2.1.1. Semantische Vielfalt - verschiedene Definitionen von Kultur

Der Begriff „Kultur“ gehörte schon immer zu den weitläufigsten und am heftigsten diskutierten Begriffen. Jedes Individuum assoziiert viele Bedeutungen mit diesem Begriff, wobei sich viele Bedeutungen decken können, aber auch wieder sehr unterschiedliche Auffassungen in Erscheinung treten. Aus diesem Grund finden wir bis heute eine Vielzahl teilweise sehr unterschiedlicher Kulturbegriffe in den jeweiligen Wissenschaften, da Kultur im Laufe der Wissenschaftsgeschichte aus den verschiedensten Blickwinkeln betrachtet wurde bzw. wird und dadurch auf unterschiedliche Weise im System „Menschliches Leben“ ansiedelt wird. Bereits aus dieser Konstellation scheint es nur allzu logisch, dass es nicht „den“ Kulturbegriff bzw. „die“ Kulturdefinition geben kann, sondern vielmehr Vorschläge an Definitionen, welche aus einer subjektiven, individuellen Sichtweise des Betrachters, welcher die Definition aufstellt, hervorgehen. Da jeder Betrachter selbst wieder in einen bestimmten Zeit- und Kulturkontext eingebunden ist, kann diese „Definition“ selbst wieder als kulturgebunden und zeitabhängig erachtet werden.

Wenn man von Kultur und den verschiedenen Definitionen von Kultur spricht, ist ein essentieller Unterschied erkennbar: Während im gemeinsprachlichen Verständnis nach wie vor ein enger Kulturbegriff vorherrscht, der sich hauptsächlich über künstlerische Leistungen in den Bereichen Literatur, Musik, bildende Kunst usw. definiert bzw. gänzlich mit Kunst gleichgesetzt wird, finden wir in der Translationswissenschaft einen erweiterten Horizont des Kulturbegriffes vor, d.h. die eben genannten geistigen und künstlerischen Leistungen einer Gemeinschaft werden um gesellschaftliche und kommunikative Elemente erweitert (vgl. Loogus 2008:33f).

Die folgenden Abschnitte geben einen Überblick über wesentliche Kulturbegriffe, welche in translationswissenschaftlicher Literatur angeführt werden. (Zum Zwecke der besseren Übersichtlichkeit werden diese translationsrelevanten Kulturbegriffe nach thematischen Merkmalen in Kategorien eingeteilt.)

2.1.2. Kultur als Wissen

Als Basis für das Prinzip von Kultur als Wissen dienen die Grundsätze der kognitiven Anthropologie. In diesen Grundsätzen wird dem Wissen über Verhalten zentrale Bedeutung beigemessen. Der Kulturanthropologe Edward Tylor bietet in diesem Zusammenhang in seinem Werk *Primitive Culture* folgende Definition an: demnach sei Kultur

„im weitesten ethnographischen Sinne jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat“ (Tylor, zitiert nach Hansen 2003:17).

Es werden also „Grundelemente“ einer Kultur angesprochen, welche sich als Wissen über eine Kultur manifestieren und die Gesamtheit von gesellschaftlichen Gewohnheiten darstellen. Dieses gemeinsame Wissen impliziert also „kollektives Gleichverhalten“ (vgl. Loogus 2008:34f).

Ähnlich wie der Vorschlag Tylors setzt der amerikanischer Kulturanthropologe Ward H. Goodenough Kultur direkt mit dem Wissen als dem Produkt des Lernprozesses gleich. Für ihn definiert sich Kultur somit über das Wissen, welches ein Mensch sich aneignen muss, um sich in einem Kulturkreis bzw. einer Gesellschaft wie ein Mitglied dieses Kulturkreises bzw. dieser Gesellschaft verhalten zu können. Diese Definitionen von Kultur zielen also auf Kompetenzen ab, welche die Mitglieder einer Gruppe sich angeeignet haben und welche charakteristisch für diese Gruppe sind (über die die Gruppenmitglieder also kollektiv verfügen). Dies gilt auch für den Bereich der geschriebenen und gesprochenen Sprache: Sprache besteht in diesem kulturellen Kontext aus all dem, was ein Mensch wissen muss, um mit den Kommunikationspartnern so kommunizieren zu können, wie es die Mitglieder dieser Gruppe (zu welcher der Kommunikationspartner zählt) untereinander tun (vgl. Göhring 2003:112f).

Der deutsche Sprachwissenschaftler Heinz Göhring geht einen Schritt weiter und bringt Kultur weniger mit dem Wissen und Verhalten selbst, als vielmehr mit der Beurteilung dieses Wissens bzw. Verhaltens in Verbindung. Dabei geht Göhring davon aus, dass jeder Mensch eine kulturspezifische Sicht auf die Welt hat. Jede Kultur setzt sich zusammen aus typischen Vorstellungen von Gegenständen, Vorgängen und Sachverhalten. Beeinflusst sind diese Vorstellungen durch die zeitliche bzw. räumliche Einbettung in den Gesamtkontext sowie durch die Gegebenheiten der jeweiligen Kultur. Dieses Faktum muss besonders im Rahmen

translatorischer Handlungen berücksichtigt werden, denn als Individuen sind Translatoren selbst in bestimmte Gruppen eingebettet und von deren Kultur geprägt. (Darauf wird im Kapitel 3.2.2. näher eingegangen) (vgl. Göhring 2003:112ff).

Im Laufe der Jahrzehnte, in denen Heinz Göhring seine Definitionen präsentierte, hat es auch im gesellschaftspolitischen Leben eine Reihe von Veränderungen gegeben: Die Welt ist offener geworden, und die Grenzen zwischen den Kulturen verwischen immer mehr. Göhring hat auf diese Veränderungen reagiert und seinen Kulturbegriff immer wieder weiterentwickelt und präzisiert, jedoch ist er seinem Grundgedanken, der Translator müsse sich den fremden Kulturen mit der Neugier, Sensibilität und Sichtweise von Kulturanthropologen nähern, stets treu geblieben. Durch die Ausführungen und ständige Weiterentwicklung seiner Kulturbegriffes hat Göhring auch das Kulturverständnis mehrerer Translationswissenschaftler, darunter Vermeer, Holz-Mänttari, Nord, Snell-Hornby, Witte, Schmitt usw. beeinflusst (vgl. Göhring 2003:113f).

2.1.3. Kultur als Verhalten und Handlungen

In einem engen Zusammenhang mit dem eben genannten Konzept von Kultur als Wissen steht die Auffassung von Kultur als Verhalten und Handlungen. Die Grenze zwischen Verhalten und Handlung ist sehr schmal, denn Verhalten und Handlung bedingen sich gegenseitig (jegliches Verhalten zielt auf eine Handlung hin und umgekehrt basiert jede Handlung auf einem bestimmten Verhalten).

Ein wichtiger Vertreter dieser Ansicht ist Hans J. Vermeer. Für ihn stellt Kultur ein dynamisches Gefüge dar, welches auf der Basis des gesamt menschlichen Handelns aufgebaut ist. Als Konsequenz stellt sich Vermeer in Bezug auf den Kulturbegriff auch andere Fragen als Göhring: Im Mittelpunkt seiner Forschungen stehen die Einbettung eines Menschen in eine Kultur sowie das zwischenmenschliche Zusammenleben der Menschen in einer Kultur. Diese Einführung eines Menschen in eine Gesellschaft bezeichnet Vermeer als Enkulturation, die sich über die für diese Gesellschaft typischen Verhaltensweisen manifestiert. Basierend auf diesen Verhaltensweisen versucht sich das Individuum trotz seiner individuellen Verschiedenheit soweit der Gesellschaft anzupassen, dass es dort zumindest toleriert wird. Vermeers Definition von Kultur ist also die Folgende:

„Kultur sei die Menge aller Verhaltensnormen und -konventionen einer Gesellschaft und die Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweisen“ (Vermeer 1989:36).

Im Begriff „Kultur“ sieht Vermeer demnach ein durch Menschen geschaffenes „Konstrukt“ an Werten, in welchem jedes Element, das ein Bestandteil dieses Konstrukts darstellt, seinen eigenen Stellenwert besitzt. Laut Vermeer impliziert der Umgang mit kulturellen Elementen

immer eine Bewertung, sodass Kultur sich als Ausdruck der Gemeinschaft derjenigen Menschen definieren lässt, die Phänomene in ähnlicher Art und Weise auffassen bzw. bewerten (vgl. Loogus 2008:38ff).

Einen ähnlichen, also handlungsorientierten, Kulturbegriff (mit den eben genannten Konventionen und Normen) vertritt Christiane Nord. Im Unterschied zu Vermeer unterstreicht sie jedoch besonders den Faktor Mensch:

„Eine Kultur ist eine Gemeinschaft oder Gruppe von Menschen, deren Verhalten und Handeln sich an gemeinsamen Normen, Konventionen und Bewertungen ausrichtet und sich dadurch von den Formen des Verhaltens und Handelns anderer Gruppen und Gemeinschaften unterscheidet“ (Nord 1997:152).

Nord bringt Kultur vor allem mit „Kulturgemeinschaft“ in Zusammenhang, in der die Kulturgemeinschaft wie eine reichhaltige Sammlung aus Konventionen, Normen sowie Meinungen besteht (welche einen sog. „Leitfaden“ für die Mitglieder sowohl für ihr sprachliches als auch nicht-sprachliches Handeln bzw. Verhalten darstellen), aber auch aus den seit Jahrhunderten resultierenden Ergebnissen dieses Handelns, z.B. Sprache, Literatur, Kunst, Architektur, angesehen werden kann. In Bezug auf Gemeinschaften betont Nord, dass eine Kommunikations- und Sprachgemeinschaft nicht automatisch eine Kulturgemeinschaft bilden muss. Ein Beispiel hierfür sind Südtiroler, die in manchen Fällen zwar bilingual (deutsch und italienisch, deutsch und ladinisch bzw. italienisch und ladinisch) aufwachsen, jedoch eine von der „typisch deutschen“ und „typisch italienischen“ Kultur differenzierte eigene Kultur vorweisen. Im Gegenzug dazu können verschiedene Sprachgemeinschaften sehr wohl auch eine Kulturgemeinschaft bilden (z.B. die Schweizer – Deutsch, Französisch, Italienisch, Rätoromanisch; oder die Iren - Irisch, Englisch) (vgl. Loogus 2008:40f).

2.1.4. Kultur als Mittel zur Sinnbewährung

Nach diesen anthropologisch orientierten Kulturbegriffen handelt es sich bei der vorliegenden Definition von Kultur des Sprachwissenschaftlers Klaus Mutersbach um ein systemtheoretisches Konzept, welches als zentralen Punkt die Struktur des Gefüges „Kultur“ sieht. Kultur ist demnach eine strukturelle Größe, welche aus Kultursystemen besteht. Diese Kultursysteme bestehen aus „zweckbezogen ineinander greifenden [...] Handlungsphasen“ (Mutersbach 2002:173). Darunter versteht man bestimmte Muster und Konventionen, welche einen Bezug zu bestimmten Lebensbereichen eines Menschen und daher auch zu den Lebensbereichen der Gemeinschaft herstellen. Anhand dieser Muster und Konventionen sollen dem Individuum Leitlinien für eine möglichst erfolgreiche Integration in seinen Kulturkreis vorgegeben werden, diese Leitlinien verbinden also die Menschen eines Kulturkreises (vgl.

Loogus 2008:44f).

2.1.5. Kultur als symbolische Bedeutungen

Dieser Begriff rührt (wie die Zugänge der Kapitel 2.1.1. bis 2.1.3) wieder von der Kulturanthropologie her, dieses Mal von der Seite der interpretativen Kulturanthropologie, und wurde vom amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz begründet. Er „verstehet Kultur als ein Zeichen- und Symbolsystem, das sowohl auf seine Bedeutungen hin auslegbar ist als auch Selbstdeutungen leistet.“ (Loogus 2008:47) In diesem Zusammenhang bringt er als Beispiel den Hahnenkampf an. Hahnenkämpfe sind Schaukämpfe mit großer Publikumsbeteiligung und stellen ein wichtiges kulturelles Element auf Bali dar. Dabei werden mit diesen Schaukämpfen gesellschaftliche Aspekte und Zusammenhänge dargestellt. Es werden also Aussagen über ein kulturelles Element getroffen, daher spricht Geertz auch vom Zeichen- und Symbolsystem. Die kulturellen Formen sind dabei in diesem symbolischen sozialen Handlungsnetz eingebettet. Geertz spricht von einem „selbstgesponnene[n] Bedeutungsgewebe“ (Geertz ³1994:9), dessen Untersuchung bzw. Benutzung der Interpretation und Erläuterung dieser Bedeutungen bzw. Symbole gleichkommt. Er unterstreicht in seiner Kulturanalyse die Bedeutung der sozialen Handlungen der Menschen: Diese Bedeutungen weisen auf grundlegende kulturelle Werte und in weiterer Folge auf Eigenschaften diese Kultur als Ganzes hin. Es steht also der Bedeutungsinhalt von Handlungen im Vordergrund und nicht ihr Ereignischarakter (vgl. Loogus 2008:47f).

2.1.6. Kultur als Text

Im Gegensatz zu den bisher genannten Zugängen greift dieser Kulturbegriff verschiedene Punkte aus diversen Wissenschaftsbereichen (Literaturwissenschaft, Anthropologie, Semiotik usw.) heraus und beschreibt Kultur als eine Sammlung von Texten. Gegenstand der Untersuchungen dieser Texte sind dabei Interpretationen im Hinblick auf kulturelle Eigenschaften bzw. die interkulturelle Vergleichbarkeit untereinander. Laut dieser Definition werden Texte als Träger kultureller Darstellungen und Kodierung aufgefasst (z.B. werden Traditionen und Schlüsselsymbole abgebildet oder Selbst- bzw. Fremdbilder erstellt) und eignen sich somit für interkulturelle Vergleiche. Für die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick können soziale Situationen, Handlungen und Ereignisse erst dann für den Prozess der Objektivierung von kulturellen Bedeutungen erschlossen werden, wenn sie als Texte betrachtet werden. Dabei müssen die Handlungssituationen nicht identisch mit Texten sein, vielmehr sollen sie wie Texte betrachtet und entsprechend gelesen werden. Denn laut Bachmann-Medick werden die eben genannten

sozialen Handlungen immer in Zeichen übertragen, so dass ihnen eine Bedeutung zugeschrieben werden kann (vgl. Loogus 2008:48ff). Das Hauptanliegen von Bachmann-Medick ist es, einen Beitrag zur Sensibilisierung eines differenzierteren Leseprozesses zu leisten. Mit dem Konzept von Kultur als Text wird nämlich eine neue Perspektive in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung eingeleitet: „Kultur ist ein Bereich, der - ähnlich wie ein Text - zu verschiedenen Lesearten aufruft.“ (Bachmann-Medick 1996:10)

2.1.7. Kultur und kulturelle Spezifik

2.1.7.1. Zum Begriff der Kulturspezifik

Unabhängig davon, welchen Kulturbegriff man bevorzugt, kann man sagen, dass mit Kultur das Resultat einer Umwelt gemeint ist, in der wir leben, mit allen Bedürfnissen, die diese Umgebung an seine Individuen stellt sowie die Auswirkungen auf die Individuen dieser Gesellschaft, z.B. die Kommunikation oder der Umgang innerhalb dieser Gesellschaft. Es liegt in der Natur des Menschen, sich an die Gesellschaft und generell an seine Umwelt anzupassen und sich gleichzeitig von anderen Gesellschaften abzugrenzen, durch Hervorheben der für den eigenen Kulturkreis charakteristischen Eigenheiten. Dies führt dazu, dass man eine Reihe verschiedener Gesellschaftsstrukturen und somit auch Kulturkreise vorfindet. Somit werden „gleiche“ Realitäten in verschiedenen Kulturen unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert. Als Beispiel hierfür kann man China anführen, wo die Farbe Weiß die Farbe der Trauer darstellt und Rülpsen als ein Zeichen der Befriedigung nach einer Mahlzeit gilt, was im europäischen Raum doch gänzlich anders erlebt wird (Schwarz gilt als Farbe der Trauer und Rülpsen wird als ungebildetes und unhöfliches Verhalten interpretiert).

Die eben besprochenen Charakteristika kann man mit dem Begriff „Kulturspezifika“ benennen. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass das Spezifische nicht absolut (d.h. das Spezifikum kommt nur in einer Kultur vor), sondern relativ zu sehen ist (im Vergleich zweier Kulturen ist das Spezifikum nur in einer Kultur vorhanden), bei Spezifika muss es sich also nicht unbedingt um absolute Größen handeln. Kulturspezifische Gegebenheiten sind keine starren Größen, sondern unterliegen selbst einem dynamischen Wandel, d.h. mit der Gesellschaft verändert sich auch ihre Kultur. Wie bereits im Abschnitt 2.1.6. (Kultur als Text) erwähnt, betrifft Kultur auch linguistische Elemente, z.B. Wortschatz, Sprichwörter, Metaphern, Ausrufe, Schimpfwörter, die Textgestaltung bestimmter Textsorten bzw. das Wissen hinsichtlich der Gepflogenheiten der sprachlichen Interaktion; all diese genannten Bereiche können den Kulturspezifika zugeordnet werden. Dabei manifestiert sich die Spezifität oft nur implizit durch Konnotationen. Kulturspezifika gehören also zum kulturellen Kontext einer Gesellschaft.

Sowohl in der Translationswissenschaft als auch in anderen Wissenschaftsbereichen werden die Begriffe Kultur und Kulturspezifika sehr häufig verwendet. Wie bereits ausgeführt, spricht „Kulturspezifika“ eine Gegebenheit an, die in einer bestimmten Kultur fest verankert und allgemeiner Natur ist, in anderen Kulturen dagegen ein unbekanntes Phänomen darstellt oder nur in (stark) abweichender Form vorhanden ist. Kulturspezifika werden auch oft mit dem Begriff „Realien“ in Verbindung gebracht. Im Rahmen der Translationswissenschaft verwendet man diesen Begriff im Zusammenhang mit spezifischen landes- bzw. kulturkonventionellen Sachverhalten geographischer, politischer, institutioneller oder sozialer Art (vgl. Loogus 2008:55).

2.1.7.2. Realien und Kulturalien

Die Begriffe „Realie“ und „Kulturalie“ werden sowohl in der Translationswissenschaft als auch in anderen Bereichen nicht eindeutig verwendet. Laut Elisabeth Markstein sind Realien „Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weitesten Sinne – und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet“ (Markstein 2003:288). Dabei werden diese Träger in Texten mit gewissen emotionalen Absichten verwendet. Dies muss bei einer translatorischen Handlung mitberücksichtigt und gegebenenfalls müssen Veränderungen vorgenommen werden (vgl. Markstein 2003:288).

Auch Otto Kade beschäftigt sich mit dem Thema Realien im Rahmen translatorischer Handlungen. Startpunkt für Kade ist die Behauptung, dass „mit jeder gegebenen Sprache jeder gegebene Inhalt realisiert werden kann“ (Kade 1964:93). Jedoch lässt sich dieses Vorhaben in sehr vielen Situationen nicht vollständig umsetzen. Im Zusammenhang mit den verbliebenen „Ritzen“ in diesem Gewebe kommt Kade auf die Realie als eine andere Form der Kodierung in jeweils unterschiedlichen Sprachen zu sprechen:

„[...] Wir verstehen darunter sozial- ökonomische und kulturelle (im weitesten Sinne) Erscheinungen und Einrichtungen, die einer bestimmten sozial-ökonomischen Ordnung bzw. einer bestimmten Kultur eigen sind“ (Kade 1964:94).

Wie bereits erwähnt, wird in den Wissenschaftssprachen neben dem Begriff der „Realie“ oft auch der Ausdruck „Kulturalie“ verwendet. Auch hier gehen die Definitionen auseinander. Kulturalien können sowohl Gegenstände und Konzepte sein, die mit kulturellen Handlungen in Zusammenhang stehen, als auch politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Einrichtungen. Dabei kommt bei der Realie die kulturelle Dimension implizit zum Ausdruck, während sie bei der Kulturalie in expliziter Form auftritt.

2.1.7.3. Kulturspezifik in Texten

Im Abschnitt 2.1.6. wurde bereits ein Kulturbegriff vorgestellt, welcher Kultur als eine Sammlung von Texten verschiedenster Art definiert. In diesen Texten können kulturspezifische Unterschiede sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene ausfindig gemacht werden. Im Folgenden werden Unterschiede sowohl im Hinblick auf sprachliche Strukturen als auch auf Textstrukturen erörtert.

Wenn man von sprachlichen Strukturen spricht, ist die Semantik, d.h. die Untersuchung der Bedeutung sprachlicher Zeichen, von entscheidender Bedeutung. Im Normalfall decken sich die lexikalischen Systeme zweier Sprachen nur teilweise, was als Konsequenz zu divergierenden Bedeutungen führt. Das Wort „Schildkröte“ wird im Deutschen, falls nicht durch den Kontext verlangt, im Allgemeinen nicht näher spezifiziert. Im Englischen muss dieses Wort sehr wohl spezifiziert werden, da das Englische sowohl ein Wort für Landschildkröte (tortoise) als auch für Wasserschildkröte (turtle) anbietet. Ein weiteres Beispiel im deutsch-englischen Vergleich ist die Divergenz zwischen „Schlafzimmer“ und „bedroom“ – beide Termini haben denselben Kernpunkt, das Bett oder ein ähnliches Schlafmobiliar, jedoch wird bedroom im Englischen auch zur Beschreibung der Wohnungsgröße verwendet (4-bed roomed flat), während dies in der deutschen Sprache nicht üblich ist (in diesem Zusammenhang wird das allgemeinere Wort „Zimmer“ verwendet) (vgl. Kussmaul 2003:49f).

Neben der Lexik ist die Syntax (die Analyse von grammatikalischen und syntaktischen Beziehungen in den Sätzen) ein weiterer wichtiger Bereich. Zwei Punkte sollen hier besonders hervorgehoben werden: Der erste wichtige Punkt ist die Rolle der ersten Position in einem Satz. Im Deutschen kann diese Position von jedem Satzglied eingenommen werden, es ändert sich lediglich die Bedeutung. Beispiel: Es besteht ein deutlicher Unterschied zwischen *Mich hat man einen Schwindler genannt* und *Einen Schwindler hat man mich genannt*. Bei gewissen zusammengesetzten Sätzen, z.B. bei der Satzverschränkung, kann es zu Schwierigkeiten kommen, da diese Satzkonstruktion im Deutschen nur sehr selten möglich ist. Im Unterschied dazu verwenden andere Sprachen, wie z.B. Englisch oder skandinavische Sprachen, häufiger die Satzverschränkung, was bei translatorischen Handlungen Problemen bereiten kann. Der zweite wichtige Punkt ist die Verwendung von Nominalstil oder Verbalstil. Gewisse Sprachen, wie z.B. das Deutsche oder teilweise auch das Englische, verwenden den Nominalstil, also die Präferenz zur Verwendung von Substantiven und deren Komposita, während andere Sprachen (wie z.B. das Italienische) grundsätzlich sehr verborientiert sind und als Konsequenz andere Satzkonstruktionen verwenden (vgl. Kvam 2003:54f).

Neben den sprachlichen Strukturen geben auch Textstrukturen, also hauptsächlich Textsorten und Textsortenkonventionen, Aufschluss über kulturelle Eigenschaften. Bei einer Textsorte handelt es sich um textinterne und textexterne Merkmale, durch welche Texte zu Textsorten kategorisiert werden können. Diese Untersuchung gehört in den Bereich der

Textlinguistik und liefert auch Informationen über kulturelle Divergenzen von Textsorten verschiedener Sprachen.

Als textinterne Kriterien sind hauptsächlich Wortschatz, Satzbau oder Eigenschaften des Themas betreffend (Benennung, Themenverlauf sowie Themenbindung) zu nennen. Zwei Beispiele sollen die Relevanz dieser Bereiche zeigen: einen Liebesbrief wird man mit hoher Wahrscheinlichkeit im Verbalstil schreiben und dabei auf jegliche Fachtermini oder technische Konstruktionen verzichten. Was das Thema betrifft, so denke man an den Unterschied zwischen einem schriftlich ausgearbeiteten Vortrag, wo sich ein Thema oft durch den gesamten Text zieht, und einem Privatbrief, bei dem man oft Gedankensprünge und Brüche vorfindet.

Mit textexternen Kriterien werden vor allem Trägermedium, Textfunktion oder die Kommunikationssituation, in welcher ein Text entsteht (d.h. zeitliche, lokale oder soziale Faktoren), angesprochen. Erneut sollen zwei Beispielen die Sinnhaftigkeit dieser Faktoren verdeutlichen: In Bezug auf die Textfunktion eignet sich der Vergleich zwischen einem schriftlichen Urteil (das eine Entscheidung bringt) und einem schriftlichen Gesuch (das einen Antrag auf eine Sache oder Dienstleistung darstellt, aber noch keine Entscheidung enthält). Zur Bedeutung des Trägermediums hilft der Vergleich eines Briefes (der schriftlich verfasst ist) mit einem Telefonanruf (der mündlich durchgeführt wird und zusätzliche Elemente zum schriftlichen Text einfließen lässt).

2.2. Kultur im Spannungsverhältnis translatorischer Entscheidungen

Nachdem sich die letzten Abschnitte vorwiegend mit Kultur als solche auseinandersetzen, behandelt dieser Teil das Zusammenspiel von Kultur und Translation. Ohne Frage nimmt Kultur in der Translationswissenschaft sowie auch im Rahmen translatorischer Handlungen selbst eine zentrale Rolle ein. Nicht umsonst sprechen Translationswissenschaftler der letzten Jahrzehnte von *interkultureller Kommunikation*, es werden also die Kulturen (und nicht Sprachen) als zentrale Variablen des Übersetzens und Dolmetschens genannt. Lange Zeit jedoch verfolgte die Translationswissenschaft einen sprachorientierten und nicht kulturorientierten Kurs. Diese Aussage wird dadurch gerechtfertigt, dass die Translationswissenschaft bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts noch als Teildisziplin der Sprachwissenschaft angesehen wurde. Erst in den 1970er Jahren „setzte eine gewisse Entfremdung zwischen Sprachwissenschaft und Übersetzungsforschung ein.“ (Loogus 2008:18)

Bedingt durch den vielfältigen (z.B. politischen, arbeitsrechtlichen oder auch wirtschaftlichen) Wandel der Welt kristallisierte sich eine Reihe neuer Denkweisen heraus, Themen wie Selbstverwirklichung und Gestaltung der freien Zeit wurden immer wichtiger, genauso wie Kultur als eine Form der Identifizierung; sie beanspruchte immer mehr Raum und gelangte schließlich auch ins Zentrum der Translationswissenschaft, ohne dass jedoch die

sprachwissenschaftlichen Schwerpunkte, welche immer schon relevant waren, ausgeblendet wurden. Dieser einschneidende Wechsel, der auch die *kulturelle Wende* genannt wird, brachte die Translationswissenschaft von der sprachlichen Oberfläche ausgehend auf eine neue Ebene. Sowohl die neuen Erkenntnisse als auch die Methodik können in diesem Zusammenhang als bedeutsamer, ja revolutionärer Fortschritt deklariert werden, denn die bis dato herrschenden Theorien und praktischen Vorgehensweisen wurden nicht aufgehoben, sondern in vielerlei Hinsicht durch neue Erkenntnisse ergänzt und dadurch neu definiert.

Dieses Kapitel beschäftigt sich sowohl mit dem Verhältnis von Kultur und Sprache als auch mit dem Prozess des Verstehens als Grundlage translatorischer Entscheidungen. Dabei soll der besondere Stellenwert von Kultur in der Translationswissenschaft noch detaillierter hervorgehen (durch Aufzeigen von Zusammenhängen, die dem sprachwissenschaftlichen Zugang verborgen bleiben) und das Zusammenspiel von Kultur (im Kontext translatorischer Handlungen) und Verständnisproblemen untersucht werden. Denn man kann nur jene Informationen translatorisch vermitteln, die verstanden wurden. Für die *interkulturelle* Kommunikation gilt also konkret: Kultur muss (erst einmal) verstanden werden.

2.2.1. Kultur und Sprache

Wenn wir Kultur und Sprache auf einen gemeinsamen Nenner bringen wollen, drängen sich schnell zwei Fragen auf: Wie stehen Kultur und Sprache zueinander? Wie verhalten sich Kultur und Sprache im Rahmen translatorischer Handlungen? Denn die Aufgabe von Übersetzer und Dolmetscher besteht ja darin, gleichzeitig zwischen Sprachen und Kulturen zu vermitteln (vgl. Göhring: 2003:112).

„Sprache ist das wichtigste Medium, mit dem wir unsere Erfahrungen und Interpretationen der Realität kommunizieren.“ (Kadric 2007:32) Bereits diese Definition enthält implizit einen Zusammenhang mit Kultur, die aus Erfahrungswerten und bestimmten Interpretationen der Realität besteht. „Eine Kultur kann allerdings nur über Dinge kommunizieren, die sie begreifen kann.“ (Kadric 2007:32) Sprache ist aus Signalen (meistens Wörtern) aufgebaut, die eine Bedeutung in sich tragen. Eine Bedeutung manifestiert sich, indem gezeigt wird, wie ein Phänomen durch eine Kulturgemeinschaft wahrgenommen und interpretiert wird. Daher kann man Wörter nicht als neutrale Einheiten betrachten, denn sie *sind* Ausdruck der Interpretation durch eine bestimmte Kultur in einem bestimmten Kontext. Sprache ist also ein Träger von Kultur.

Aus dieser Symbiose von Kultur und Sprache können verschiedene Probleme auftauchen: Vor allem das Problem der Rezeptionsebenen (Zusammenhang der sprachlichen Oberfläche und der kulturellen Einbettung eines Textes) sowie das Problem von Referenz (interkulturelle Mobilität) sind zu nennen.

Sprache ist ein Kulturträger und gleichzeitig ein Werkzeug, mit dem Kultur verbalisiert

und kommuniziert wird. Jedoch macht die Sprache noch keine Kultur aus. Für Heinz Kloss besteht ein Zusammenhang zwischen kultureller Identität und dem „Begriff von Nationalität, und zwar nicht de[m] juristischen, d.h. der Staatsangehörigkeit, sondern de[m] der ethnischen Nationalität“ (Kloss 1985:209). Die Conference of European Statisticians, welche von der UNO ins Leben gerufen wurde, erklärte 1959, dass es für eine ethnische Abgrenzung nicht nur eines, sondern immer mehrerer Merkmale bedarf, z.B. Rasse, Religion, Stammeszugehörigkeit u.a. (vgl. Kloss 1985:209). Es existieren Nationalitäten (immer als ethnische Gruppen aufgefasst), die entweder keine eigene Sprache haben (z.B. die Montenegriner in Jugoslawien) oder „mehr als eine Sprache als Mutter- und Amtssprache verwenden, ohne dass die Sprecher der einen denen der anderen Sprache die Zugehörigkeit zum gleichen Volk abstritten“ (Kloss 1985:210) (z.B. die Schweizer). Eine weitere Variante ist, dass eine Sprache von mehreren (ethnischen) Nationalitäten als ihre eigene anerkannt ist (z.B. Deutsch und Englisch, wenn auch in abweichenden Ausführungen).

Hier seien zwei Beispiele angeführt. Die Afroamerikaner in den USA bilden mit anderen ethnischen Nationalitäten eine Sprachgemeinschaft, da in den meisten Fällen Englisch ihre Muttersprache bildet. Kulturell gesehen bilden die Afroamerikaner jedoch einen eigenen Kulturkreis, welcher sich in den Bereichen Wertvorstellungen, Interpretationen der Welt, Traditionen, Präferenzen usw. deutlich von jenen der weißen Einwohner der USA unterscheidet bzw. unterscheiden kann. Ein weiteres Beispiel betrifft Mitteleuropa: Es herrscht nach wie vor die Überzeugung, dass die Tschechen und die Slowaken eine gemeinsame Kulturgemeinschaft bilden. Dieser Schluss rührt von der gemeinsamen Sprache und von der früheren gemeinsamen politischen Vergangenheit her. Im Zuge einer Initiative des Zentrums für Translationswissenschaft der Universität Wien (Einführung von Slowakisch als Mutter-/Bildungssprache neben Tschechisch) wurde jedoch deutlich, dass diese Vorstellungen nicht der Wirklichkeit entsprechen. Zwar handelt es sich bei Slowakisch und Tschechisch um zwei sehr ähnliche Sprachen, es gibt jedoch Unterschiede, die die Angehörigen des slowakischen Volkes als „markant“ oder „signifikant“ empfinden. Es existieren also Kulturgemeinschaften, deren Sprachen zwei Varianten derselben Sprache darstellen, also eine Sprachgemeinschaft bilden, deren Kulturkreise jedoch trotz offensichtlicher Ähnlichkeiten sehr starke Souveränitätsforderungen erheben.

Als wichtige Kernaussage aus diesen Ausführungen kann man herausfiltern, dass der kulturelle Hintergrund einer Aussage immer hinterfragt werden muss und nicht als Selbstverständlichkeit erachtet werden darf, besonders in Bezug auf Zielkulturen im Hinblick auf translatorische Handlungen. Diese Vorgänge des translatorischen Handelns werden nicht immer vollständig funktionieren, sondern auch zu Missverständnissen führen.

2.2.2. Verstehen: Grundlage translatorischen Handelns

Verstehen spielt für die Kommunikation im Allgemeinen und für die interkulturelle Kommunikation im Besonderen eine zentrale Rolle (vgl. Loogus 2008:139). Wenn eine in Sprache oder andere Zeichen verschlüsselte Botschaft falsch entschlüsselt wird, kommt die eigentliche Bedeutung dieser Botschaft beim Empfänger nicht an und die gewünschten Effekte werden nicht ausgelöst werden. Die Kommunikation scheitert. Verstehen ist also ein essentieller Bestandteil einer erfolgreichen translatorischen Handlung.

Für eine genauere Untersuchung des Verstehensprozesses müssen seine Subprozesse unter die Lupe genommen werden. In diesem Zusammenhang werden vier Phänomene erörtert: erstens die Rezeptionsebenen des Verstehensprozesses (anhand derer man Laien- von Expertenhandeln unterscheiden kann); zweitens das Phänomen von Referenz, das in Zusammenhang mit der Fähigkeit zur interkulturellen Mobilität steht; drittens fördernde Faktoren und viertens potentiell störende Faktoren im Verstehensprozess („potentiell“, da ihre eigentliche Wirkung vom Umgang mit diesen Faktoren abhängt).

2.2.2.1. Verstehen und Rezeptionsebenen

In diesem Abschnitt soll die Problematik von Rezeptionsebenen in Bezug auf translatorische Entscheidungen näher untersucht werden.

Im Zusammenhang mit dem Verstehensprozess kann man von zwei Rezeptionsebenen sprechen: die sprachliche Oberfläche und die Bedeutungsebene, wobei man aus der sprachlichen Ebene hauptsächlich Erkenntnisse über die Makro- sowie Mikrostruktur eines Textes gewinnen kann, was für die Feststellung der Funktion und letztendlich für die Übersetzung selbst relevant ist.

Die inhaltliche Ebene eines Textes wird durch die Bedeutungsebene abgedeckt. Dies bedeutet, dass jedem Text erst durch den Leser bzw. die Rezeption durch eben diesen Leser seine Bedeutung zugewiesen wird. Wie im Kapitel 2.2.1. bereits besprochen, ist jede Sprache ein Kulturträger. Die Wörter (oder auch Texte) sind Platzhalter für Phänomene, über die der Sender (und gleichzeitig Vertreter einer Kultur) kommunizieren will. Die Kenntnis der jeweiligen Kultur ist daher unerlässlich.

Das Problem der Rezeptionsebenen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen Laien- und Expertenhandeln. Laien stoßen in den meisten Fällen lediglich auf die Ebene der Textoberfläche vor, d.h. sie sind nicht in der Lage, die eigentlichen Bedeutungen, die in die Wörter eingebettet sind und die durch die Ausgangskultur geprägt sind, zu erfassen (vgl. Kadric 2007:78f). Sie orientieren sich an Vermutungen, welche sie aus ihrer eigenen Kultur beziehen. Sie beschränken sich fast ausschließlich auf Hypothesen ihrer eigenen Kultur und schaffen es nicht, die tatsächlichen Referenzen zu rekonstruieren.

Ein zweites wichtiges Unterscheidungsmerkmal von Laien und Experten ist das fehlende Wissen der translatorischen Methodik. Laien übersetzen oft Wort für Wort, bleiben sehr nahe am Ausgangstext und übersetzen ein Wort mit einem gleichen Wort in der Zielsprache (z.B. werden Fachtermini immer mit Fachtermini übersetzt), ohne außersprachliche Aspekte zu berücksichtigen (vgl. Kadric 2007:78f).

„Expertinnen hingegen analysieren zunächst die Gesamtsituation, handeln situationsangepasst und nicht nach vorgegebenen Regeln, kombinieren theoretisches und praktisches Wissen bei der Lösung von Übersetzungsproblemen und fühlen sich auch für die Resultate ihrer Handlungen verantwortlich.“ (Kadric 2007:79).

2.2.2.2. Referenz - interkulturelle Mobilität

Wie im Laufe von Kapitel 2 bereits angesprochen, ist die Wahrnehmung der Welt sowohl individuell als auch kulturell (und somit auch sprachlich) geprägt. Jede Kulturgemeinschaft und jedes Individuum schaffen sich eigene Denkmuster und interpretieren die Realität somit aus dieser kulturellen und individuellen Perspektive. Die Frage, die man sich zwangsläufig stellt, ist, inwieweit das Verständnis eines Textes aus einer anderen Kultur überhaupt möglich ist, denn auch wir nehmen ihre Realität aus unserer eigenen Perspektive wahr. Auf welche Weise kann man die ursprüngliche Referenz rekonstruieren? Dabei versteht man unter Referenz den Zusammenhang von einem Wort und dem Phänomen, auf das sich dieses Wort bezieht.

Um diese Fragen beantworten und somit die geforderte translatorische Qualität liefern zu können, ist das Verständnis von Kultur notwendig. Des Weiteren haben wir im Laufe des Kapitels 2 festgestellt, dass unterschiedliche Kulturen nichts anderes als unterschiedliche Interpretationen und Wahrnehmungen der Realität darstellen. Dabei besitzt ein Mensch bei seiner Geburt noch keinerlei kulturellen Input im Sinne von *Erfahrungswerten*, sondern er lernt seine Kultur, in die er buchstäblich hineingeboren wird, kennen, indem er mit ihr konfrontiert wird, diese also *erfährt*. Kultur stellt also die Summe angeeigneter Erfahrungswerte dar. Diese Erfahrungswerte, also kognitive Erfahrungseinheiten, auf die in neuen Situationen zurückgegriffen wird, werden *brainscripts* genannt. Daraus kann man folgern, dass sich der Mensch neben seiner eigenen Kultur auch fremde Kulturen aneignen kann. Kenntnisse der diversen Kulturkreise können also jederzeit erworben werden, sowohl von Laien als auch von Translatoren; je detaillierter und genauer die Kenntnis einer Kultur ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass interkulturelle Kommunikationsvorgänge erfolgreich verlaufen. Die Frage bleibt jedoch, ob ein Angehöriger einer anderen Kultur auch so *empfinden* kann wie jemand, der in einen Kulturkreis hineingeboren ist und sein ganzes Leben mit diesem Kulturkreis in Berührung war. Dieses *Empfinden* ist nämlich für das Verstehen von Kultur von

größter Bedeutung, um Ereignisse beispielsweise in wichtig und unwichtig klassifizieren zu können.

2.2.3. Fördernde Faktoren im Verstehungsprozess

Selbst professionelle *interkulturelle* Vermittler wie Translatoren stoßen oft auf große Hürden bei translatorischer Handlungen, gilt es doch, zwischen mindestens zwei Kulturen mit unterschiedlichen Realitäten zu vermitteln. Nicht selten kommt es vor, dass Translatoren mit unbekanntem Sachverhalten konfrontiert werden. Die langjährigen Erfahrungen mit den Kulturen können zur Abnahme des Unbekanntheitsgrades beitragen. Die Summe von Erfahrungen über eine Kultur wird als Wissen und speziell in der Translationswissenschaft als *Vorwissen* (Präsuppositionen) bezeichnet.

2.2.3.1. Vorwissen und Erwartungen

Der Duden definiert Vorwissen als „etwas, was man über eine bestimmte Sache schon weiß, ehe man sich eingehender darüber informiert“ (Duden ⁶2006:o.S.). Vorwissen erleichtert somit das Verständnis von Sachverhalten bzw. das Erkennen von Zusammenhängen eines bestimmten Bereiches. Der Prozess des Verstehens erfolgt graduell, d.h. je umfangreicher das Vorwissen vorhanden ist, desto einfacher und schneller verläuft er (vgl. Loogus 2008:141). Einmal erworbenes Wissen muss in der Regel nicht mehr angeeignet, sondern lediglich (re)aktiviert werden, was sich positiv auf die zeitliche Komponente des Translationsprozesses auswirkt. Des Weiteren kann mit Vorwissen als Orientierungshilfe neu erworbenes Wissen leichter und effizienter zugeordnet werden. *Neues* Wissen bedeutet dabei sowohl *erwartetes* als auch *unerwartetes* Wissen. Da neue Informationen in den meisten Fällen im Kontext des bereits vorliegenden Wissensschatzes stehen, kann auch eine Form der Antizipation vorliegen bezüglich der neuen Information. Dies bedeutet, es werden auch Erwartungen an das neue Wissensmaterial gestellt.

Erwartungen und Vorwissen bilden eine Symbiose. Dabei können Erwartungen, die aus Vorwissen hervorgehen, zur Aktivierung weiteren Vorwissens beitragen. Diese Tatsache spielt besonders beim Dolmetschen bzw. bei jeglicher Form von mündlicher interkultureller Kommunikation, wo großer Zeitdruck herrscht, eine Rolle. Die kulturspezifische Antizipation von noch nicht bekannten Informationen ermöglicht es Translatoren, wertvolle Zeit einzusparen und die Konzentration auf andere Sachverhalte zu verlagern. Erwartungen sind also für jegliche Art von translatorischen Handlungen nützlich und relevant. Sie helfen Translatoren, in einer kommunikativen Situation den gedanklichen Rahmen abzustecken und dadurch eine wichtige Selektion vorzunehmen. Dies kann sich bewähren oder nicht, und selbst

im zweiten Fall trägt es einen Nutzen in sich, denn es können bestimmte Sachverhalte ausgeschlossen und der eigentliche Inhalt somit besser operationalisiert werden.

2.2.4. (Potenziell) Störende Faktoren im Verstehungsprozess

Neben den bereits beschriebenen fördernden Faktoren im Verstehungsprozess tritt auch eine Vielzahl von Faktoren auf, welche zum Scheitern der Kommunikation führen können. Zwei der wichtigsten und verbreitetsten Faktoren, nämlich Vorurteile und Stereotype, werden im Folgenden erörtert. Gelegentlich findet man sie in der Literatur auch unter dem Begriff „schlechtes Vorwissen“, wobei diese Bezeichnung auch in die Irre führen kann, da sich Vorurteile (jedoch nicht Stereotype) unter bestimmten Umständen und in bestimmten Kontexten auch positiv auf den Verstehungsprozess auswirken können.

2.2.4.1. Vorurteile und Stereotype

Eine der am häufigsten herangezogenen Definitionen beschreibt das Vorurteil als etwas, bei dem es sich entweder um ein vorschnelles Urteil handelt, das ohne Kenntnis des Gegenstandes gefällt wird, oder ein Urteil, welchem bloße Emotionalität bzw. Antipathie zugrunde liegt (vgl. Hansen 2003:323). Loogus weicht von dieser Definition ab und erklärt (Bezug nehmend auf Hans-Georg Gadamer), dass ein Vorurteil nicht unbedingt immer einen negativen Charakter in sich trägt (vorausgesetzt, es wird nicht als endgültiges Urteil aufgefasst) (vgl. Loogus 2008:144). Auch Heinz Göhring schlägt diese Richtung ein, indem er den Schlussfolgerungen, welche dem Verstehungsprozess vorausgehen und dabei als unterstützende Elemente fungieren sollen, eine wichtige Rolle zuschreibt; er benennt dieses Phänomen jedoch nicht *Vorurteil*, sondern spricht von *Vorausurteilen* (vgl. Göhring 2003:114).

Vorurteile sind also nicht eindeutig gepolt. Ob sie im Endeffekt als positiv oder negativ klassifiziert werden können, hängt vor allem damit zusammen, ob sie im Nachhinein auf diese Einteilung überprüft werden und, falls ja, ob dies mit Stereotypen zusammenhängt und mit welchen.

Der Unterschied zwischen Vorurteilen und Stereotypen besteht darin, dass Stereotype sich auf längere Zeiträume und über einzelne Situationen hinaus beziehen. So kann z.B. das Stereotyp „alle Italiener sind Schwindler“ in ein Vorurteil übergehen. „Ich möchte keinen Vertrag mit einem Italiener abschließen, der Italiener kann ja ein Schwindler sein.“ In diesem Beispiel geht die generelle Aussage (welche in keinem Kontext eingebettet ist) über in eine Aussage, welche eine ganz bestimmte Person in einer ganz bestimmten Situation anspricht.

Laut Uta Quasthoff rühren weder Vorurteile noch Stereotype von der persönlichen Erfahrung eines Individuums her, sondern sind vielmehr Phänomene, die kulturell, politisch

oder historisch bedingt sind (vgl. Quasthoff 1973:21ff). Andere Strömungen widersprechen dieser Aussage, indem sie anbringen, dass Stereotype zwar über die Kultur das Individuum erreichen, die Interpretation der Realität jedoch letztendlich immer ein subjektiver Prozess ist. Als Folge können sich Stereotype bilden oder verworfen werden oder es können sich, basierend auf den subjektiven Erfahrungen, neue Stereotype herauskristallisieren.

2.3. Kapitelzusammenfassung

In sämtlichen Bereichen, die das Zusammenleben von Menschen betreffen, stellt Kultur einen essentiellen Begriff dar, dem große Bedeutung beigemessen werden muss. Dies betrifft sowohl die intrakulturelle als auch die interkulturelle Kommunikation. Nur wenn der kulturelle Sachverhalt und seine Wichtigkeit berücksichtigt werden, kann intra- und interkulturelle Kommunikation erfolgreich verlaufen.

Im Laufe der Geschichte haben sich viele verschiedene Definitionen von und Zugänge zu Kultur herauskristallisiert. Dabei wurde Bezug zu den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen genommen. Man kann sagen, dass sich Kultur nicht nur auf einen Bereich, wie etwa Kunst, beschränkt (wie vom Laien oft fälschlicherweise angenommen), vielmehr ist sämtliches menschliches Handeln durch die Kultur beeinflusst. Die wissenschaftliche und praktische Erforschung von Kultur ist von immenser Wichtigkeit, um Denk- und Vorgehensweisen der Menschen zu verstehen und somit erfolgreich kommunizieren zu können, in welcher Form auch immer. Denn gegenseitiges Verständnis ist der Kern jeder Kommunikationssituation.

Einen besonders hohen Stellenwert nimmt Kultur im Rahmen interkultureller Kommunikation ein. Innerhalb einer Kulturgemeinschaft, also bei intrakultureller Kommunikation, fallen Kulturspezifika nicht ins Gewicht, da sämtliche an der Kommunikationssituation beteiligten Personen diese Phänomene als selbstverständlich wahrnehmen, entstammen sie doch demselben Kulturkreis. Bei einer Kommunikationssituation mit Personen aus zwei verschiedenen Kulturkreisen tritt jedoch die sogenannte Kulturbarriere auf: Die Vorstellungen der Wirklichkeit der beiden Personen sind demnach unterschiedlich, für sie selbst aber weiterhin jeweils selbstverständlich. Es obliegt nun der Kompetenz des Translators, diese Kulturbarrieren durch geeignete Techniken sowie durch Kultur- und Sprachkompetenz zu eliminieren und die Kommunikation in einer Art und Weise zu gestalten, dass die ursprünglichen Intentionen des Ausgangstextes auch in den zielsprachlichen Text in der Zielkultur transferiert wurden, unter Berücksichtigung der in der jeweiligen Zielkultur geltenden Textsortenkonventionen und Normen.

3. Zur Theorie der Audiovisuellen Translation

In den bisherigen Kapiteln wurde der historische und kulturtheoretische Rahmen geschaffen, der für translatorische Prozesse von großer Bedeutung ist. Dieses dritte Kapitel befasst sich nun speziell mit der Theorie der Audiovisuellen Translation (AVT) als ein Teilgebiet dieser translatorischen Vorgänge. Es sollte jedem bewusst sein, dass es sich bei der AVT nicht um einen translatorischen Vorgang im klassischen Sinn handelt, da neben den bereits bekannten textlichen und translatorischen (also auch kulturellen) Überlegungen noch eine Reihe weiterer Aspekte zu beachten ist, die auf die Qualität eines Endproduktes einwirkt (siehe weitere Ausführungen in diesem Kapitel). Zu Beginn dieses Kapitels ist zunächst die strikte Trennung der Begriffe AVT und Filmsynchronisation vorzunehmen: Während Filmsynchronisation den technischen Vorgang der Filmbearbeitung beschreibt, meint AVT all jene Probleme, mit denen Übersetzer in sämtlichen Aspekten der Filmübertragung konfrontiert werden. Gerhard Pisek hat den etwas surrealen Prozess des Synchronisierens einmal so beschrieben:

„In der Tat ist es eigentlich vollkommen absurd, was die Synchronisation eines Filmes mit sich bringt: die Schauspieler auf der Leinwand agieren natürlich weiterhin im Milieu der Ausgangskultur und sind ständig umgeben von Zeichen, die für diese Kultur typisch sind, sprechen aber auf einmal eine andere Sprache – und keinen stört's!“ (Pisek 1994:6)

Diese Aussage verrät in der Tat eine Situation, die den Translator (und generell alle an der Synchronisation beteiligten Personen) vor scheinbar unüberbrückbare Schwierigkeiten stellt. Trotzdem kommt der Großteil der synchronisierten Filme beim jeweiligen Zielpublikum recht gut an. Es stellt sich nun die Frage, welche Schritte unternommen werden müssen, um diese kulturellen und sprachlichen, aber auch ganz natürlich durch den „Austausch“ einer Komponente entstandenen Barrieren zu überbrücken und die Synchronfassung eines Films zu produzieren, mit welcher sich das Zielpublikum identifizieren kann. Mit anderen Worten: Die Synchronfassung soll in der Zielkultur denselben Zweck erfüllen und dieselben Reaktionen hervorrufen, wie die Originalfassung dies beim ursprünglichen Publikum auslöst.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem „Spezialbereich“ AVT im Rahmen der Filmsynchronisation. Dabei geht es neben allgemeinen Aspekten vor allem um kulturelle Sachverhalte, welche überbrückt werden müssen, um zu einer gelungenen Synchronfassung zu gelangen. Technische Aspekte haben in dieser Arbeit eher nebensächlichen Charakter und werden daher nicht behandelt.

3.1. Allgemeines

Bei der Synchronisation handelt es sich um die Substitution des Originaldialogs durch eine neu produzierte Dialogfassung in der Zielsprache. Im Bereich der Translationswissenschaft und der translatorischen Prozesse wird dies als ein Spezialfall behandelt, denn im Medium Film werden die Sinneinheiten (und damit die Botschaft) über ein Zwei-Kanal-System, dem visuellen und dem akustischen Kanal, vermittelt. Über dieses Zwei-Kanal-System werden die verbalen, auditiven-nonverbalen, visuellen, schnitt- und kameratechnischen, dramaturgischen und musikalischen Codes zusammengeführt und interagieren. Aus diesem Geflecht resultiert die Gesamtbedeutung des Films. Der (Dialog-)Text muss also ganz bestimmte Kriterien, die sich aus dem Zusammenspiel von Bild und Ton ergeben, erfüllen (vgl. Bräutigam 2003:21). Dabei muss er sich immer im Rahmen dessen bewegen, was visuelle und/oder akustisch-nonverbale Tatsachen vorgeben (z.B. Telefonklingeln, Hupen oder Sirengeräusch). Dem Text sind also durchaus starke Grenzen gesetzt (vgl. Hurt/Coloszar/Lisa 1997:167f). Viele Autoren, darunter auch Thomas Bräutigam, sehen im Synchronisationsprozess stets einen Arbeitsvorgang auf schmalen Grat. Dieser Arbeitsvorgang besteht darin,

„[...] einerseits die [...]Sprache des Originals in ein flüssiges und obendrein 'mundgerechtes' Deutsch zu verwandeln, das beim Publikum nicht als Übersetzung auffällt und andererseits die Intentionen der Originalfassung nicht zu verraten.“ (Bräutigam 2003:22)

Dieses Statement impliziert gleich das nächste Problem, mit dem man sich auseinandersetzen muss: Sprechbarkeit und Atempausen sind zwei Faktoren, die neben der Filmsynchronisation auch starken Einfluss in der Bühnenübersetzung ausüben (dies erkannte bereits Katharina Reiß und ordnete beide in die Kategorie des multimedialen Texttyps ein) (vgl. Weber, Markus ²2003:256 mit Verweis auf Haag, Snell-Hornby ²2003a:67f).

Der interdisziplinäre Charakter kommt auch in den Ausführungen von Luyken zum Ausdruck, wo er die Filmsynchronisation wie folgt beschreibt: „[...] a meeting-point of science, art, technology, linguistics, drama and aesthetics. [...] The quality of the end product results directly from the harmonious fusion of these parts.“ (Luyken 1991:39)

3.2. Das Zwei-Kanal-System der Audiovisuellen Translation

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels angesprochen, unterliegt die AVT zum Einen den allgemeinen translatorischen Herausforderungen, die neben der sog. „inhaltliche[n] Synchronität“ (Pisek 1994:109, siehe dazu auch Kapitel 1.2.7.2. zu scenes-and-frames semantics) noch eine Reihe anderer wichtiger translatorischer Aspekte beinhaltet (siehe weitere Ausführungen), zum Anderen wirken auch Faktoren ein, welche charakteristisch für genau

diesen Prozess sind und als *Synchronitätskriterien* bezeichnet werden. Diese Faktoren wirken auf verschiedenen Ebenen, wobei diese Ebenen in den meisten Fällen nicht eindeutig abgegrenzt werden können bzw. müssen, da die Grenzen im Normalfall fließend sind und die Wirkung erst durch das Zusammenwirken aller Ebenen über das Gesamtmedium Film zur Geltung kommt (vgl. Whitman-Linsen 1992:19ff). Die Wirkung wird dabei nicht über das strikte Ja/Nein-Bewertungssystem beurteilt. Vielmehr wird sie, bedingt durch die individuellen Sichtweisen, graduell abgestuft. In diesem Zusammenhang wird auch oft angeführt, dass die Synchronisation als solche erst in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit tritt, wenn vermehrt Verstöße gegen diese Kriterien auftreten (vgl. Herbst 1994:7).

In den folgenden Unterkapiteln werden diese Kriterien vorgestellt.

3.2.1. Visuelle Synchronität

Mit visueller Synchronität ist in erster Linie die Lippensynchronität gemeint, die sich wieder in die quantitative und qualitative Lippensynchronität unterteilen lässt, des Weiteren fallen noch Mimik und Gestik sowie die Nucleussynchronität in diesen Bereich (vgl. Herbst 1994:32).

3.2.1.1. Quantitative und qualitative Lippensynchronität

Die quantitative Lippensynchronität wird in der Literatur oft auch als „Isochronie“ bezeichnet (vgl. Whitman-Linsen 1992:20) und behandelt lediglich die zeitliche Übereinstimmung von Beginn und Ende einer sprachlichen Äußerung und nicht die Bewegungen der Lippen oder des Gesichts. Hier kommen auch technische Kriterien ins Spiel, denn je nach Art der Aufnahme können diese zeitlichen Abstände genauer oder weniger genau bestimmt werden (dies wirkt sich in der Folge auch auf die qualitative Lippensynchronität aus). Die Abweichungen können dabei groß (v.a. bei Großaufnahmen) bis hin zu vernachlässigbar (hauptsächlich bei Offset-Passagen) sein (vgl. Herbst A. 1994:29).

Gegenstand der qualitativen Lippensynchronität ist es, diejenigen Phoneme (Laute) herauszufiltern, welche die größtmögliche Ähnlichkeit bezüglich ihrer Art der Artikulation vorweisen, um sie im Zuge des Synchronisationsvorganges gegeneinander auszutauschen. Eine besondere Herausforderung stellen dabei die labialen Laute (also Laute, welche durch die Lippen produziert werden) und die labiodentalen Laute (Laute, welche durch Lippen und Zähne produziert werden) dar. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine Feststellung, die durchgehend auftritt: Es treten auch Fälle auf, in denen dieses Phänomen nicht zutrifft und die Lippensynchronität keine besondere Schwierigkeit darstellt. Diese Feststellung besitzt also potentiellen Charakter. Ausschlaggebend sind neben der phonetischen Länge und phonetischen Umgebung auch die Betontheit bzw. Unbetontheit bei der Artikulation.

In früheren Werken zur Filmsynchronisation (in denen die AVT integriert war) wurde der qualitativen Lippensynchronität noch die größte Bedeutung zugeschrieben. Im Laufe der Zeit hat sich diese Ansicht weg von der qualitativen, hin zur quantitativen Lippenynchronität verschoben (vgl. Whitman-Linsen 1992:21). Dieser Kurswechsel wurde auch durch Untersuchungen forciert, welche belegten, dass Vernachlässigungen im Bereich der qualitativen Lippensynchronität oft nicht erkannt werden (oder erkannt, aber nicht als störend empfunden werden), sowie die Tatsache, dass bei Arbeiten, welche der qualitativen Lippensynchronität besondere Beachtung schenken, trotzdem noch ein beträchtlicher Spielraum besteht, da das Publikum grundsätzlich als träge und kooperationsbereit angesehen werden kann (vgl. Herbst 2003:25). Diese eben angesprochene Kooperationsbereitschaft des Publikums wird in den meisten Werken als eine Grundbedingung für die Synchronisation ausgewiesen, denn Synchronisation stellt immer „auch eine Täuschung des Zuschauers [dar] und setzt [demnach] dessen Bereitschaft voraus, getäuscht zu werden“ (Einleitung Themenheft Synchronisation, siehe auch Pisek 1994:5). Die Kooperationsbereitschaft ist wie viele andere menschliche Phänomene nicht naturgegeben, sondern historisch in denjenigen Ländern entstanden, welche heute als die sog. „Synchronländer“ bezeichnet werden und ist beim Großteil der Menschen in diesen Ländern vorhanden (vgl. Garncarz 2003:18, Herbst 1994:18).

3.2.1.2. Mimik und Gestik

Neben der Lippensynchronität müssen auch Mimik und Gestik berücksichtigt werden, denn Achselzucken oder Stirnrunzeln können Bedeutungen in sich tragen oder Einfluss auf die AVT ausüben. Mehrere Fälle können auftreten, von denen eine unmotivierte Darstellung einer Bewegung (bedingt durch fehlende Aussagekraft des Textes) und das Fehlen einer erwarteten Geste die am häufigsten auftretenden Phänomene sind, die als irritierend empfunden werden, da die Kohärenz dabei gestört wird. Die Aufgabe der an der Synchronisation beteiligten Personen besteht also darin, die einzelnen Schritte so zu setzen, dass die Harmonie zwischen Bild und Ton ungestört bleibt (vgl. Herbst 1994:50f).

Nun hängt es auch in hohem Maße davon ab, in welchem Land der Film produziert wurde, denn die Symbiose von verbalen und nonverbalen Verhaltensweisen ist immer kulturspezifisch gefärbt (vgl. Vermeer/Witte 1990:114). Genau an diesem Punkt haken Gegner der Synchronisation oft ein und kritisieren die Diskrepanz zwischen dem Bild, das einer bestimmten Kultur entstammt und unverändert bleibt, und dem Dialog, welcher in die Zielkultur transferiert wird („Man kann nicht englisch sprechen und dies mit italienischen Handbewegungen begleiten.“). (Pisek 1994:107)

Eine weitere Möglichkeit, dieses scheinbar unüberbrückbare Problem einzuschränken, ist durch die Betrachtung der sog. *Nukleussynchronität*. Diese fällt ebenfalls in den Bereich von Mimik und Gestik, mit der Besonderheit, dass in vielen Fällen eine bestimmte Mimik bzw.

Gestik fast immer mit dem Nukleus des Satzes, also dem betonten Teil des Satzes als tragendes Element, zusammenfällt (vgl. Herbst 1994:50). Für die Personen, welche an der AVT arbeiten, bedeutet dies also, dass Mimik und Gestik, vor allem deren Bedeutungen in der Zielsprache und –kultur, sehr wohl in den Überlegungen zum Dialog berücksichtigt werden müssen, besonders im Nukleus des Satzes, da diese Stelle besonders betont wird und beim Publikum besonders einprägsam wirkt.

3.2.2. Akustische Synchronität

Neben der visuellen Synchronität bildet die akustische Synchronität die zweite große Gruppe in diesem Bereich. Diese Kategorie behandelt Aspekte, die nicht mehr explizit mit den translatorischen Handlungen in Zusammenhang stehen, also außerhalb der eigentlichen AVT liegen, ihre Wirkung kann sich aber dennoch entfalten, und zwar nicht nur als störendes Element, dies kann sogar soweit gehen, dass Bedeutungen durch die akustischen Elemente modifiziert werden können (denn, wie bereits erwähnt, sind auch akustische, nonverbale Komponenten tragende Elemente).

3.2.2.1. Sprechweise

Große Bedeutung im Rahmen der akustischen Synchronität kommt der sog. *individuellen Sprechweise* zu. Damit sind Aspekte wie Tempo, Akzentuierung, Rhythmus und Artikulation zu verstehen und werden in der Wissenschaft unter der Benennung *Prosodie* als die Gesamtheit spezifischer sprachlicher Eigenschaften zusammengefasst (vgl. Nöth 1985:277). Diese paralinguistischen Elemente „signalisieren neben der eigentlichen sprachlichen Information Persönlichkeitsmerkmale, psychologische Zustände und soziologische Merkmale des Sprechers.“ (Nörth 1985:278) So kann sich über die Lautstärke oft Wut oder Empörung manifestieren bzw. ist eine eher hastige Sprechweise oft ein Indiz für Nervosität oder Unsicherheit. Man sieht also, dass der mittels paralinguistischer Phänomene transportierte Informationsanteil keineswegs zu unterschätzen ist. Diese paralinguistischen Elemente sind wiederum kulturspezifisch gefärbt, da sie ja wie der gesamte Film in bestimmten Kulturkreisen entstehen. Wie bereits besprochen, muss die Gesamtharmonie auch über diese Elemente hinaus beibehalten werden. Whitman-Linsen führt hier ein Beispiel an: Im Vergleich zum englischsprachigen Original werden bei italienischen Synchronisationen Streitereien um einige Dezibel lauter abgemischt, während deutsche Synchronfassungen ungefähr der Lautstärke des englischen Originals entsprechen (vgl. 1992:34).

Die paralinguistischen Eigenschaften der Sprechweise können je nach Ausrichtung der einzelnen Elemente durchaus auch eine bedeutungsunterscheidende Funktion in sich tragen,

vor allem Humor und Ironie können je nach Art der Artikulation auch ins Gegenteil des ursprünglich Intendierten gebracht werden (vgl. Whitman-Linsen 1992:106).

3.2.2.2. Stimmqualität

Neben der Sprechweise ist auch die Stimmqualität als einflussreiches Element zu nennen. Im Bereich der Stimmqualität sind vor allem Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfülle und Klangfarbe von Relevanz. Diese Aspekte werden unter dem Begriff der *habituellen Stimmqualität* zusammengefasst (vgl. Nöth 1985:277). Wie Mimik und Gestik transportiert auch die Stimme Informationen, welche psychologisch-charakterlicher, sozialer oder biologischer Natur sein können (vgl. Herbst 1994:80).

Wie bereits in Kapitel 3.2.1.2. besprochen, soll die Harmonie zwischen Bild und Ton nicht gestört werden, also auch nicht das Verhältnis zwischen dem physischen Erscheinungsbild und der Stimme (vgl. Whitman-Linsen 1992:40). Daher gilt es besonders bei der Wahl der geeigneten Synchronsprecher auf physische Faktoren wie Größe, Gewicht, Persönlichkeit, Alter und natürlich das Geschlecht zu achten. Für die letztendliche Wahl der geeigneten Stimmen werden bei den meisten Studios sogenannte Stimmencastings organisiert; damit wird der neuesten Entwicklung Rechnung getragen (vgl. Schmidt-Foss 2007). Dies bedeutet aber keinesfalls, dass in diesen Castings die Wahl nach dem Kriterium der Ähnlichkeit der Stimmen des Schauspielers und des Synchronsprechers getroffen wird. Da die Verbindung von Eigenschaften einer Stimme zu bestimmten Charakterzügen kulturspezifisch gefärbt ist, wird als oberstes Kriterium die Übereinstimmung der Stimme mit dem filmischen Charakter in der jeweiligen Zielkultur angesetzt (vgl. Herbst 1994:81, Whitman-Linsen 1992:42).

Die Stimme wird beim Publikum als tragendes, charakterbildendes Merkmal angesehen. Daher sind im Falle eines Austausches des Synchronsprechers oft heftige Reaktionen in Form von Ablehnung zu verzeichnen, was aber auch zu einem nicht unwesentlichen Teil der Gewohnheit geschuldet ist (vgl. Whitman-Linsen 1992:42, Herbst 1994:83f).

Eine Gefahr dieser Vorgehensweise lauert im kulturellen Schubladendenken, also in einer Stereotypisierung von bestimmten Charakteren in einem bestimmten kulturellen Rahmen (vgl. Herbst 1994:79).

3.2.2.3. Sprachvarietäten

Eine besondere Herausforderung im Rahmen translatorischer Handlungen im Allgemeinen und der AVT im Besonderen stellt die Frage der Übertragbarkeit von Sozio- und Dialekten dar. Whitman-Linsen erkannte die Bedeutung dieser Sprachvarietäten als Informationsträger; diese Informationen können z.B. Auskünfte über die regionale Herkunft des Sprechers, dessen

sozialen Hintergrund oder Bildungsniveau geben (vgl. Whitman-Linsen 1992:49f). Sprachvarietäten „tragen immer die Werte und den Status der jeweiligen Sprechergruppe mit“ (Kolb ²2003:278), sind also bei zielsprachlichen Rezipienten Teil eines hierarchisch aufgebauten Netzes bestimmter stereotypisierender und oft auch vorurteilsbeladener Ansichten (vgl. Herbst 1994:90ff). Dieses Phänomen kann in allen Sprachkreisen beobachtet werden. Dennoch ist in diesem Bereich große Vorsicht geboten, denn direkte Entsprechungen und somit die Möglichkeit der gegenseitigen Substitution der Begriffe ist aus Gründen der „Koppelung regionaler und sozialer Markierung“ (Herbst 1994:107) nicht möglich und würde eine Durchbrechung der Kohärenz mit sich ziehen (vgl. Herbst 1994: 97).

Wenn die Sprachvarietät selbst zum Problem im Synchronisationsprozess ernannt wird, so besteht die Gefahr, dass neben der Kohärenz auch die Verständlichkeit des Films getrübt wird (vgl. Herbst 1994:106f). Herbst sieht hier mehrere potentielle Möglichkeiten der Kompensation, d.h. es gibt mehrere Lösungsansätze zur Überbrückung dieser Problematik: Die Information, welche implizit im Sozio- oder Dialekt enthalten ist, kann verbalisiert werden, Stimmqualität und/oder Sprechweise können je nach Bedarf angepasst werden, die Stilebene kann nach oben bzw. unten korrigiert werden (in der Standardsprache erfolgt meist eine Korrektur nach unten) (vgl. 1994:108ff). Eine weitere Möglichkeit wäre, den Dialekt des Originals durch einen Dialekt der Zielsprache zu ersetzen (bei geeignetem Genre und Kompatibilität der intendierten Funktion mit dieser Substitution). Ebenso kann eine Kunstsprache entwickelt oder der Dialekt durch die Hochsprache substituiert werden (vgl. Kolb ²2003:278ff).

Bereits im Jahre 1969 erkannte Hesse-Quack, dass Synchronfassungen über eine „stärkere Standardisierung und Stereotypisierung gegenüber dem Original“ verfügen (vgl. 1967:196f). Eine ähnliche Entwicklung stellt auch Paolinelli in Bezug auf italienische Synchronfassungen fest (vgl. 2005:121ff). Welche Strategie nun zur Problemlösung herangezogen wird, hängt u.a. von der vorhandenen Sprachvarietät ab und von deren Relevanz im Originalfilm. Dabei ist zu beobachten, dass die Substitution durch die Hochsprache in der Praxis am häufigsten gewählt wird, was aber auch als Konsequenz oft eine Verflachung der Handlung sowie der Charaktere mit sich bringt. In diesem Kontext wird in einigen Arbeiten oft von der sogenannten *Charaktersynchronität* gesprochen, welche sich, nach diesen Ausführungen, auch als Gesamtbild aller in den Kapiteln 3.2.1.2. bis 3.2.2.3. behandelten Faktoren beschreiben lassen kann. Es darf jedoch in Bezug auf die AVT nie vergessen werden, dass ihr oberstes Ziel im Verständlich-Machen eines sonst für diesen Kulturkreis unverständlichen Textes liegt und dass sich alle Aspekte der Synchronität diesem Ziel unterordnen müssen und dementsprechend eingesetzt werden müssen (oder nicht).

Man kann feststellen, dass sämtliche Aspekte der visuellen Synchronität ein bipolares Verhältnis vorweisen und meistens die Grenzen zwischen diesen Polen verschwimmen, d.h. man befindet sich häufig in einem Zwischenbereich zweier Ansätze, welche an einer bestimmten Stelle zum Zwecke einer gelungen AVT berücksichtigt werden müssen. Dieses

bipolare Verhältnis kann besonders bei quantitativer und qualitativer Lippsynchronität bzw. bei der Gewichtung von Mimik und Gestik beobachtet werden. Daher können auch keine allgemeingültigen Regeln zur Vorgangsweise im Bereich der akustischen Synchronität aufgestellt werden (die ja auch entscheidend durch die visuellen Eigenschaften beeinflusst werden), sondern muss in der Praxis immer im Einzelfall entschieden werden, welche Faktoren bei der jeweiligen Filmstelle bevorzugt behandelt und welche besonderen Schritte beim Synchronisationsprozess berücksichtigt werden (müssen).

3.3. Der Synchronisationsprozess

In den vorherigen Abschnitten wurden die einzelnen Teilaspekte der AVT näher erläutert. Bei aller Wichtigkeit dieser Synchronitätsebenen ist es die Hauptaufgabe der AVT, natürlich klingende und flüssige Dialoge zu schaffen, die in Stil und Wortwahl der filmischen Handlung angemessen erscheinen (vgl. Whitman-Linsen 1992:129f). Man bedient sich also der einzelnen Ebenen und Theorien, um die Hauptaufgabe in zufriedenstellendem Maße zu erfüllen.

Der Synchronisationsprozess beginnt damit, dass derjenige Verleih, welcher die Rechte an einem Film erworben hat und den Synchronisationsauftrag ausschreibt, Angebote bei diversen Synchronstudios einholt. Dabei erhält im Normalfall jenes Studio den Auftrag, welches den niedrigsten Kostenvoranschlag präsentiert; bei Kinofilmen wird in der Regel größerer Wert auf Qualität gelegt, d.h. es sind auch andere Kriterien ausschlaggebend, z.B. Synchronsprecherbesetzung und/oder Referenzen und Ruf des Synchronstudios (oder können zumindest Einfluss auf die Wahl des Synchronstudios ausüben) (vgl. Müntefering 2002:15).

Sobald der Auftrag an ein Synchronstudio übergeben worden ist und alle vertraglichen Einzelheiten geklärt wurden, beginnt die eigentliche Arbeit mit dem Auftrag an einen oder mehrere Übersetzer, eine möglichst wortgetreue Rohübersetzung anzufertigen. Grundlage dieses Rohübersetzungs-Auftrags sind studiointern meist die fremdsprachlichen Dialogisten, der so genannte continuity. Dabei kann es vorkommen, dass diese Vorlage nicht mit dem postproduction-script übereinstimmt, d.h. während der Dreharbeiten vorgenommene Textänderungen und Anmerkungen sind oft nicht enthalten (vgl. Herbst 1994:16). Was die italienische Synchronisationsbranche betrifft, so stellt dies die Regel dar (vgl. Paolinelli 2005:79ff). Aus Gründen der Qualitätssteigerung und Zeitminimierung wird den Übersetzern neben dem Originaldrehbuch auch eine Kopie des Filmes bereitgestellt (vgl. Manhart²2003:264f). Dieser Umstand rührt daher, dass ohne Bereitstellung des Filmes „alle Bedeutungselemente, die im schriftlichen Text nicht erkennbar sind, von vornherein unter den Tisch fallen“, was einen deutlichen Qualitätsabfall zur Folge hätte (Herbst 2003:27).

Basierend auf dieser Rohübersetzung wird das zielsprachliche Dialogbuch durch den Synchron- bzw. Drehbuchautor angefertigt. Die Hauptaufgabe des Synchron- bzw. Drehbuchautors liegt dabei im Anfertigen eines Dialoges, welcher die Elemente der

Lippensynchronität und Änderungen des Textes im Sinne der Natürlichkeit der Sprache berücksichtigt. Zum Dialogbuch ist zu sagen, dass dieses sehr häufig von Personen verfasst wird, die aus der Filmbranche kommen, also keine ausgebildeten Translatoren mit dementsprechenden Fremdsprachen- und Kulturkompetenzen sind. Im Normalfall verfügen diese Synchron- bzw. Drehbuchautoren über einen natürlichen Sprechrhythmus sowie über ein Gespür für dramaturgische Effekte (vgl. Whitman-Linsen 1992:121). Je nach Auftrag und vor allem Milieu, in dem die Filmhandlung angesiedelt ist, wird dem Synchronautor ein Fachmann zur Verfügung gestellt z.B. ein Chirurg im Falle der immer beliebteren Krankenhausserien oder Meteorologen bei Hurrikan-Katastrophenfilmen (vgl. Müntefering 2002:16).

In den europäischen Südstaaten, u.a. auch Italien, gibt es keine derart starke Unterscheidung von Rohübersetzung und Dialogbuch. Vielmehr werden diese Arbeitsschritte zusammengefasst und die Übersetzer fügen im Zuge der Arbeiten am Skript Anmerkungen hinzu, welche in der Folge für den weiteren Synchronisationsprozess wichtig sind (z.B. „mit auffallend lauter Stimme“ oder „ironisch“) oder markieren Stellen mit zweideutigem Inhalt und ergänzen diese durch Hinweise bzw. Vorschläge (vgl. Whitman-Linsen 1992:122f).

Der zu bearbeitende Film wird im Synchronstudio in einzelne Passagen, sogenannte *takes*, zerlegt. Die Länge dieser Abschnitte variiert im deutschen Sprachraum (und in den deutschen Synchronstudios) zwischen einem Wort und vier Zeilen, abhängig von der Schwierigkeit des Dialogs. Bei einem durchschnittlichen Spielfilm, welcher ins Deutsche synchronisiert wurde, kann man von 700 bis 800 *takes* ausgehen (vgl. Whitman-Linsen 1992:62). In Italien sind die *takes* grundsätzlich länger gehalten, generell geht man im südeuropäischen Raum von fünf bis zehn Zeilen pro *take* aus. Diese Vorgehensweise rührt aus dem Umstand, dass in diesen Staaten die gängige Meinung herrscht, längere *takes* böten sowohl dem Übersetzer als auch dem Synchronsprecher den nötigen Spielraum, um sich stärker mit der Rolle zu identifizieren und somit einen natürlicheren Sprechrhythmus zu erreichen (vgl. Paolinelli 2005:111ff). Es besteht jedoch die Gefahr, dass die Konzentration auf den Sprechrhythmus die Lippensynchronität in den Hintergrund drängt (vgl. Whitman-Linsen 1992:62).

Im Normalfall kann die Synchronisationsarbeit am Film nicht chronologisch erfolgen. Da die Synchronsprecher (wie die Schauspieler beim Dreh des Originalfilms) nach Tagen gebucht werden, werden die *takes* nach Synchronsprechern abgearbeitet; ein anderes System (z.B. alle Synchronsprecher für die gesamte Dauer der Arbeiten zu buchen) wäre (wenn auch förderlich für die Qualität des Endproduktes) zu kostspielig (vgl. Hesse-Quack 1969:198). Nicht selten kommt es vor, dass sich die Synchronsprecher weder den gesamten Originalfilm vor der Synchronisation ansehen noch den Originalton der einzelnen *takes* vor dem Einsprechen anhören (vgl. Herbst 1994:14). Dieser Vorgehensweise kann oft zu Schwierigkeiten führen, besonders bei jenen *takes*, wo mehrere Personen gleichzeitig agieren. Der Gesprächspartner und damit die Interaktion fehlen, was zu längeren Arbeitszeiten führt, bis die richtige Abstimmung zwischen den Synchronsprechern und den Tonüberlagerungen in weiterer Folge

gefunden ist (vgl. Hesse-Quack 1969:198).

Mit dem Auftreten der Synchronsprecher beginnt auch die Arbeit des Synchronregisseurs im Synchronisationsprozess. Oft fungiert der Synchronregisseur aus praktischen und finanziellen Gründen auch gleichzeitig als Synchronautor. Er ist vor allem für den Inhalt der Handlungen und deren Umsetzung in Bezug auf Emotionen und sprachliche Aspekte verantwortlich. Die Arbeit besteht in der Interaktion aller beteiligten Personen, daher kann es auch während der Synchronisationsphase oft noch zu Änderungen am Text kommen, die zum Zwecke der präziseren Lippensynchronität oder Sprechbarkeit vorgenommen werden. Diesen Änderungen sind jedoch Grenzen gesetzt, denn es hat sich in letzter Zeit der Einsatz eines Supervisors durchgesetzt, der im Auftrag der Produktionsfirma agiert und dessen Aufgabe in der Kontrolle auf Originaltreue besteht (vgl. Pruys 1997:90).

Mit Abschluss der Aufnahmen mit den Synchronsprechern endet auch die AVT im Rahmen des Synchronisationsprozesses. Die weiteren Schritte sind noch die Abmischung und die Zusammenlegung mit der internationalen Tonspur (das so genannte „I.T.-Band“, auf dem sich die Hintergrundgeräusche und die Filmmusik befinden). Im Normalfall werden für die Abwicklung des gesamten Synchronisationsprozesses, also von der Erstellung der Rohübersetzung bis hin zur Endfassung, etwa vier bis sechs Wochen kalkuliert (vgl. Pruys 1997:91). Die Kosten belaufen sich dabei auf ungefähr 150.000 bis 250.000 Euro (vgl. Hanich 2003).

3.4. Abschließende Überlegungen zur Synchronisationspraxis

Bei der Filmsynchronisation handelt es sich um einen sowohl in Theorie als auch in Praxis recht jungen Bereich, der noch nicht als ausgereift angesehen werden kann, denn immer wieder können Filmszenen beobachtet werden, wo die AVT nur teilweise oder gar nicht gelungen ist (dies ist besonders bei Synchronfassungen romanischer Sprachen wie Italienisch oder Spanisch aus dem Englischen oder Deutschen zu beobachten). Viele benachbarte Forschungsgebiete, welche in diesen Bereich eindringen (z.B. Film- und Medienwissenschaft, Psychologie oder auch die Translationswissenschaft selbst) sind noch gar nicht bzw. nur in sehr geringem Maße in die Synchronisationspraxis (und auch in die wissenschaftlichen Arbeiten zu AVT und Filmsynchronisation) integriert worden. (vgl. Manhart ²2003:266).

Laut dem momentanen wissenschaftlichen Stand bestehen durchaus Diskrepanzen zwischen der Translationswissenschaft und der Synchronisationspraxis. In letzterer wird nämlich durch die Aufspaltung in takes der Text nicht als Übersetzungseinheit behandelt, vielmehr wird an Sätzen oder gar einzelnen Wörtern gearbeitet, was in Gegensatz zur modernen Translationslehre steht, bei der ein Text immer auch im Makrokosmos betrachtet werden muss (vgl. Herbst 2003:27). Des Weiteren steht die Translationswissenschaft im Widerspruch zur Aufteilung in Rohübersetzung und Synchronbuch in der Praxis. Denn obwohl

die Rohübersetzung lediglich einen ersten provisorischen Schritt darstellt und somit Übergangscharakter besitzt, werden unangebrachte Ausdrucksformen bzw. richtige Fehler oft in die Synchronübersetzung übernommen. Dies liegt aber auch daran, dass es sich (wie bereits in Kapitel 3.3. erwähnt) bei den Synchronautoren nicht um Personen mit translatorischer Ausbildung handelt, sondern vielmehr um Personen aus der Filmbranche, welche sich (im Idealfall) durch ein Gespür für Handlung und Text auszeichnen (vgl. Herbst 1994:216).

Weitere Faktoren, die sich negativ auf die Qualität der künstlerischen Abwicklung des Synchronisationsprozesses (und damit implizit auch auf den übersetzungsrelevanten Teil dieser Arbeit) auswirken können, sind die Heterogenität des Zielpublikums bzw. (in noch größerem Maße) der finanzielle Erfolg, der von den Verleihern oft als oberstes oder oft auch einziges Ziel definiert wird (vgl. Pisek 1998:235). Film und Fernsehen gewinnen in unserer Gesellschaft und in unserem Leben immer mehr an Bedeutung. Bereits vor über 20 Jahren schrieb Luyken über dieses Thema: „[...] television is now, for many people, the most important source of knowledge of their own culture and language, as well as being a window to the rest of the world.“ (Luyken 1991:28) Genau in diesem Statement sieht man den Bruch zwischen der Entwicklung eines Mediums und der Umsetzung innerhalb dieses Mediums. Die momentane Entwicklung von Film und Fernsehen würde ein verstärktes Miteinbeziehen von kulturellen Aspekten vorsehen. Aber aus zwei wichtigen Gründen erleben wir im Moment diesen Werdegang nicht: Zum Einen sind viele Standardwerke zu AVT und Filmsynchronisation noch nicht an die moderne Translationslehre angepasst (wie etwa „Overcoming language barriers in television“, in dem noch immer Sprachbarrieren und nicht Kulturbarrieren überbrückt werden, wie es die moderne Translationswissenschaft vorsieht). Zum Anderen ist jeder zusätzliche Tag an der Synchronarbeit mit großen zusätzlichen Kosten verbunden, daher ist auch der Zeitdruck dementsprechend groß. Natürlicherweise kommt dadurch bestimmten Kriterien, wie z.B. kulturellen Angelegenheiten, oft eine untergeordnete Bedeutung zu, was diese etwas gegenläufige Entwicklung noch weiter vorantreibt.

Es kristallisiert sich aber doch eine Gruppe an Wissenschaftlern und Synchronregisseuren heraus, welche in die translatorische und generell in die wissenschaftlich breiter gefächerte Richtung tendiert. So schreibt Müntefering: „[W]e need more than a Langenscheidt dictionary to preserve the special character of a particular program“ (2002:15).

Innerhalb des Films ist es eine der obersten Maximen der Synchronisation, möglichst unerkannt zu bleiben, dem Zuschauer also das Gefühl zu geben, als wäre der Film in deutscher Sprache gedreht worden und der Hollywoodschauspieler habe selbst deutsch gesprochen. Die Kunst der Synchronisation beschreibt Whitman-Linsen so: Es gehe im Grunde darum, dem Publikum eine Welt zu präsentieren, welche sich darstellt als „a homogeneous whole, not the schizoid version with which he is in fact confronted“ (1992:17). Im Gegensatz zu fast allen anderen Phänomenen wird die Synchronisation also nur dann bewusst wahrgenommen, wenn sie Mängel aufweist und diese Mängel beim Zielpublikum als störend registriert werden.

So wichtig der Übersetzerische Anteil im Synchronisationsprozess ist, so gering wird

dieser Beitrag aus finanzieller Sicht geschätzt. Diese Tatsache manifestiert sich besonders in den Gagen der Übersetzer bzw. den Prozentsätzen, die für diese Arbeiten bereitgestellt werden: Nur etwa 10% des Gesamtbudgets eines Synchronisationsprojektes entfallen auf die Arbeit des Synchronautors, für die Entlohnung des Rohübersetzers werden gar nur ca. 1,5% bereitgestellt (vgl. Müntefering 2002:16).

Wie alle bisher in diesem Abschnitt erwähnten Gegensätze, so stellt auch die Synchronisationsbranche als solche aus der Sicht derer, die an der AVT beteiligt sind bzw. sich auf wissenschaftlicher Ebene damit befassen, einen Gegenpol zur eigentlichen Filmbranche dar. Während sich Schauspieler und Regisseure weitestgehend großer Beliebtheit und Präsenz in der Öffentlichkeit und in den Medien erfreuen, Kritiken verfasst und eine Reihe renommierter Preise vergeben werden, wirken Personen, die am Synchronisationsprozess beteiligten sind, eher im Hintergrund und werden im Abspann des Films oft gar nicht erwähnt, was eine Parallele zum Verhältnis Schriftsteller und Übersetzer im Bereich Literaturübersetzen darstellt (vgl. Whitman-Linsen 1992:9). Trotz aller Kritik von Seiten der Übersetzer und Translationswissenschaftler ist jedoch auch festzuhalten, dass die Synchronisationsbranche aufgrund ihrer historischen Entwicklung zur Filmbranche gehört und sich im Laufe ihrer Entwicklung wie diese zu einem eigenständigen und blühenden Industriezweig entwickelt hat, welche große Erfolge und Einnahmen verzeichnet. Diese starke Position am Markt rechtfertigt letztendlich auch die Vorgehensweisen der Branche, auch wenn diese nicht immer mit den Vorgehensweisen und Gesetzen der Translationswissenschaft übereinstimmt.

4. Analyse ausgewählter Beispiele aus Sailor Moon in deutscher und italienischer Sprache anhand der bisherigen theoretischen Ausführungen

In den vorangegangenen drei Kapiteln wurde der komplette theoretische Rahmen für diese Arbeit geschaffen. Kapitel eins beschäftigte sich hauptsächlich mit dem historischen Werdegang des Übersetzens hin zur Translationswissenschaft mit den bahnbrechenden Theorien (die heute noch großen Einfluss auf translatorische Handlungen haben) sowie mit der Entwicklung der Filmsynchronisation in Deutschland und Italien. Kapitel zwei nahm Bezug auf den kulturellen Aspekt, der sich in der Zeit des Wandels als fester Bestandteil der Translationswissenschaft herauskristallisierte, und thematisiert dabei die verschiedenen Zugänge zu Kultur generell sowie im Rahmen translatorischer Prozesse. Kapitel drei thematisiert schließlich wichtige Aspekte der Filmsynchronisation, vor allem jene, die aus translationswissenschaftlicher Sicht relevant sind (AVT), den Ablauf des Synchronisationsprozesses und Schwierigkeiten, die sich dabei ergeben können (basierend auf den Ausführungen der Kapitel eins und zwei). Im vierten und letzten Kapitel dieser Arbeit werden nun alle diese theoretischen Ausführungen anhand ausgewählter Beispiele analysiert. Als Filmmaterial dienen dabei Ausschnitte aus der Anime-Serie Sailor Moon. Nach einer Einführung in die Serie werden das deutsche und italienische Intro analysiert und miteinander verglichen. Ebenfalls werden deutsche und italienische Ausschnitte aus Folgen der ersten Staffel transkribiert, untersucht und einem Vergleich unterzogen. Da nur Ausschnitte aus der ersten Staffel behandelt werden, konzentriert sich auch die Einführung in die Serie hauptsächlich auf die erste Staffel. Es wird eine Umfrage zu diesem Bereich durchgeführt, die veranschaulichen soll, ob es bei der Rezeption der synchronisierten Folgen signifikante Unterschiede zwischen Personen mit translationswissenschaftlichen Kenntnissen und Personen ohne diese Kenntnisse gibt bzw. ob es einen Unterschied macht, ob Personen dem Südtiroler Kulturraum, der ja bekannt ist für seine Mehrsprachigkeit (siehe Einleitung und Kapitel 4.2.3.1.), entstammen oder nicht. Zum besseren Verständnis wird ein grober Überblick über die relevanten Eckpfeiler der jüngeren Südtiroler Geschichte vorausgeschickt.

4.1. Sailor Moon

4.1.1. Allgemeines

Sailor Moon (transliteriert Bishōjo Senshi Sērā Mūn, wörtl.: Schöne Mädchenkriegerin Sailor Moon) ist eine Manga-Serie der japanischen Zeichnerin Naoko Takeuchi. Sie wird dem

Magical Girl-Genre zugeordnet und zählt zu den national und international bekanntesten und erfolgreichsten Mangas und Animes.

Die Manga-Serie Sailor V ist die Vorgeschichte zu Sailor Moon (siehe unten) und wurde bereits ab 1991 in Einzelkapiteln im Manga-Magazin Run Run des Kodansha-Verlags, das alle zwei Monate erschien, veröffentlicht. Diese Einzelkapitel wurden in weiterer Folge zu drei Sammelbänden zusammengefasst, die in deutscher Sprache bei Feest Comics erschienen sind. Im Rahmen der Ausstrahlung der Sailor-Moon-TV-Realserie (siehe unten) wurde die Sailor-V-Manga-Serie in Japan im Oktober und November 2004 erneut veröffentlicht, diesmal in zwei Sammelbänden. Für 2012 ist eine überarbeitete deutsche Übersetzung dieser drei Bände geplant (vgl. Kuozuki 2012).

Sailor Moon wurde in Japan in Einzelkapiteln von Februar 1992 bis März 1997 im Manga-Magazin Nakayoshi über den Kodansha-Verlag veröffentlicht. Nach dieser Veröffentlichung wurden die Einzelkapitel zu einem 18-teiligen Sammelband zusammengefasst und publiziert. Im Rahmen der Ausstrahlung der TV-Realserie (siehe unten) in Japan zwischen September 2003 und Juli 2004 wurde die Manga-Serie als 12-teiliger Band veröffentlicht. Der 18-teilige Band in deutscher Sprache wurde von 1998 bis März 2000 veröffentlicht (vgl. Wikia 2012). Neben diesem Band erschienen im Egmont Ehapa Verlag in den Jahren 1999 und 2000 insgesamt 22 Fanbücher, welche jeweils monatlich publiziert wurden. Darin werden die einzelnen Charaktere sowie die Handlungsstränge aller Staffeln beschrieben. Des Weiteren erschien die Manga-Serie Sailor Moon in den USA, Spanien, Italien, Frankreich, und Polen (vgl. Sailor-Senshi 2 2006).

In den Jahren 1992 bis 1997 produzierte das japanische Studio Toei Animation fünf Staffeln von Sailor Moon als Anime mit insgesamt 200 Episoden. Es gibt dabei einige Unterschiede zwischen der Handlung im Sammelband und jener der Fernsehserie. In letzterer schreitet die Handlung schneller voran, aus diesem Grund musste für die erste Hälfte der zweiten Staffel zusätzliche Handlung geschrieben werden, um dann nach der Hälfte der zweiten Staffel die originale Geschichte des Mangas wieder aufzunehmen. Ebenfalls ein großer Unterschied besteht im Ende der letzten Staffel, das sich in der Fernsehserie länger hinzieht und eine gänzlich andere Handlung als der Sammelband aufweist (vgl. Zeichentrickserien 2004).

In Deutschland startete die erste Staffel des Anime am 13. Oktober 1995 im ZDF und lief bis zum 7. September 1996, wobei eine Folge pro Woche ausgestrahlt wurde. Große Aufmerksamkeit erregte die Serie aber erst, als RTL ab Mai 1997 Sailor Moon täglich ausstrahlte; die Serie erhielt ihren Kultstatus. Daneben wurde sie noch auf Tele 5, Sat.1 und Premiere-Junior ausgestrahlt. In Österreich sah man Sailor Moon auf ORF 1, in der Schweiz auf SF 1 (vgl. Tele5 2011).

In Italien kann zeitlich dieselbe Entwicklung wie in Deutschland verzeichnet werden, Start der ersten Staffel war ebenfalls im Jahre 1995 mit einer Folge pro Woche. In den ersten beiden Staffeln wurden die meisten Namen abgeändert: Der Name der Figur wurde im

Italienischen meist zum Nachnamen und ein italienischer Name wurde gewählt. Ab der dritten Staffel wurden die originalen Namen der Charaktere beibehalten, wobei sich jedoch (aufgrund der japanischen Aussprache) einige Fehler bei der Transliteration der Originalnamen einschlichen (vgl. Sailormoonworld 2011). Die Anime-Serie wurde noch in vielen anderen Ländern ausgestrahlt, u.a. in den USA, Frankreich, Schweden, Türkei, Marokko, Spanien, Portugal, Großbritannien, Polen, Deutschland, Österreich Griechenland, Albanien. Russland, Ungarn, Lateinamerika, Volksrepublik China (sowohl auf Kantonesisch als auch auf Hochchinesisch), Südkorea, Thailand, Malaysia, Indonesien und auf den Philippinen.

Im Jahre 2010 erwarb GP Publishing die Vermarktungsrechte für Italien und veröffentlichte ab 4. November 2010 (im Rahmen der Messe von Lucca Comics) die Manga-Serie in zwei verschiedenen Versionen, einer Zeitungsversion und einer Taschenbuchversion. Dabei wurde eine gänzlich neue Übersetzung angefertigt, welche sämtliche (und ausschließlich) Handlungen und Dialoge des originalen Sammelbandes aus den 1990er Jahren enthält (vgl. Nanoda 2012).

2011 wurden die Vermarktungsrechte für Sailor Moon für Deutschland, Österreich und die Schweiz an die m4e AG verkauft. Diese ist bestrebt, die Serie so bald wie möglich wieder im deutschsprachigen Fernsehen auszustrahlen. Im September 2010 wurde Sailor Moon wieder ins italienische Programm aufgenommen, außerdem kamen zum Weihnachtseinkauf neue Produkte auf den Markt. Neben der Fernseh-Serie wurden auch vier Specials (TV-Kurzepisoden) sowie ein Kino-Kurzfilm und drei Kinofilme gedreht (vgl. Animey 2012).

Die deutsche Synchronfassung der ersten Staffel wurde vom Studio Plaza Synchron München produziert. Auch in diesem Fall waren keine Translatoren am übersetzerischen Prozess beteiligt (siehe Kapitel 3.3.), vielmehr schrieben die beiden Geschäftsführer Hans-Peter Kaufmann und Matthias von Stegmann gemeinsam das Dialogbuch und führten auch die Synchronregie. Alle weiteren Staffeln wurden aufgrund eines Senderwechsels von der FFF Gruppe synchronisiert (vgl. Synchronkartei 2004).

Aufgrund des enormen weltweiten und vor allem langanhaltenden Erfolges (was am eher schnelllebigen Manga/Anime-Markt die Ausnahme darstellt), sowie der positiven Reaktionen in Japan wurde 1998 eine Band (Super Moonies) ins Leben gerufen, die bis ins Jahr 2000 auftrat. Ausgehend von der Serie (die Bandmitglieder waren wie die Sailor-Kriegerinnen verkleidet, Staffel-Intros wurden einstudiert) nutzte die Band den Wiedererkennungswert für selbstkomponierte Popsongs in deutscher Sprache. Das Projekt verkaufte insgesamt über eine Million Tonträger, was eine beachtliche Summe für diesen kurzen Zeitraum darstellt. Ebenso wurde eine Reihe von Sailor-Moon-Computerspielen entwickelt, welche erfolgreich vermarktet und in hoher Stückzahl verkauft wurden. In den Jahren 1993 bis 2005 wurden unter dem Namen Seramyu (ein Kunstwort aus Sailor (jap. seeraa) und Musical (jap. myujikaru)) jedes Jahr Live-Musicals aufgeführt, jeweils in einer Sommer- und Winter-Version. Insgesamt entstanden 26 verschiedene Versionen, wobei der Großteil der Varianten der Handlung des Manga folgt, phasenweise wurden einige Passagen jedoch stark abgeändert.

Nach den Musicals wurde eine 49 Folgen lange Sailor Moon-Realserie mit echten Schauspielern gedreht und vom 4. Oktober 2003 bis zum 25. September 2004 auf dem japanischen Sender TBS ausgestrahlt. Dabei wurden der schon bekannten Manga-Handlung neue Elemente hinzugefügt. Diese Änderungen wurden u.a. in Absprache mit der ursprünglichen Zeichnerin Naoko Takeuchi vorgenommen (vgl. Animexx 2012).

4.1.2. Inhalt

Usagi Tsukino, genannt Bunny, ist ein tollpatschiges, hübsches Schulmädchen, das immer schlechte Noten schreibt. Eines Tages trifft sie auf die sprechende Katze Luna, die Bunny ihr Schicksal als Sailor Moon, der Kriegerin für Liebe und Gerechtigkeit, mitteilt. Eine geheimnisvolle schwarze Macht bedroht die Erde und den Mond und hat sich zum Ziel gesetzt, die Menschheit zu vernichten. Die Aufgabe Bunnys ist es, die Mondprinzessin Serenity zu finden, da nur die Mondprinzessin in der Lage ist, das Böse zu besiegen und für immer aus der Galaxie zu vertreiben. Ihre Waffe ist dabei der Silberkristall, die vermeintlich stärkste Waffe im Universum. Der Kristall tötet denjenigen, der seine ganze Macht ausspielt. Im Laufe der ersten Staffel lernt sie die anderen Sailor-Kriegerinnen Merkur, Mars, Jupiter und Venus kennen, jede mit eigenen speziellen Kräften und Angriffsmethoden, die sie, gestärkt durch Freundschaft und Liebe, im Kampf gegen die böse Macht unterstützen. Seit ihrem allerersten Kampf steht ihr auch der mysteriöse Tuxedo Mask bei ihren Kämpfen zur Seite. Im Laufe der ersten Staffel stellt sich heraus, dass Bunny selbst die Mondprinzessin ist, nach der sie schon die ganze Zeit sucht.

Nachdem sie im ersten Staffelfinale ihre erste große Feindin, Königin Metallia, mit Hilfe der Kräfte der anderen Sailor-Kriegerinnen und des Silberkristalls besiegt hat, treten in den folgenden Staffeln immer neue und stärkere Feinde in Erscheinung, die die Erde bedrohen. Sailor Moon muss ihre Fähigkeiten und Kräfte stetig weiterentwickeln, um sich ihren Feinden stellen zu können. In der allerletzten Episode der Serie besiegt sie ohne Angriffe und Waffen, sondern lediglich durch eine Berührung und der Fähigkeit zu lieben, zu vergeben, und in jedem Bösewicht eine gute Seite zu sehen, ihren letzten und größten Feind, die stärkste (aber bösartige) Sailor-Kriegerin der Galaxis, Sailor Galaxia (vgl. jasms 2010).

4.1.3. Charaktere

Die Sailor-Kriegerinnen sind die Beschützerinnen und die Prinzessinnen ihrer jeweiligen Planeten im Universum. Durch ihre besonderen Planetensteine können sie sich in die Sailor-Kriegerinnen verwandeln. Mit Ausnahme der Erde besitzt jeder Planet eine Sailor-Kriegerin. Die Erde braucht keine eigene Sailor-Kriegerin, da sie von außen durch das Mondreich und von

innen durch das Goldreich geschützt wird. Außerdem wird die Erde durch ihren Prinzen Endymion (Mamoru in der Gegenwart, siehe weiter unten) repräsentiert (vgl. Schneider 2010). Die Sailor-Kriegerinnen teilen sich in folgende Gruppen auf:

Innere Kriegerinnen (Inner Senshi): Dies sind Sailor Merkur, Sailor Mars, Sailor Jupiter und Sailor Venus. Sie stellen die Leibwächterinnen der Mondprinzessin Serenity (alias Sailor Moon) dar.

Äußere Kriegerinnen (Outer Senshi): Dies sind Sailor Uranus, Sailor Neptun, Sailor Pluto und Sailor Saturn. Letztere ist die mächtige Kriegerin der Vernichtung und Wiedergeburt, Uranus und Neptun verteidigen das Sonnensystem vor Gegnern von außerhalb. Pluto ist die Wächterin des „Tores von Raum und Zeit“.

Die Bezeichnungen „Inner Senshi“ und „Outer Senshi“ beziehen sich dabei auf die Lage der Planeten im Sonnensystem bzw. auf die Distanz zwischen den Kriegerinnen und ihrer Prinzessin. Im Mangajargon werden diese Begriffe nicht verwendet, sie haben sich jedoch in der Fangemeinde eingebürgert und sind weit verbreitet (vgl. Schneider 2010).

Die Namen der Charaktere werden in Mangas in den meisten Fällen nach eigenen Systematiken vergeben und besitzen mehrere Bedeutungen. Die Sailor-Kriegerinnen wurden nach jenen Elementen benannt, die in Japan traditionell den Planeten zugeordnet werden, mit Ausnahme von Sailor Venus. Dagegen wurden die Gegenspieler der Kriegerinnen durchgehend nach Mineralen benannt (vgl. Drazen 2003:286).

1. Sailor Moon

Usagi „Bunny“ Tsukino (Hase des Mondes) wächst als sorgloses Schulmädchen auf. Schon seit sie ein Kind war, legt sie großen Wert auf Freundschaft und Liebe. Sie ist sehr ängstlich und heult schnell, weshalb sie es zu Beginn der Serie hasst, das Böse zu bekämpfen. Im Laufe der Zeit und der Staffeln kommt sie mit dieser Situation des Kämpfens immer besser zurecht. Bevor sie als Bunny ein menschliches Leben begann, war sie Prinzessin Serenity, die Tochter der Königin des Mondkönigreichs, die das sogenannte Silberjahrtausend regierte.

2. Sailor Merkur

Ami Mizuno (Schöne Asiatin des Wassers) ist ein ruhiges Mädchen aus Bunnys Schule. Sie ist hochintelligent, hat eine sehr gute Allgemeinbildung, liest viel und ist die beste Schülerin der Schule. Sie möchte wie ihre Mutter den Beruf des Arztes anstreben. Als Sailor Merkur verfügt sie über die Macht des Wassers und der Luft (da Merkur in der japanischen Kultur als der Wasserstern bezeichnet wird). Dies rührt wahrscheinlich von der bläulich-transparenten Farbe von Merkur her. Ihre Kräfte sind eher ruhiger Art.

3. Sailor Mars

Rei Hino (Geist des Feuers) wohnt mit ihrem Großvater in einem Tempel und arbeitet dort als Miko. Aufgrund dieser Tätigkeit verfügt sie über den siebten Sinn für das Böse. Als Sailor Mars bedient sie sich der Kraft des Feuers und kann es manipulieren. Dieser Zusammenhang entsteht durch die blutrote Oberfläche des Planeten (wie Feuer), der seinen Namen dem römischen Kriegsgott Mars verdankt. Es überrascht also nicht, dass sich Sailor

Mars auch in der Manga-Serie Sailor Mars als die kriegerischste der Sailor-Kriegerinnen entpuppt und sehr durchsetzungsstark ist. Rei wirkt durch Bunnys kindisches und jammerndes Verhalten oft genervt, kümmert sich letztendlich aber doch immer rührend um sie. Sie hat eine Schwäche für Jungs. Der Vorname Rei entstammt einer religiösen Herkunft, dies unterstreicht zusätzlich den Charakter von Rei.

4. Sailor Jupiter

Makoto Kino (Aufrichtigkeit der Bäume) ist ein sehr großes und kräftiges Mädchen; dieser Umstand wurde deshalb so gewählt, da Jupiter der größte Planet in unserem Sonnensystem ist. Makotos Eltern kamen bei einem Flugzeugabsturz ums Leben, aus diesem Grund musste sie schon in frühen Jahren lernen, sich alleine durchzuschlagen. Sie ist vielseitig interessiert (Haushalt, Kampfsport, Garten usw.). Als Sailor Jupiter verfügt sie über die Macht der Blitze, denn in der Antike schickte der römische Gott Jupiter Blitze auf die Erde, wenn er wütend war. Wenn sie einem gutaussehenden Jungen begegnet, erinnert dieser sie immer an ihren Ex-Freund oder jenen Abiturienten, der ihr damals das Herz gebrochen hat.

5. Sailor Venus

Minako Aino (Schönes Kind der Liebe) war bereits vor der Gruppenbildung mit den anderen Sailor-Kriegerinnen unter dem Namen Sailor V als Kriegerin unterwegs, um gegen das Böse zu kämpfen. Aus diesem Grund hat sie auch ihre eigene Katze, den Kater Artemis (denn die griechische Göttin Artemis ist Schutzgöttin des Waldes und die Mondgöttin) und zeichnet sich als starke Kriegerin aus. Im Sailor-Team wird sie einheitlich Sailor Venus genannt. Wie Bunny besitzt sie die Kräfte der Herzen und des Lichts und bezeichnet sich selbst als die Wächterin der Liebe und Schönheit (als historische Hintergrundinformation ist hier Venus als die römische Liebesgöttin zu nennen). Sie möchte gerne eine berühmte Sängerin werden.

6. Tuxedo Mask

Mamoru Chiba (Den Erdplatz schützen) wurde als Kind Opfer eines schweren Unfalls, bei dem seine Eltern ums Leben kamen und er einen Gedächtnisverlust erlitt. Träume mit Voraussagungen bringen ihn immer wieder dazu, als Tuxedo Mask zu erscheinen und gemeinsam mit Sailor Moon gegen das Böse zu kämpfen. In seinem früheren Leben war Mamoru der Prinz der Erde, der auf den Namen Endymion hörte, und der Geliebte von Mondprinzessin Serenity (auch hier gibt es wieder einen mythologischen Zusammenhang: In der griechischen Mythologie war Endymion der Geliebte der Mondgöttin Selene). In ihrem irdischen Dasein können sich Bunny und Mamoru zunächst nicht leiden, nach einiger Zeit erinnern sie sich aber wieder an ihr früheres Leben und ihre Bindung und verlieben sich erneut ineinander (vgl. Sailor-Senshi 2006).

Es gibt zwar noch eine Reihe weiterer wichtiger Figuren bei Sailor Moon, diese treten jedoch erst ab der zweiten Staffel in Erscheinung und sind deshalb nicht von Bedeutung für diese Arbeit.

Sehr wichtig in der Serie sind die Gegenstände, die die Charaktere benutzen. Es sind dies Verwandlungsfüller und –stäbe für die Verwandlungen (wobei sich mit jeder neuen

Verwandlungsstufe auch die Stäbe ändern), Broschen (mit denen sich vor allem Sailor Moon verwandelt) und viele andere Gegenstände, die vor allem ab der zweiten Staffel große Bedeutung erlangen und immer wieder erweitert werden.

4.1.4. Rezeption

Die Serie ist hauptsächlich für junge Mädchen gedacht. Da sie aber eine Reihe von Parodien auf das Sentai-Genre und andere Mangas bzw. Animes beinhaltet, erreichte sie auch viele männliche und ältere Zuschauer. Dies war auch einer der Hauptgründe, warum das Merchandising zu Sailor Moon ein derart durchschlagender Erfolg in Japan wurde. Da die Serie auch international in vielen Ländern große Erfolge verbuchte, entstand bald eine weltweite Fangemeinde mit vielen Internetportalen und Fanseiten. Viele Wissenschaftler und Personen, welche im Film- und Medienbereich tätig sind, haben sich zum weltweiten Sailor-Moon-Phänomen geäußert. Für den englischen Journalisten Paul Gravett verlieh die Manga-Serie dem Magical-Girl-Genre einen neuen, noch nie dagewesenen Aufschwung (vgl. Gravett 2004:78). Einer Umfrage des Instituts Sozioland aus dem Jahr 2005 zufolge ist der Manga in Deutschland neben Dragonball der erste Manga vieler Befragter und zählt zu den beliebtesten Mangas der deutschen Manga-Fangemeinde (vgl. Deutsches Filminstitut et al. 2008:218).

Der Autor Patrick Drazen führt den Erfolg der Serie auf mehrere Faktoren zurück: Erstens war Sailor Moon die erste Serie dieser Art, die im Westen ausgestrahlt wurde und dabei thematisch wie auch stilistisch wesentlich leichter für den westlichen Zuschauer zu verstehen war als vergleichbare Serien dieser Zeit. Zweitens wurden die Serien, welche als Handlung den Kampf Gut gegen Böse haben, in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und zu Beginn des neuen Jahrtausends in Europa und den USA extrem populär (z.B. Charmed, Bewitched oder Buffy – Im Bann der Dämonen). Drittens leistete das in dieser Zeit stark aufstrebende Internet einen großen Beitrag zum globalen Siegeszug von Sailor Moon. Und viertens ist es der gelungene Mix der angesprochenen Themen, der beim (vorwiegend weiblichen) Publikum gut ankommt: In der Pubertät aufkeimende Sexualität, welche teilweise durch die magischen Kräfte symbolisiert wird, die Herausforderungen, die auf die Sailor-Kriegerinnen warten und die unüberwindbar erscheinen, denen die Kriegerinnen jedoch mit Mut und Leidenschaft entgentreten, große Gefühle in einer Welt voller unmenschlicher monsterartiger Feinde und dunkler Mächte (vgl. 2003:56, 211ff, 280f).

Auch der US-amerikanische Autor und Historiker Fred Patten bestätigt die Motive Drazens und fügt hinzu, dass ein neues, junges Publikum erschlossen wurde, was zahlreiche Rekorde vor allem in Japan untermauern (vgl. Patten 2004:124, 132, 276).

Für Susan J. Napier, Professorin für Japanologie an der Tufts University, hat Sailor Moon in entscheidendem Maße zur Veränderung der Stellung der Frau, hin zu einer selbstbewussteren und aktiveren Rolle, beigetragen (vgl. Napier 2001:33).

Dinah Zank von der Universität Zürich sieht in Bunny eine Figur, in die sich viele Mädchen hineinversetzen und damit identifizieren können. Gerade in der Pubertät sind Werte wie Freundschaft, Durchhaltevermögen und der Kampf für eine gute Sache von großer Bedeutung, dies ist einer der Erfolgsgaranten für den Siegeszug der Serie. Einerseits stellen die Kriegerinnen einen Gegenpol zu den männlichen amerikanischen Superhelden dar, auf der anderen Seite durchbrechen sie selbst die eigenen Grenzen der Weiblichkeit, wenn sie in den Kampf ziehen (vgl. Deutsches Filminstitut et al. 2008:153).

4.2. Analyse ausgewählter Beispiele

Nach dieser Einführung in die Manga- und Anime-Serie Sailor Moon werden nun ausgewählte Teile der Anime-Serie diskutiert und anhand der in den vorhergehenden Kapiteln thematisierten translationswissenschaftlichen und kulturellen Aspekte analysiert; es werden Vergleiche zwischen der deutschen und italienischen Version aufgestellt, signifikante Unterschiede herausgearbeitet sowie die Auswirkungen für die Rezeption durch das Publikum erläutert.

4.2.1. Vergleich deutsches und italienisches Intro

Zu Bild und Musik des deutschen Intros:

Das deutsche Intro hat eine Länge von 1:30 Minuten. Nachdem gleich in der ersten Sekunde die Musik mit dem Text startet, also ohne instrumentale Einführung, setzt auch die Bildsequenz ein. Dabei ist beim deutschen Intro festzustellen, dass die einzelnen Bilder einen eher unscheinbaren Charakter aufweisen. Es werden für die Serie und die Handlung der Serie unwesentliche Bilder gezeigt, die teilweise auch für „lange“ Zeit eingeblendet bleiben (z.B. die Einblendung der Stadt im blauen Licht, welche zu Beginn des Intros eingeblendet wird und wo auch die Schrift „Sailor Moon – Das Mädchen mit den Zauberkräften“ zu sehen ist. Diese Einblendung wird für ganze 14 Sekunden gezeigt, von 0:07 bis 0:21). Es werden auch nicht alle Hauptcharaktere gezeigt, sondern von den Sailor-Kriegerinnen nur Sailor Moon, Sailor Merkur und Sailor Mars eingeblendet; die Katze Luna, Sailor V alias Sailor Venus, Tuxedo Mask und Königin Perilia werden in jeweils einer kurzen Einblendung gezeigt.

Die gesamte Bilderfolge zeigt neben einem relativ unwesentlichen auch einen eher harmlosen Inhalt, der von Harmonie bestimmt wird. Die Bilder bzw. die Bewegungen sind im Takt der Musik, sie sind bestimmt durch Symmetrie, welche meist zum Mittelpunkt des Bildes führt. Über eine lange Periode des Intros erscheinen immer wieder Rosenblüten aus der Mitte, die sich nach außen hin in ihre einzelnen Blütenblätter auflösen. Des Weiteren avanciert der Mond zum wichtigsten Symbol im Intro, er kommt in fast jedem Bild des Intros vor und nimmt

jedes Mal eine große Fläche ein, es wird dem Mond also quantitativ und qualitativ Gewicht verliehen. Ebenfalls wird das Symbol mit dem Herzen zwischen der Schrift groß abgebildet, dies soll die Bedeutung von Freundschaft und Liebe für die Serie hervorheben, genauso wie der Fakt, dass die Sailor-Kriegerinnen auf vielen Bildern gemeinsam, also zu dritt, auftreten. Interessant ist, dass eigentlich nur die drei oben genannten Kriegerinnen häufiger und klar zu sehen sind, obwohl in der Serie mehr Kriegerinnen bereits zu den Hauptdarstellerinnen zählen und auch gewichtige Rollen im Laufe der Staffel spielen. Des Weiteren werden die Charaktere oft im Schatten dargestellt (Tuxedo Mask dabei während der ganzen Auftritte im Intro), damit soll das Mysteriöse der Serie und das überraschende Moment beim Publikum geweckt werden.

Wie bereits in Kapitel 4.1.1. erwähnt, wurde Sailor Moon im Jahre 1995 zum ersten Mal ausgestrahlt. In dieser Zeit war im deutschsprachigen Raum auch die Zeit des Happy-Hardcore, einer „fröhlichen“ Musikabstammung des Hardcore, die zu gleichen Teilen durch Techno, Hip Hop und Reggae beeinflusst wurde und sich Anfang der 1990er Jahre von Großbritannien aus auf den deutschsprachigen Raum ausbreitete. Dabei war der deutsche Happy-Hardcore-Stil gänzlich anders als Happy-Hardcore in Großbritannien. Typische Interpreten der damaligen deutschen Vertreter waren Scooter und Blümchen (vgl. Reynolds 1998:266). Der musikalische Aspekt des deutschen Intros orientiert sich am deutschen Happy-Hardcore-Stil dieser Jahre, da er fröhliche Stimmung verbreitet und stark rhythmusorientiert ist, was die Bildfolge unterstützt. Musik und Schnitt sind gut aufeinander abgestimmt. Die musikalische Untermalung strahlt einen optimistischen Charakter aus und verleiht dem Intro eine Mischung aus Leichtigkeit und Mystik.

Zum deutschen Text:

Sag Das Zauberwort

Sag das Zauberwort und du hast die Macht,
Halt den Mondstein fest und spür die Kraft
Du kannst es tun, oh Sailor Moon.

Kämpfe für den Sieg über Dunkelheit,
Folge deinen Traum von Gerechtigkeit,
Du kannst es tun, oh Sailor Moon.

Sag das Zauberwort und du hast die Macht,
Halt den Mondstein fest und spür die Kraft
Du kannst es tun, oh Sailor Moon.

Kämpfe für den Sieg über Dunkelheit,
Folge deinen Traum von Gerechtigkeit,
Du kannst es tun, oh Sailor Moon.

Sailor Moon, Sailor Moon, Sailor Moon,
Sailor Moon, oh Sailor Moon
Mondstein flieg und sieg
Es ist soweit
Oh Sailor Moon (Nomorelyrics 2003).

Der deutsche Songtext stellt auf inhaltlicher Ebene die Ergänzung zu Bild und Musik dar. Die Schwerpunkte wurden beim Text nämlich genau dort gesetzt, wo Bild und Musik noch Lücken zurückgelassen haben. Dies sind vor allem der Mondstein, der repräsentativ für alle Verwandlungsstäbe und sonstige Symbole steht, sowie die Betonung auf Gerechtigkeit und den Kampf gegen das Böse. Sehr gut gelungen ist dem Autor auch das Einbeziehen der Charakters von Bunny alias Sailor Moon: Wie bereits in Kapitel 4.1.2. beschrieben, ist Bunny ein tollpatschiges und oft auch ängstliches Mädchen, was ihr im Kampf gegen die dunklen Mächte oft Probleme bereitet. Vor allem der letzte Vers der Strophen (Du kannst es tun, oh Sailor Moon) wirkt wie ein Aufmunterungsversuch, um der Kriegerin Selbstvertrauen zuzusprechen, das sie im Kampf unbedingt benötigt. Als Versmaß wurde der Trochäus verwendet. Die Verse sind innerhalb der Strophe, bezogen auf die Länge, zum Ende hin abnehmend. Dies hat den Effekt, dass die letzten Silben der Verse am Ende der Strophe geeignet sind, um langgezogen gesungen zu werden.

Zum deutschen Intro insgesamt:

Das deutsche Intro präsentiert sich vor allem von seiner starken musikalischen Seite, indem es mit dem Happy-Hardcore-Stil sowohl den Zeitgeist Mitte der 1990er Jahre als auch den generellen Trend des Kinderpublikums trifft. In dieser Hinsicht ist die kulturelle Angleichung sehr gut gelungen. Auch textlich ist der Transfer gut gelungen, denn der Text gestaltet sich relativ einfach und doch sehr ausdrucksstark, die intendierten Hauptthemen, Gerechtigkeit, der Kampf gegen das Böse sowie die Mut zusprechenden Aufforderungen an Bunny, werden geschickt in den Text verpackt und zu einem Lied verarbeitet, das sich gut mitsingen lässt. Vom Bild her plätschert das gesamte Intro etwas vor sich hin, die Sequenzen sind eher lang und die verraten relativ wenig über die Serie und deren Hauptcharaktere.

Grundsätzlich kann man sagen, dass das deutsche Intro in seinem gesamten Aufbau einem kleinen Musical ähnelt. Die Kohärenz aus Bild, Text und Musik ist im Großen und

Ganzen gelungen, denn das Bild wurde auf die Musik und den Takt abgestimmt, die Musik trägt die größte Aufmerksamkeit. Das Intro lässt sicher viele Fragen offen, gleichzeitig weckt es die Neugier, mehr über die Serie zu erfahren und somit werden deutsche Kinder (die kulturell gesehen nicht so impulsiv sind wie z.B. die italienischen Kinder) sicherlich mit großer Freude die Serie zu schauen beginnen. Somit sind die Einarbeitung des Intros in die deutsche Kultur und besonders der translatorische Transfer in die deutsche Sprache gelungen.

Zu Bild und Musik des italienischen Intros:

Bild und Musik des italienischen Intros unterscheiden sich über weite Strecken doch beträchtlich vom deutschen Intro. Auffallend ist gleich zu Beginn, dass das italienische Intro mit einer Länge von 1:52 Minuten um 22 Sekunden länger ist als die deutsche Version. Im Gegensatz zur deutschen Version beginnt das italienische Intro mit einer instrumentalen Passage, die etwa 14 Sekunden lang ist. Die Bilderfolge ist gekennzeichnet von einem schnellen Ablauf, die Frequenz ist dabei wesentlich höher als im deutschen Intro. Bezüglich des Bildes präsentiert sich das gesamte Intro sehr action- und abwechslungsreich. Neben einigen Passagen, die auch im deutschen Intro vorkommen (allerdings in beschleunigter Version), werden im italienischen Intro hauptsächlich für die Serie wesentliche Szenarien vorgestellt. Besonders ausgeprägt sind die Verwandlungsszenen, die man in Teilen sowohl von Sailor Moon als auch von Sailor Mars sieht. Sogar vom Endkampf der ersten Staffel wird schon ein kleiner Ausschnitt gezeigt (obwohl das Publikum ja nicht weiß, dass es sich dabei um den Endkampf handelt). Neben den Verwandlungsszenen werden auch zwei Szenen eingeblendet, in denen Sailor Moon mit ihrem Mondstein (eher am Ende des Intros) bzw. mit dem Mondzepter (ganz zu Beginn) einen Angriff startet. Dem Mond wird nicht dieses große Gewicht wie im deutschen Intro verliehen, vielmehr tritt Bunny alias Sailor Moon in Erscheinung. Es werden sehr viele Ausschnitte von ihr gezeigt, um zu veranschaulichen, wie Bunny als Person ist (fürsorglich, lieb, mit einer Schwäche für fescche Jungs, aber auch tollpatschig) und wie sie als Sailor Moon agiert (mutig, manchmal ängstlich, und manchmal dringt Bunny als das tollpatschige Mädchen durch). Ein dritter Aspekt von Bunny, der im deutschen Intro zur Gänze weggelassen wurde, wird im Italienischen mehrfach gezeigt, nämlich ihr früheres Leben als Prinzessin Serenity, oft gemeinsam mit dem Prinz der Erde an ihrer Seite. Diese Einblendungen sind größtenteils durch Eleganz und Harmonie gekennzeichnet. Die Einblendung dieser Passagen haben einen kulturellen Hintergrund: In italienischen Zeichentrickserien wird den Partnerschaften der Hauptcharaktere fast durchgehend großes Gewicht verliehen, da Freundschaften und Partnerschaften im Leben der Italiener einen besonders großen Stellenwert besitzen (vergleichbar mit gutem Essen), und dieser Stellenwert auch nach außen hin gezeigt wird.

Das italienische Intro wurde von Christina D'Avena gesungen. Das Besondere daran ist, dass sich Christina D'Avena auf die Interpretation der Intros italienischer Zeichentrickserien

spezialisiert hat und damit zum Superstar in Italien avancierte. Mit über 700 veröffentlichten Singles, über 150 veröffentlichten Alben sowie weit über 6 Millionen verkauften Tonträgern gehört sie weltweit zu den erfolgreichsten Künstlern dieser Branche (vgl. Christina D'Avena 2012). Die Musik ist sehr stark orientiert an der Art und Weise, wie im italienischen Fernsehen Intros von Wochenend-Shows und Telenovelas gestaltet werden, sie präsentiert sich in höchstem Maße kulturell orientiert, was nicht unwesentlich zum Erfolg der Serie beigetragen hat.

Zum italienischen Text:

Sailor Moon, oh Sailor Moon

Sailor Moon

Raggio di luna che accendi la notte, poi dove vai?
Pallido sole che dondoli sogni che segreti hai?
Ogni sera tu sali lassù
Ma al mattino non ci sei già più,
Dove vai?

Raggio di luna che rendi la notte romantica,
Con quella luce che avvolge la sera bianca e pallida.
Sailor Moon, hai la luna in te,
Principessa di un regno che non sai dov'è.
Sailor Moon, sempre magica,
Sailor Moon Sailor Moon sei fantastica.
Sailor Moon amica Sailor Moon
Con la luna sai vedi sempre dove vai.
Sailor Moon amica Sailor Moon
Senza luna sai, la notte è scura più che mai.

Raggio di luna che vinci da solo l'oscurità,
Col tuo brillare fai dolce la luna per l'umanità.
Sailor Moon, hai la notte in te,
Principessa di un regno che non sai dov'è.
Sailor Moon sempre magica,
Sailor Moon Sailor Moon sei fantastica.
Sailor Moon amica Sailor Moon
Con la luna sai, vedi sempre dove vai.

Sailor Moon amica Sailor Moon
Senza luna sai, la notte è scura più che mai.

Sailor Moon amica Sailor Moon
Hai la luna in te,
Con la luna sai, vedi sempre dove vai (ilbazardimari 2011).

Eigene Übersetzung:

Sailor Moon, oh Sailor Moon

Sailor Moon
Mondstrahl, der du die Nacht erhellst, wohin gehst du dann?
Zarte Sonne, die du die Träume schwingst, was sind deine Geheimnisse?
Heute Abend steigst du hinauf
Und am Morgen bist du nicht mehr da.
Wohin gehst du?

Mondstrahl, der du die Nacht so romantisch machst,
mit diesem Licht das den Abend weiß und zart macht.
Sailor Moon, du trägst den Mond in dir,
Prinzessin eines Reiches, von dem du nicht weißt wo es liegt.
Sailor Moon, immer zauberhaft,
Sailor Moon Sailor Moon du bist fantastisch.
Sailor Moon, Freundin Sailor Moon
Mit dem Mond, weißt du, siehst du immer wohin du gehst.
Sailor Moon, Freundin Sailor Moon
Ohne den Mond, weißt du, ist die Nacht dunkel wie nie zuvor.

Mondstrahl, der du allein die Dunkelheit besiegst,
Durch dein Scheinen wirkt der Mond für die Menschen sanft.
Sailor Moon, du trägst den Mond in dir,
Prinzessin eines Reiches, von dem du nicht weißt wo es liegt.
Sailor Moon, immer zauberhaft,
Sailor Moon Sailor Moon du bist fantastisch.
Sailor Moon, Freundin Sailor Moon
Mit dem Mond, weißt du, siehst du immer wohin du gehst.
Sailor Moon, Freundin Sailor Moon

Ohne den Mond, weißt du, ist die Nacht dunkel wie nie zuvor.

Sailor Moon, Freundin Sailor Moon

Du trägst den Mond in dir,

Mit dem Mond, weißt du, siehst du immer wohin du gehst.

Der italienische Text des Intros ist sehr stark poetisch und romantisch geprägt, kann also beinahe auch als Gedicht gelesen werden. Als Versmaß wurde wie im deutschen Text der Trochäus verwendet. Inhaltlich findet man hier das Spiegelbild des deutschen Intros vor: War im deutschen Intro vor allem das Bild vom Symbol des Mondes geprägt, so ist es im italienischen Intro hauptsächlich der Text, der die Ergänzung zu Bild und Musik darstellt und das Gesamtwerk abrundet. Der Text enthält Fragen und Verse, die die Unsicherheit von Sailor Moon widerspiegeln, aber im zweiten Teil der Strophen kommen immer die positiven Aspekte zum Vorschein, dass Sailor Moon mit der Kraft des Mondes und dem Glauben an ihre Werte (Gerechtigkeit, Freundschaft) über das Böse siegen wird.

Zum italienischen Intro insgesamt:

Das italienische Intro präsentiert sich spannend und typisch italienisch, die kulturelle Angleichung ist hier sehr gut gelungen. Die Frequenz des Bildes ist relativ hoch, was den Usus im italienischen Fernsehen widerspiegelt (Italiener sind spontane, impulsive Menschen, die viele einprägsame Eindrücke brauchen, um begeistert zu sein, daher die hohe Frequenz), es werden viele Facetten der Serie gezeigt, was die Aufmerksamkeit und die Neugier weckt. Auch musikalisch ist das Projekt sehr gut gelungen, da man es auf der einen Seite geschafft hat, die Musik an die Erwartungen des italienischen Kulturraumes anzupassen, auf der anderen Seite haben die Komponisten die richtige Mischung gefunden aus altbekannten Takten (die man aus zahlreichen italienischen Beiträgen kennt) und mysteriösen Klängen, welche die Neugier, die aus dem Bild resultiert, noch verstärkt. Des Weiteren wurde mit Christina D'Avena der absolute Superstar in diesem Bereich auf italienischem Gebiet engagiert, die die Vorgaben mit ihrer wandlungsfähigen Stimme ausgezeichnet umsetzt. Auch textlich zeigt sich das Intro gelungen, es schließt die Lücken, die Bild und Musik noch hinterlassen haben, mit starkem Bezug auf den Mond und dem Charakter der Hauptperson Bunny alias Sailor Moon.

Vergleich der beiden Intros:

Bisher wurden beide Intros getrennt voneinander betrachtet. Vergleicht man nun diese beiden Werke, so kann man feststellen, dass beide ihre Grundfunktionen in ihrer Zielkultur erfüllen, nämlich die Aufmerksamkeit des Publikums zu erreichen und die Neugier für die Serie zu

wecken, und dies am besten durch alle zur Verfügung stehenden Kanäle (Bild, Musik, Text). Dabei sind die Stärken der beiden Intros unterschiedlich gewichtet: Das deutsche Intro punktet vor allem mit der Musik und (mit Abstrichen) mit dem Text, während das Bild im Vergleich dazu doch ziemlich abfällt. Das italienische Intro präsentiert hingegen eine weitgehend ausgeglichene Konstellation, in der alle drei Kanäle stark ausgeprägt sind, mit leichten Vorteilen für das Bild. Dies könnte mit einer der Gründe sein, warum in Italien ein derartiger Hype um die Serie Sailor Moon herrschte und immer noch herrscht. Obwohl die Serie in Deutschland ebenfalls sehr erfolgreich lief und läuft, konnte sie die Zahlen aus Italien nie erreichen.

Da Aspekte wie Lippsynchronität, welche im Normalfall bei der AVT eine wichtige Rolle spielen, bei Zeichentrickserien vernachlässigbar sind, rücken andere Aspekte, wie die kulturelle Anpassung und die Stimmen, in den Vordergrund. Der kulturelle (Bild, Musik) und translatorische Prozess (hauptsächlich bezogen auf den Text) ist bei beiden Intros gut gelungen, die jeweilige Zielkultur wurde erreicht und treffend angesprochen. Angesichts der Tatsache, dass das italienische Intro dabei durchgehend auf jedem der drei Hauptkanäle überzeugen konnte, halte ich dieses Intro für noch für eine Spur gelungener.

4.2.2. Vergleich von Passagen aus der ersten Staffel

Im folgenden Abschnitt werden Passagen der ersten Staffel aus der deutschen bzw. italienischen Synchronfassung anhand der Kriterien der AVT analysiert und miteinander verglichen. Die Analyse erfolgt dabei auf mehreren Ebenen: Zum Einen werden die Sprechstimmen untersucht, wie geeignet sie für den jeweiligen Charakter des Anime sind und in welchem Verhältnis die Sprechstimme zum vorgegebenen Bild steht. Zum Anderen werden die beiden Dialogfassungen auf ihre Eigenheiten untersucht und wieder miteinander verglichen.

Die Hintergrundmusik wurde durchgehend aus der Originalserie übernommen. Diese Wahl ist durchaus gerechtfertigt, denn für eine japanische Serie ist die Musik sehr europäisch orientiert. Außerdem ist die Musik eher neutral aufgestellt, d.h. ist nicht einem speziellen Kulturkreis auf Grund besonderer Eigenschaften zuordenbar, daher kann sie in beiden Synchronfassungen verwendet werden und funktioniert auch. Es fällt in beiden Versionen nicht auf, dass an der Hintergrundmusik keine Veränderungen vorgenommen wurden.

Die Synchronstimmen sind in den beiden Synchronfassungen unterschiedlich ausgelegt. In der deutschen Synchronfassung gab man Bunny eine eher kindliche Stimme, die besonders in schwierigen Situationen sehr gebrechlich wirkt. Wenn Bunny ihre Stimme erhebt, kann sie aber durchaus auch kräftig und stark wirken. In dieser Hinsicht passt die Stimme gut zum Charakter von Bunny. In den komischen und ironischen Momenten fällt die Synchronstimme in ihrer Wirkung etwas ab, sie kann nicht mit dem Bild Schritt halten, denn das Bild ist in diesen Fällen doch sehr dominant und oft auch übertrieben ausgeprägt durch die Überdimensionierung

bestimmter Körperteile bzw. andere Effekten, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Was die anderen Hauptcharaktere betrifft, so ist die Auswahl der Sprechstimmen größtenteils gelungen. Die Stimme von Ami alias Sailor Merkur zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus: In emotionalen Momenten wirkt sie sehr weich und mitfühlend, während sie allgemein eher nüchtern, sachlich und ruhig ist. Diese Eigenschaften harmonieren sehr gut mit dem Charakter Amis. Auch die Synchronstimme von Minako alias Sailor Venus ist gut gewählt, sie ist stärker als jene von Ami, da sie auch der extrovertiertere Charakter ist und sich schon großes Selbstvertrauen durch ihre Kämpfe als Sailor V angeeignet hat. Wie Amis Stimme wirkt ihre eigene in ruhigen und emotionalen Momenten weich und gefühlsbetont, dies kommt vor allem in jenen Folgen zur Geltung, in denen ehemalige Liebesbeziehungen von Minako angesprochen werden. Auch die Stimme von Makoto alias Sailer Jupiter ist gut gewählt. Ihre Synchronstimme ist kräftig, vital und strahlt Lebensfreude aus, in den meisten Fällen verbreitet ihre Stimme eine positive Stimmung. Damit werden die Charakterzüge Makotos unterstrichen, die sich trotz aller Rückschläge in ihrem Leben zu einem positiven und fröhlichen Menschen entwickelt hat. Dies wurde im Manga auch sehr stark im Bild berücksichtigt, denn Makoto wird sehr impulsiv und extrovertiert dargestellt. In diesem Sinne harmonieren Bild und Synchronstimme sehr gut, genauso wie bei Rei alias Sailor Mars. Ihre Stimme ist tiefer und ernster, sie ist sehr kräftig und durchdringend, aber eher reserviert, sie kann auch Ironie gut transportieren und in den selten vorkommenden Fällen der Serie auch Gefühle gut verkörpern. Somit ist auch bei Rei die Stimmenwahl für den deutschen Kulturraum sehr gut gelungen. Der Katze Luna wurde eine sehr kindliche und mittelhohe Stimme verliehen, wahrscheinlich um damit zu verdeutlichen, dass es sich um ein kleines Wesen im Vergleich zu den Menschen handelt. Ihre Synchronstimme kann ernst wirken (besonders wenn sie Anweisungen an Sailor Moon oder die anderen Kriegerinnen gibt), hat aber auch sehr komische Elemente. Man lacht oft, wenn Luna in ironischen Momenten auftritt, denn ihre hohe quietschende Stimme gepaart mit dem übertriebenen Bild in diesen Situationen wirkt sehr belustigend. Dagegen wirkt die Synchronstimme von Tuxedo Mask sehr ruhig und mysteriös. Bei dieser Synchronstimme wurde eher eine neutrale Männerstimme gewählt, deren Klang erhaben und kontrolliert sowie reserviert wirkt. Nach dieser kurzen Analyse kann also gesagt werden, dass die Synchronstimmen der deutschen Fassung größtenteils gelungen gewählt sind und die jeweiligen Charaktereigenschaften treffend hervorheben.

Die Synchronstimmen der italienischen Fassung sind grundsätzlich von der Lautstärke höher angesetzt, dies liegt aber auch daran, dass im Durchschnitt Italiener lauter und schneller sprechen als deutschsprachige Personen. Die Stimme Bunnys in der italienischen Synchronfassung wirkt weniger wie die eines Kindes (wie in der deutschen Fassung eingesetzt, siehe oben), sondern ähnelt eher einem jungen Teenager. Dabei wurden typisch italienische Eigenschaften sehr gut in die Sprechstimme und generell die Sprechrolle eingebaut, z.B. das schnelle Jammern und Weinen, was auch charakteristisch für das Italienische ist, oder die extreme Hebung der Tonlage und Beschleunigung beim Sprechen in überraschenden

Momenten (egal ob positiver oder negativer Natur). Bunny wirkt durch die italienische Stimme aufgeweckter und extrovertierter. Sie wirkt durch das übertriebene Jammern und Heulen auch etwas nerviger und unbeholfener als in der deutschen Synchronfassung. Bei Ami alias Sailor Merkur wurde erneut eine sehr weibliche und vermeintlich zarte Stimme gewählt. Ami wirkt im italienischen Manga grundsätzlich zerbrechlicher und die wissenschaftliche Nüchternheit in ihrer Stimme fehlt, diese Eigenschaft wurde im Deutschen durch die deutsche Sprechstimme sehr gut umgesetzt. Dagegen ist ihre Stimme gefühlsbetonter und emotionaler angesetzt als im Deutschen, was sicherlich dem italienischen Kulturkreis eher entspricht. Ähnliche Veränderungen kann man auch bei Morea alias Sailor Jupiter beobachten, deren Stimme wie im Deutschen stark, kämpferisch und positiv wirkt, jedoch auch sehr ruhig und gelassen sein kann. Dies unterstreicht sehr gut den ausgeglichenen Charakter von Morea. Bei Marta alias Sailor Venus wurde im Gegensatz zur deutschen Fassung eine noch weiblichere Stimme gewählt. Damit wird auch bei ihr der Trend hin zu emotionaleren Stimmen fortgesetzt. Ihre Stimme verkörpert im Kampf den Einsatz für Liebe und Gerechtigkeit, denn bei aller Stärke in ihrer Stimme schwingt doch immer Eleganz und Weiblichkeit mit. Bei Rea alias Sailor Mars wurde ähnlich der deutschen Version eine sehr starke Sprechstimme ausgewählt, die sehr kämpferisch und fokussiert auf ihre Aufgaben ausgerichtet ist. Sie besitzt ähnliche Eigenschaften wie die deutsche Sprechstimme, also tief und ernst, eher reserviert, mit sehr viel Ironie in der Klangfarbe. Wie bei allen anderen weiblichen Charakteren wurde auch wieder eine typisch italienische Stimme ausgesucht, bei der die Sensibilität besonders in schwierigen und emotionalen Momenten stärker durchdringt. Die Katze Luna hat in der italienischen Synchronfassung eine deutlich höhere und verspieltere Stimme als im Deutschen und wirkt dadurch viel weniger ernst. Die Stimme hebt sich deutlich von den anderen Stimmen ab und passt somit gut zur Katze als einer der wenigen Hauptcharaktere, die keine Menschen sind. Durch ihre hohe und quietschende Stimme wirkt sie sehr kindlich und stößt beim jungen Publikum schnell auf Sympathie. Bei Milord gibt es nicht viele Unterschiede zwischen den beiden Synchronfassungen. Im Italienischen wurde wie im Deutschen eine neutrale Männerstimme gewählt, die gepaart mit dem Bild diesen Charakter sehr mysteriös und voller Geheimnisse erscheinen lässt.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Stimmenauswahl für beide Synchronfassungen größtenteils richtig getroffen wurde, wobei im Deutschen die Stimmlagen eher tiefer und in Italienischen tendenziell höher liegen. In dieser Hinsicht ist die kulturelle Angleichung gut gelungen. Die stärker variierenden und ausgefalleneren italienischen Stimmen vermitteln etwas stärker den Charakter der Protagonisten. Die deutschen Stimmen überzeugen vor allem bei reservierten Charakteren wie Ami.

Nach der Analyse von Musik und Sprechstimmen werden nun ausgewählte Passagen des Dialogs der ersten Staffel transkribiert und auf translatorische Besonderheiten untersucht.

Sailor Moon, Staffel 1, Folge 1, 00:00-04:01

B(unny): Ich geh in die vierte Klasse eines Gymnasiums². Ich⁴ bin vielleicht ein bisschen schusselig⁵ und eine Heulsuse, aber...

M(utter): Bunny! Es ist schon acht Uhr vorbei⁷!

B: Mmmmmmm. *Bunny erschrickt.*

Aaaah! Ach du liebe Zeit⁸!

B: Aaaah! (*Mit Zahnbürste im Mund*)

Warum hast du mich nicht schon früher geweckt, Mutter¹⁰?

M: Das hab ich doch¹¹. Und du hast auch jedes Mal geantwortet wenn ich dich gerufen habe.

B: Hab ich nicht gemerkt¹³!

M: Ääh Bunny!

B: Was ist denn noch? Ich muss flitzen!

M: Willst du dein Essen hier stehen lassen¹⁴?

B: Natürlich nicht¹⁴. Ich geh dann, Mama¹⁵! Wiedersehn! Aaaah warum muss es immer so schnell Morgen werden! Ich bin müde¹⁶.

Kinder reden durcheinander

B: Hey! Verschwindet! Lasst die Katze in Ruhe! Ooh, diese Flegel¹⁸! Oh, armes Kätzchen, komm her! Was ist das, warum hast du denn dieses Pflaster¹⁹?

Luna schreit

B: Was hast du denn? Ach ich soll dir das Pflaster abnehmen? Komm her! Obwohl du ganz niedlich damit aussiehst.

Oh, aber das ist ja...das sieht ja aus wie ein Halbmond²⁰!

Verlegenes Lachen von Bunny

Sailor Moon, Staffel 1, Folge 1, 00:00-04:01

B: Il mio nome è Bunny, ho 14 anni e¹ frequento la scuola media² della mia città³. I miei amici⁴ dicono che ho sempre la testa fra le nuvole⁵ e che sono una frignona.

M: Bunny, alzati⁶, sono le otto e un quarto⁷!

B: Mmmmmmm. *Bunny erschrickt.*

Ooohhh!

B: (*Mit Zahnbürste im Mund*) Si può sapere⁹ perché non mi hai svegliato prima, mamma¹⁰?

M: Ti avrò chiamata dieci volte¹¹, ogni volta mi hai risposto che saresti scesa subito¹².

B: Lo sai che parlo nel sogno¹³!

M: Bunny!

B: Scusa ma devo scappare!

M: Allora non vuoi la merenda¹⁴?

B: Si la voglio¹⁴. Ci vediamo! Ciao.

Che sonno, sarei rimasta a letto volentieri almeno un paio d'ore¹⁶.

Kinder reden durcheinander, Katze schreit.

B: Ehi, voi tre¹⁷, lasciatelo stare! Mmh, piccoli teppisti¹⁸. Ooh, povero gattino, sono stati questi bambini a metterti il cerotto¹⁹?

Luna schreit.

B: Sì, ho capito, vuoi che te lo tolga.

Peccato, secondo me ti sta bene. Eh, che strana macchia²⁰.

Verlegenes Lachen von Bunny, Luna miaut. Schulglocke läutet.

B: Aaaaah, la campanella della scuola,

Schulglocke läutet

B: Aaah! Die Schulglocke! Ich darf meine Zeit nicht so verträdeln!

L(ehrerin): Bunny Sukino²¹! Du Kommst schon wieder mal zu spät!

B: So was Ungerechtes! Ein so liebes Mädchen wie ich muss zur Strafe vor der Klassentür stehn²². Mir knurrt ja der Magen. Ehe, ist ja auch klar, ich hab überhaupt nichts gefrühstückt, danke Mama²⁵!

L: Bunny, was machst du denn da²⁶?
Kein Wunder, dass du bei der Schulaufgabe so versagt hast!

B: Oje, eine 5-²⁷!

L: Ja, genau!

N(aru): Ich kann dich aber auch nicht verstehen, Bunny²⁸! Das einzige, was du während der Stunde machst ist deine Pausenbrote zu futtern²⁹.

B: Du bist meine beste Freundin, also musst du auch verstehen, wenn ich so was mache³⁰, oder?

U(mino): Hallo, Bunny-San, wie war denn die Schulaufgabe?

B: Ach, Umino³¹.

N: Du siehst doch, wie niedergeschlagen sie ist, das bedeutet, dass sie die Arbeit mal wieder in den Sand gesetzt hat.

Bunny weint Oh, entschuldige bitte, das wollt ich nicht!

U: Nimms dir nur nicht zu sehr zu Herzen, ich bins diesmal auch zu locker angegangen und hab nur eine 1-geschrieben. Tja, Schulaufgaben sind wie n Glücksspiel³².

N: Du blöder Kerl!

Bunny weint

che disastro! Sono in ritardo!

L: Anche oggi hai fatto tardi, Bunny. Esci subito dall'aula²¹!

B: Io non mi merito questa punizione²².
Oggi ho fatto di tutto per arrivare puntuale²³. Ho fame. Non resisto più²⁴.

Ehe, lo so che questa è la merenda, ma stamattina non ho fatto colazione.

L: Ma brava, sei proprio incorreggibile²⁶.

E poi ti stupisci dei voti che prendi nei compiti in classe!

B: Eh, 30 su 100²⁷?

L: Esatto.

N: Oh, Bunny, sei una cercaguai²⁸, la maestra ti aveva già cacciata dall'aula, perché ti sei messa a mangiare²⁹?

B: Non avevo fatto colazione, avevo i granchi allo stomaco, stavo letteralmente morendo di fame³⁰, almeno tu cerca di capire!

N: Mmmmm.

U(baldo): Ehi, ciao Bunny, come ti è andato il compito in classe?

N: Ubaldo, ma che razza di domande fai, non vedi come è depressa? Le è andato malissimo, come sempre, del resto.

Bunny weint. Uuh scusami non volevo offenderti!

U: Avanti, su con la vita, non prendertela, anche il ho fatto cilecca, invece di cento ho preso solo 95. Ci sono alti e bassi per tutti³².

N: Perché non stai zitto? *Bunny weint.*

Oooh, eh Bunny hai sentito la notizia?

Pare che Sailor abbia colpito nuovamente.

B: Hai detto Sailor³³?

N: Esatto. Mi hanno detto³⁴ che ha

N: Oh, du, Bunny, hast du schon gehört, dass Sailor V wieder aufgetaucht sein soll?

B: Sailor V³³?

N: Ja genau! Sie hat doch damals³⁴ den Dieb gefangen, der die Juwelen geklaut hatte.

B: Das ist wirklich toll!

N: Ja, sie ist ganz toll!

B: Aber, wer ist Sailor V³⁵?

N: Wie kannst du sagen du findest sie toll, wenn du sie gar nicht kennst?

U: Sailor V kämpft gegen alle Bösewichte³⁷ und sie ist so berühmt geworden weil sie magische Kräfte besitzt³⁸. Man erzählt sich sogar, dass sie im Geheimauftrag der Polizei arbeiten soll³⁹.

B: Aha, na da können wir ja alle froh sein, bis auf die Bösewichte⁴⁰.

N: Obwohl ich verstehen kann, wenn jemand Schmuck klaut. Ach, Schmuck ist einfach das Schönste auf der Welt!

B: Da hast du Recht. Ich hätte gern einen Diamantring.

N: Und ich ein paar Ohringe mit Rubinen.

B: Und eine schöne Smaragdkette.

N: Oh ja.

Beide lachen

N: Weißt du was, Bunny? Seit gestern gibt's in unserem Laden Schmuck zum Super-Sonderpreis. Komm doch mit⁴¹!

B: Schmuck zum Super-Sonderpreis?

N: Ein paar von den Stücken könnten sogar wir uns leisten!

B: Wirklich⁴²? Na klar komm ich hin!

N: Dann komm gleich nach der Schule!

catturato il ladro mentre rubava dei gioielli.

B: Ha! Ma è meraviglioso!

N: È davvero in gamba!

B: Scusa, Nina³⁵, ma chi è Sailor?

N: Ma come³⁶? Dici meraviglioso e non la conosci nemmeno?

U: Sailor combatte contro la criminalità³⁷.

Lei è famosa per il suo coraggio e anche perché veste alla marinara³⁸. Sai, si racconta in giro che faccia parte di una squadra speciale istituita dalla polizia³⁹.

B: Oh, ce ne vorrebbero altre come lei, ladri non fanno che aumentare⁴⁰.

N: In fondo capisco la gente che ruba i gioielli. È molto difficile resistere alla loro bellezza.

B: Sì, hai ragione, mi piacerebbe tanto avere un anello di brillanti.

N: Mi accontenterei di una spilla di rubini!

B: Io di una collana di smeraldi, ha!

N: Hei, a proposito lo sai che il negozio di mia madre stanno facendo una vendita promozionale di gioielli, ti interessa⁴¹?

B: Hai detto una vendita promozionale?

N: Ci sono persino dei gioielli alla nostra portata!

B: Non mi dire⁴², si che mi interessa!

N: Dopo la scuola la cerchiamo!

B: Va bene! Ha, che bello, non vedo l'ora che finiscano le lezioni!

N: Hahahaha!

U: Non mi ha neanche salutato⁴³.

B: Abgemacht! Ach wenn der Unterricht doch schon vorbei wäre.

U: (weint) Bunny hat mich überhaupt nicht angeschaut⁴³.

Kommentare:

¹ Im Italienischen stellt sich Bunny kurz vor, wie sie heißt und wie alt sie ist. Diese Information fehlt im Deutschen (wahrscheinlich aus zeitlichen Gründen im Dialog).

² Kulturelle Angleichung der beiden Synchronfassungen: 14jährige besuchen im deutschsprachigen Raum (Deutschland und Österreich) u.a. das Gymnasium, in Italien besucht jedes 14jährige Kind die Mittelschule (*scuola media*).

³ Zusätzliche Info in der italienischen Synchronfassung: Bunny besucht ein Gymnasium in der Stadt, in der sie auch lebt.

⁴ Während diese Passage im Deutschen textlich sehr stark Ich-bezogen ist, wurde das *Ich* im Italienischen durch *Meine Freunde* (*I miei amici*) ersetzt. Der italienische Kulturraum ist wie alle südeuropäischen Kulturräume sehr auf die Gemeinschaft und das Gemeinschaftsleben bedacht. Somit sehr gute kulturelle Angleichung anhand des Vorwissens.

⁵ Unterschiedliche Ansätze: Während sich Bunny im Deutschen als schusselig darstellt, bezeichnet sie sich im Italienischen als Träumerin (*la testa fra le nuvole*, wörtlich: den Kopf immer zwischen den Wolken).

⁶ Während die Aufforderung, aufzustehen, im Italienischen ausdrücklich angebracht wird, wird sie im Deutschen weggelassen. Beide Möglichkeiten funktionieren, denn aus dem Kontext ist leicht zu erkennen, worum es geht.

⁷ Hier tritt ein Problem in beiden Synchronfassungen auf: Sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Italien beginnen die Schulen kurz vor 8 Uhr oder um 8 Uhr. Da später im Dialog erst die Schulglocke klingelt und in der Zwischenzeit bereits einiges an Handlung passiert, muss es dann schon viel später sein. Also müsste die Zeit, wo Bunny aufwacht, in beiden Synchronfassungen viel früher angesetzt werden. Das Problem ist aber, dass es im Bild eine kurze Einblendung des Weckers gibt, was für die Audiovisuelle Translation eine unüberbrückbare Hürde darstellt. Also wurde die Zeit in beiden Fassungen beibehalten.

⁸ Eher ungewöhnlich für ein 14jähriges Mädchen, dass es einen solchen Ausdruck, hervorgerufen durch den Schrecken, verwendet. Klingt eher erwachsen.

⁹ Durch die Ergänzung *Si può sapere* (Darf man erfahren) wird der vorwurfsvolle Unterton durch Text und Stimme sehr gut vermittelt.

¹⁰ Unüblich, dass ein 14jähriges Mädchen seine Mutter mit *Mutter* anspricht, vor allem weil Bunny in der Folge wieder *Mama* sagt. Im Italienischen wird durchgehend das passende Wort *mamma* verwendet.

¹¹ Während im Deutschen eine eher neutrale, nüchterne Antwort von Bunnys Mutter folgt, wird im Italienischen durch den Satz *Ti avrò chiamata dieci volte* (Ich habe dich sicher zehnmal gerufen) erneut der ironische Unterton zum Vorschein gebracht.

¹² Während im Deutschen die Mutter bloß sagt, dass Bunny immer auf ihre Rufe geantwortet habe, wird im Italienischen auch angeführt, was sie immer gesagt hat: *ogni volta mi hai risposto che saresti scesa subito* (wörtl.: jedes Mal hast du mir geantwortet, dass du gleich runterkommen würdest).

¹³ Unterschiedliche Ansätze: Im Deutschen sagt Bunny, sie habe ihre Antworten im Halbschlaf nicht bemerkt, im Italienischen sagt Bunny, dass sie im Schlaf immer spreche.

¹⁴ Hier wurde die kulturelle Anpassung auf sprachlicher Ebene vorgenommen: Während im Deutschen eine positiv formulierte Frage gestellt, die in der Antwort verneint wird, geschieht im Italienischen genau das Gegenteil (*Allora non vuoi la merenda? - Si la voglio*, wörtl.: Also magst du kein Pausenbrot? – Ja, ich will es.)

¹⁵ Siehe Anmerkung 12.

¹⁶ In der deutschen Fassung wird der Ausdruck *Ich bin müde* am Ende des Dialogteils angebracht, im Italienischen zu Beginn. Dies auch deswegen, weil der Rest der Dialogteile unterschiedliche Inhalte aufweisen (Deutsch: *Warum wird es so schnell Morgen?* Italienisch: *Ich wäre gerne noch ein paar Stunden im Bett geblieben*).

¹⁷ Im Italienischen wird explizit angesprochen, dass es sich um drei Kinder handelt, die die Katze belästigen. Dies schreit Bunny nämlich, als sie die Kinder mit der Katze sieht.

¹⁸ Im Deutschen wird mit *Flegel* erneut ein Ausdruck verwendet, welcher in der Kinder- und Jugendsprache eher weniger geläufig ist. Dagegen ist der im Italienischen verwendete Ausdruck *teppisti* (Halbstarke, Gangster, Rowdy) durchaus geläufig in der gesprochenen Sprache bei Kindern und Jugendlichen.

¹⁹ Im Deutschen wird die Frage wieder sehr allgemein gestellt, während im Italienischen gleich eine Verbindung zwischen beobachteten Ereignissen (Pflaster und Kinder) hergestellt wird. Beide Vorgehensweisen sind typisch für den jeweiligen Kulturraum: Während Deutsche eher sachlich an bestimmte Fragen herangehen, werden bei Italienern sehr schnell (auch unlogische oder nicht zielführende) Thesen und Vermutungen aufgestellt.

²⁰ Im Deutschen wird explizit Bezug genommen auf den Halbmond auf Lunas Stirn, während Bunny im Italienischen lediglich von einem „komischen Fleck“ spricht.

²¹⁺²² In diesem Teil stellt man eine unterschiedliche Reihenfolge der Sinneinheiten fest: In beiden Synchronfassungen regt sich die Lehrerin darüber auf, dass Bunny wieder mal zu spät gekommen ist. Im Deutschen spricht die Lehrerin dabei Bunnys vollständigen Namen laut aus, während sie sie im Italienischen auffordert, das Klassenzimmer zu verlassen. Diese Info gibt Bunny im Deutschen selbst, als sie vor dem Klassenzimmer mit sich selbst spricht.

²³ Zusätzliche Info im Italienischen: *Oggi ho fatto di tutto per arrivare puntuale* (wörtl.: Heute habe ich alles versucht um pünktlich anzukommen).

²⁴ Zusätzliche Info im Italienischen: *Non resisto più* (wörtl.: Ich kann nicht mehr widerstehen).

²⁵ Zusätzliche Info im Deutschen: Der Dank an die Mutter, die Bunny erinnert hat, ihr Pausenbrot mitzunehmen.

²⁶ Während im Deutschen eine allgemeine offene Frage gestellt wird und damit die Lehrerin ihre Stimme erhebt, um Bunny die schlechte Schulaufgabe samt mündlichem Kommentar zurückzugeben, wird im Italienischen mit dem Satz *Ma brava, sei proprio incorreggibile* (wörtl.: Bravo, du bist wirklich unverbesserlich) die Lautstärke der Lehrerin gleich nach oben geschraubt, die dann in gleicher Weise weiterredet.

²⁷ Im Deutschen wurde die kulturelle Anpassung der Schulnote durch die Sprechstimme vorgenommen, obwohl auf dem Papier immer noch die Prozentzahl steht. Im Italienischen wurde das Punktesystem beibehalten und auch im Text nur der Prozentsatz verwendet.

²⁸ Im Deutschen wird der erste Satz wieder in der Ich-Perspektive wiedergegeben (*ich kann dich nicht verstehen*), während im Italienischen die Du-Perspektive verwendet wird (*sei una cercaguai*, wörtl.: Du suchst dir immer Probleme).

²⁹ Wieder umgekehrte Vorgehensweisen: Während im Deutschen Naru eine Feststellung anbringt, nimmt sie im Italienischen Bezug auf ihren Klassenverweis und fragt sie vorwurfsvoll, warum sie zu essen begonnen hat.

³⁰ Im Italienischen gibt Bunny eine sehr ausführliche Antwort auf Narus vorwurfsvolle Frage. Im Deutschen hingegen sagt sie nur, sie müsse verstehen, wenn sie so etwas macht, es gibt also keine Verbindung im Text zu den Ereignissen des Morgens.

³¹ Zusätzlicher Teil im Deutschen, dieser Teil wird dann gesprochen, als Bunny nicht im Bild erscheint.

³² Im Deutschen werden Schulaufgaben mit dem Glücksspiel verglichen. Dieser Vergleich fällt einem Kind in einem sehr schnellen, szenen- und textreichen Anime wie Sailor Moon wahrscheinlich nicht auf und ist überdies nicht sehr gelungen. Vor allem weil Umino im Satz davor sagt, dass er nicht viel gelernt hat. Somit ist der logische Zusammenhang nicht hergestellt. Im Italienischen bringt Ubaldo dagegen eine ganz allgemeine Bemerkung an (*Ci sono alti e bassi per tutti*, wörtl.: Es gibt Höhen und Tiefen für alle), welche seinen Dialogabschnitt treffend abschließt.

³³ Die deutsche Fassung hat mit *Sailor V* einen eigenen Namen für Makoto kreiert, als sie noch alleine gegen das Böse kämpfte. Dieser Name ist auch deswegen treffend gewählt, weil man das *V* leicht zu *Venus* erweitern kann und somit der Wiedererkennungswert erhalten bleibt. Im Italienischen dagegen wird lediglich der Ausdruck *Sailor* verwendet, um mit diesem Begriff den Beginn der Sailor-Kriegerinnen einzuleiten, ohne einen expliziten Namen zu geben. Die deutsche Variante ist wegen des höheren Wiedererkennungswertes wahrscheinlich die treffendere.

³⁴ Im italienischen Dialog wird durch den Ausdruck *Mi hanno detto* (Sie haben mir gesagt/Man hat mir gesagt) mit der Plural-Konstruktion erneut das Wir-Gefühl, die Gemeinschaft hervorgehoben. Im Deutschen wird diese Stelle eher neutral erzählt. Es gibt auch keine expliziten Ausführungen darüber, woher Naru diese Informationen hat.

³⁵ Erneut wird im Italienischen die Person, mit der Bunny spricht, also Naru, explizit angesprochen, während im Deutschen einfach die Frage gestellt wird und die Bezüge implizit hergestellt werden, was auch eher eine Eigenschaft der deutschen Sprache ist.

³⁶ Der Ausruf ist typisch für die gesprochene italienische Sprache und zeigt zum Einen die Verwunderung, zum Anderen aber auch die Verärgerung von Naru über die Frage von Bunny. Dieser Ausruf fehlt im Deutschen, weil er in diesem Zusammenhang auch nicht in den Dialog passen würde.

³⁷ An dieser Stelle ist ausnahmsweise die umgekehrte Situation zu beobachten: Im Deutschen findet hier eine Personalisierung statt, die Bösewichte werden genannt, im Italienischen hingegen wird allgemein die Kriminalität angesprochen.

³⁸ Unterschiedliche Ansätze: Während im deutschen Dialog Kraft und Leistung angesprochen werden, haben sich die italienischen Synchronautoren entschlossen, Mut und die Matrosenkleidung in den Vordergrund zu stellen. Beide Versionen sind sehr gut gelungen, denn Werte, die in der jeweiligen Kultur einen hohen Stellenwert haben, wurden berücksichtigt und der Text danach ausgelegt.

³⁹ Im Deutschen wird Sailor V als Einzelkämpferin dargestellt, während sie im Italienischen als Teil einer Mannschaft beschrieben wird. Das Gruppendenken ist (wie bereits mehrfach angesprochen) ein in der italienischen Kultur fest verankerter Wert, Gruppen wie Familie und Freunde sind von äußerst großer Bedeutung, daher wurde der Text auch in diese Richtung gehend geschrieben, im Gegensatz zur deutschen Version, da man sich im deutschen Kulturkreis eher auf die Taten konzentriert, welche eine Einzelperson oder eine Gruppe vollbringen. Beide Versionen sind an dieser Stelle gut gelungen.

⁴⁰ Unterschiedliche Ansätze: Der deutsche Dialog ist an dieser Stelle sehr positiv formuliert, während der italienische Dialog eine eher kritische Sichtweise präsentiert. Es bräuchte mehr Kämpferinnen wie Sailor V, weil es immer mehr Verbrecher gibt. Beide Stellen passen gut in den jeweiligen Dialog.

⁴¹⁺⁴² Im deutschen Dialog fordert Naru Bunny auf, zum Sonderverkauf mitzukommen, im Italienischen fragt die Bunny, ob sie dieser Verkauf interessiere. Dagegen reagiert Bunny auf die Information Narus, dass man sich einige Stücke auch leisten kann, mit einer verwunderten Frage, wobei die Stimme steil nach oben geht, während sie im Italienischen einen begeisterten Ausruf von sich gibt. Durch den Einbau der kulturellen und sprachlichen Eigenschaften ist die Anpassung dieser Textstelle in beiden Texten sehr gut gelungen.

⁴³ Während im Deutschen das Verb *anschauen* verwendet wird, kommt im italienischen Dialog das Verb *salutare* (grüßen) vor. Beide Verben sind in der jeweiligen Sprache gut gewählt, denn sie sind treffende Verben, was das erste Interesse an einem Menschen betrifft.

**Sailor Moon, Staffel 1, Folge 1, Teil 2,
1:25-9:20**

B: Ah, Gott sei Dank hat sie mich doch noch reingelassen. Ich bin völlig erschöpft vom vielen Weinen. Mama hätte wirklich nicht so sauer auf mich werden müssen¹. Naja, jetzt hab ich keine Lust³ auf Hausaufgaben. Gott sei Dank kann ich immer leicht einschlafen⁴.

Fenster geht auf

Fenster fällt zu

B: Die Katze mit dem komischen Halbmond⁵!

L(una): Er ist nicht komisch. Sei nicht so unhöflich⁶.

B: Ah, die redet ja. Eine Katze, die richtig reden kann⁷!

L: (räuspert sich) Darf ich mich vorstellen, ich heiße Luna, und ich bin schon sehr lange⁸ auf der Suche nach dir, Bunny. Zuerst möchte ich mich natürlich bei dir bedanken⁹. Es war wirklich sehr lieb, dass du mir dieses Pflaster abgenommen hast. Ich kann nicht reden, wenn das Ding drauf ist, und meine Fähigkeiten als Detektiv werden auch sehr behindert¹³. Ich hatte große Schwierigkeiten mit diesen drei¹² Jungs. Naja, jedenfalls bin ich froh, dass ich dich getroffen habe. (Luna lacht)

B: Gute Nacht¹⁴!

L: Du darfst jetzt nicht schlafen, Bunny! Das ist doch kein Traum! Dann werd ich dich wieder aufwecken¹⁵!

Bunny seufzt

L: Bunny, hast du nicht gehört? Du sollst nicht schlafen. Ich hab hier ein

**Sailor Moon, Staffel 1, Folge 1, Teil 2,
1:25-9:20**

B: Ah, finalmente la mamma mi ha fatto entrare. Ho pianto così tanto che mi sento davvero esausta. Ma perché mia madre se la deve prendere in quel modo¹? Non è giusto²! Ah, ora sono troppo stanca³ per fare i compiti, ci penserò più tardi. Adesso mi faccio una bella dormita⁴.

Fenster geht auf

Fenster fällt zu

B: Eh, lo strano gatto di questa mattina⁵!

L: Ah, io sono una gatta, sciocchina, non si vede⁶?

B: No, non è possibile! Sto sognando, i gatti non parlano⁷!

L: Ora mi presento, il mio nome è Luna, ed è tutto il giorno⁸ che ti sto cercando, cara Bunny. Per prima cosa voglio ringraziarti di cuore⁹. Forse tu non lo sai, ma mi hai fatto un grande favore¹⁰. Sei stata molto gentile a togliermi il cerotto che avevo in fronte¹⁰, mi impediva di parlare, ero preoccupata¹¹. Quei bambini¹² mi hanno fatto passare un brutto momento. È stato una vera fortuna averti incontrata. La vuoi smettere di fare il frugoletto¹⁵! Tirati su! Bunny, vuoi ascoltarmi! Ah va bene, forse riuscirò a convincerti con un regalo! Questa spilla¹⁶ è per te, attenta a non pungerti¹⁷!

B: Eh, davvero è mio, dici sul serio¹⁸?

L: Stanno succedendo dei fatti molto strani in questa città.

B: Ehe, grazie mille, è bellissima¹⁹!

L: Smettila di smentire²⁰, stammi a sentire, Bunny! Dicevo che stanno

<p><u>Geschenk¹⁶</u> für dich, Bunny.</p> <p>B: Oh, ist das wirklich für mich? (<i>Bunny lacht</i>)</p> <p>L: Bunny, in dieser Stadt tun sich sehr seltsame Dinge.</p> <p>B: <u>Danke, danke, vielen Dank¹⁹!</u></p> <p>L: Hörst du mir jetzt endlich mal zu! <u>Es tun sich her viele seltsame Dinge mit denen nicht mal die Polizei fertig wird. Der Feind ist aufgetaucht²¹!</u> Und du musst ihn bekämpfen! Du bist dazu auserwählt. Und eine andere Aufgabe hast du auch noch: Weitere Helden werden zu dir stoßen, und gemeinsam macht ihr euch dann auf die Suche nach unserer Prinzessin!</p> <p>B: <u>Sag mal, soll das etwa ein Witz sein²²?</u></p> <p>L: Du glaubst wohl immer noch nicht, was ich sage, was?</p> <p>B: <u>Doch doch doch doch doch doch²⁴!</u></p> <p>L: Na gut, dann sprich mir jetzt folgendes nach: Macht der Mondnebel, mach auf!</p> <p>B: Jawoll! Macht der Mondnebel, mach auf!</p> <p><i>Verwandlung</i></p> <p>B: <u>Ah, was ist denn jetzt passiert? Ich hab mich ja total verwandelt! Was soll das Ganze? Was hat das zu bedeuten? Sag es mir! Ahaaaaa²⁷!</u></p> <p>N: Hilfe, Hilfe, warum hilft mir denn keiner? Helft mir, meine Mama ist...</p> <p>B: Das ist Narus Stimme. Was hat das zu bedeuten?</p> <p>L: Vertraust du mir jetzt endlich?</p> <p>B: Ich versteh immer noch nichts, aber eins weiß ich: Naru ist in Not.</p> <p>L: Also Bunny, du bist jetzt Sailor Moon geworden. Du musst dich sofort an ihre</p>	<p><u>succedendo dei fatti molto strani in questa città. Il nemico è arrivato tra di noi. E la polizia da solo non può fare niente²¹.</u> È pericoloso, ma devi farlo, devi combattere il nemico! Il destino è quello che è, e ha chiamato proprio te! La tua missione è quella di unirti agli altri combattenti e a rintracciare la nostra principessa, <u>la prin-ci-pes-sa²¹.</u></p> <p>B: <u>Che cos'è questa storia? Cosa dici²²?</u></p> <p>L: Tu non credi <u>una sola parola²³</u> di quello che ti ho detto, non è così?</p> <p>B: <u>Mhm²⁴.</u></p> <p>L: <u>Testarda²⁵.</u> Prova a ripetere questa frase parola per parola. Potere del cristallo di luna, vieni a me.</p> <p>B: Va bene! Potere del cristallo di luna, vieni a me!</p> <p>L: <u>Brava²⁶!</u></p> <p><i>Verwandlung</i></p> <p>B: <u>Eh, non credo ai miei occhi, come ho fatto a trasformarmi in questo modo? Uh, che razza di stregoneria è? Ti piacerebbe di darmi una spiegazione²⁷?</u></p> <p>N: Aiuto! Qualcuno mi aiuti! Per favore! Aiutatemi! Aiuto!</p> <p>B: È la voce di Nina! Ma che cosa significa?</p> <p>L: Allora, adesso mi credi?</p> <p>B: Sono molto confusa, l'unica cosa che so è che Nina è in grave pericolo.</p> <p>L: Ora sei diventata Sailor Moon. Vai a salvare la tua amica, <u>e non guardarmi con quei occhioni sbarrati²⁸!</u></p> <p>B: Eh?</p> <p>N: <u>Qualcuno mi aiuti! Basta! Mi fai male! Smettila, mamma, smettila²⁹!</u></p> <p>Monster: <u>Ti sbagli, mocciosa³⁰,</u> io non</p>
---	--

Rettung machen.

B: Heh.

N: Mh, mh, Hilfe! Mh, mh, Hilfe Mama!
Ich krieg keine Luft mehr²⁹!

Monster: Ich bin gar nicht deine Mutter, Kleine³⁰.

Naru schreit.

Monster: Deine Mutter habe ich in einem unterirdischen Verlies eingeschlossen.

Ich habe ihre Gestalt angenommen damit die Menschen mir vertrauen³¹, so komm ich an ihre Energie³²!

B: Hände weg von Naru!

Monster: Was bist du denn für ne Witzfigur³³?

B: Ich äh ich bin äh ich bin äh ich bin Sailor Moon, ich kämpfe für Liebe und Gerechtigkeit³⁴, Sailor Moon, und im Namen des Mondes werde ich dich jetzt bestrafen.

Monster: Sailor Moon sagst du? Diesen Namen hab ich noch nie gehört und der interessiert mich auch nicht³⁵. Erhebt euch jetzt ihr Sklaven und stellt eure Energie unserm großen Herrscher zur Verfügung!

B: Oh, wer wer seid ihr denn³⁶?

Dicke Frau schreit

Sailor Moon schreit mehrmals

B: Ach du liebe Güte! Mein Knie blutet ja!

L: Aber was machst du denn da, Sailor Moon³⁸? Du sollst doch kämpfen! Los, du musst die bösen Mächte besiegen!

B: Warum denn ich? Warum soll ich kämpfen? Ich möchte jetzt viel lieber nach Hause gehen! Warum hilft mir denn keiner³⁹?

sono la tua mamma.

Naru schreit.

Monster: Dopo aver preso le sue segnanze³¹ ho rinchiuso la tua bella mamma nei sotterranei. La eliminerò dopo aver tolto di mezzo te, piccola guastafeste³²! Hahahaha!

B: Lasciala andare subito, mostro!

Monster: Da dove salti fuori? Chi sei³³?

B: Eh? Giusto, buona domanda. Chi sono io? Sono la paladina della legge, sono una combattente che veste alla marinara³⁴, io sono Sailor Moon, e sono venuta qui per punirti in nome della luna!

Monster: Hai detto Sailor Moon, vero? E se tu credi di spaventarmi, ti sbagli di grosso³⁵. Questo è il vostro momento, mie schiave, alzatevi e offrite la vostra energia vitale al grande sovrano!

B: Oh...oh...qualcosa mi dice che mi vogliono fare del male³⁶.

Dicke Frau schreit

Sailor Moon schreit mehrmals

B: Ah, o no, mi sono ferita a un ginocchio!

L: È solo un graffietto³⁷, Sailor Moon! Devi combattere, devi sconfiggere il nemico, avanti, rialzati³⁸!

Monster lacht.

B: Ma perché io? Non potevi scegliere qualcun altro? Io voglio tornare a casa dalla mia mamma! Voglio la mamma³⁹!

Monster: Preparati a soccombere!

Hahahahaha!

L: Ah, che tremenda!

B: Ah, aiuto!

Bunny schreit

Monster: E tu chi sei?

<p>Monster: Jetzt hol ich mir deine Energie! <i>Sailor Moon schreit</i> Monster: Wer bist du? T(uxeda Mask): Ich bin Tuxedo Mask, und ich muss dir eines sagen, Sailor Moon: Wenn du hier etwas erreichen willst, dann darfst du nicht weinen. B: Aber ich kann einfach nicht anders. <i>Sailor Moon weint</i> <i>Alle schreien</i> L: Nimm das Diadem, wirf es weg und sprich dazu: Mondstein, flieg und sieg! B: Wozu soll ich denn so etwas Blödes machen? L: Frag nicht, mach schon! B: Mondstein, flieg und sieg! <i>Monster schreit</i> B: Unglaublich! B(öse): <u>Morga, das ist fehlgeschlagen,</u> <u>wie dumm von dir</u>⁴². T: Gut gemacht, Saio Moon! B: Oh! T: <u>Herzlichen Glückwunsch! Ich werde</u> <u>dich nicht vergessen</u>⁴³. S: Oh. L: Ja, sehr gut gemacht, Sailor Moon. S: <u>Ich bin begeistert</u>⁴⁴. N: Du ich hab gestern einen <u>wunderschönen</u>⁴⁵ Traum gehabt. Sailor Moon wurde als Kämpferin für die Gerechtigkeit berufen und hat die bösen Mächte besiegt. Mädchen 1: Was sagst du? Ich hab genau das gleiche geträumt. Mädchen 2: Ja, ich auch! N: Wirklich? Das ist aber seltsam. Hey, Bunny, hast du das gehört? Bunny? B: <u>Warum macht ihr denn so einen</u></p>	<p>T: <u>Mi presento subito</u>⁴⁰, sono Milord. Dammi retta, Sailor Moon, piangendo non potrai ottenere nulla, non devi piangere. B: Non posso farti niente, <u>è più forte di</u> <u>me</u>⁴¹. <i>Sailor Moon weint</i> <i>Alle schreien</i> L: Togliti il diadema, lancialo dicendo questa formula: Cristallo di luna, azione! B: E perché io dovrei fare una cosa simile, me lo spieghi? L: Io non posso spiegartelo ogni volta, fallo! B: Cristallo di luna, azione! <i>Monster schreit</i> B: Oh, è incredibile! B: <u>Mi hai deluso, Morga, mi hai deluso.</u> <u>Moltissimo</u>⁴². B: Oh! T: <u>Sei stato davvero fantastica. Ci</u> <u>incontreremo ancora. Arrivederci, Sailor</u> <u>Moon</u>⁴³. B: Oh. L: Eh, è vero! Sei stata bravissima, Sailor Moon! B: <u>Quel ragazzo è fantastico</u>⁴⁴! L: Sailor Moon! N: Sapete una cosa? Questa notte ho fatto <u>un sogno stranissimo</u>⁴⁵. Una guerriera di nome Sailor Moon è apparsa in una gioielleria e ha sconfitto un mostro in nome della giustizia. Mädchen 1: Ma che strano, anche io ho fatto lo stesso sogno, sai? Mädchen 2: Pure io, ragazze! N: Ma che strano! Ehi, Bunny, hai sentito? Bunny? Svegliati!</p>
--	---

Lärm ⁴⁶ ? Könnt ihr nicht still sein? Ich möchte noch ein paar Minütchen weiterschlafen. (<i>Bunny gähnt</i>) Gute Nacht.	B: <u>Mmm, sentite ragazze, potete fare meno chiasso, per favore, non vedete che sono a pezzi⁴⁶</u> , fatemi fare un sonnellino. (<i>Bunny gähnt</i>) Buona notte.
--	---

Kommentare:

¹ Die deutsche Aussage ist eher neutral formuliert, im Italienischen wirkt die Aussage (durch die Gestaltung der Textstelle in Form einer Frage) emotionaler und die Verärgerung Bunnys wird auch durch den Einsatz der Stimme stärker zum Ausdruck gebracht.

² Dieser Satz (wörtl.: das ist nicht fair/richtig!) stellt im Italienischen den gelungenen Übergang des vorhergehenden Satzes zu den nächstfolgenden dar. Er fehlt im Deutschen gänzlich. Dadurch wirkt die deutsche Dialogstelle, in der Bunny mit sich selbst spricht, bei diesem Übergang abgehackt.

³ Während Bunny im Deutschen keine Lust auf Hausaufgaben hat, ist sie im Italienischen viel zu müde, um sich jetzt den Hausaufgaben zu widmen. Dadurch wirkt die italienische Stelle flüssiger und kohärent, während im Deutschen diese Kohärenz etwas fehlt.

⁴ Wie auch in Kommentar 3 wirkt der deutsche Satz in dieser Dialogstelle etwas hingeworfen, während es den italienischen Synchronautoren sehr gut gelungen ist, einen flüssigen Dialog zu schreiben, in dem der logische Faden von einem Satz zum nächsten weitergeleitet wird.

⁵ Nachdem Bunny Luna wiedersieht, erschrickt sie. Im deutschen Text nimmt sie sofort Bezug auf den Halbmond auf Lunas Stirn, im italienischen Dialog dagegen bezieht sie sich eher auf den Morgen, an dem sie Luna zum ersten Mal sieht und dass dies eine komische Situation war. Beide Versionen sind gut gelungen, denn die beziehen sich direkt auf die Dialogstellen zu Beginn der ersten Folge und schlagen somit den Bogen zu diesem Dialogteil.

⁶ Hier verfolgen die beiden Versionen denselben Ansatz mit unterschiedlichem Inhalt: Der deutsche Text schließt an den vorhergehenden Satz an und nimmt Bezug darauf, was Luna in ihrer Antwort zum Ausdruck bringt. Im Italienischen wird das Geschlecht Lunas geklärt. Dies bietet sich an, denn im vorhergehenden Satz betont Bunny den Satzteil *Lo strano gatto* (die komische Katze) besonders stark. Der Ausdruck *sciocchina* (Dummerchen) ist ein typischer Ausdruck der gesprochenen italienischen Sprache und als Verniedlichung sehr geeignet für die Kinder- und Jugendsprache. Beide Versionen passen gut in den Dialog und sind somit gut gelungen.

⁷ Die Versionen verfolgen hier unterschiedliche Herangehensweisen. Bunny drückt ihre Verwunderung in Form einer Feststellung aus, während sie im Italienischen von Ausrufen Gebrauch macht, um ihrem Staunen Ausdruck zu verleihen. Durch die zwei Verneinungen im Satz kommen die Zweifel Bunnys im Italienischen viel stärker zum Vorschein als im Deutschen.

⁸ Hier werden unterschiedliche Zeitspannen verwendet: Während im Deutschen Luna schon sehr lange sucht, sucht sie im Italienischen Bunny „bloß“ den ganzen Tag. Beide Versionen funktionieren, da es sich um die erste Folge der Serie handelt und die Zeitspanne in diesem Moment zweitrangig ist.

⁹ Im Italienischen ist erneut die Emphase zu beobachten, denn im Deutschen bedankt sich Luna, im Italienischen bedankt sie sich jedoch von Herzen (*ringraziarti di cuore*). Beide Versionen funktionieren jedoch gut, denn Deutsch ist doch nüchterner in seinem Grundton.

¹⁰ Dieser Satz (wörtl.: Vielleicht weißt du es nicht, aber du hast mir einen großen Gefallen getan) fehlt im Deutschen vollständig. Er ist im deutschen Dialog auch nicht unbedingt notwendig, macht den italienischen Text jedoch flüssig und einwandfrei verständlich, genauso wie der Zusatz *che avevo in fronte* (das ich auf der Stirn hatte).

¹¹ Auch dieser Satz (wörtl.: ich war besorgt) fehlt im Deutschen vollständig. Wie in Kommentar 10 ist der Satz im deutschen Dialog nicht unbedingt notwendig. Trägt aber zur Verständlichkeit bei.

¹² In der zweiten Hälfte dieser Dialogstelle von Luna weisen die beiden Versionen eine unterschiedliche Reihenfolge der Informationen auf, die jedoch jeweils funktioniert. Ein kleiner Zusatz im Deutschen wird durch die Zahl *drei* vorgenommen, während im Italienischen nur von *Quei bambini* (Diese Kinder/Jungs) die Rede ist.

¹³ Dieser Satzteil fehlt im Italienischen vollständig. Es handelt sich hierbei doch um eine recht wichtige Information, denn die Fähigkeit, nicht zu sprechen, muss nicht unbedingt die Unfähigkeit als Detektiv implizieren. Daher wäre dieser Satz noch im Italienischen zu integrieren.

¹⁴ Diese Aussage Bunnys fehlt wiederum im Italienischen. Hier bieten sich beide Optionen an, da diese Aussage vom Inhalt her nicht von großer Relevanz ist und sich Bunnys Lippen nicht bewegen, da sie sich ja versteckt.

¹⁵ Im Deutschen wird zwar Bezug auf den Satz davor genommen, die Stelle ist jedoch nicht logisch aufgebaut (Bunny sagt *Gute Nacht* und Luna spricht davon, dass dies kein Traum ist. Das klassische Bild wäre vielmehr, dass man aufwacht, um sich zu vergewissern, dass dies kein Traum ist). Des Weiteren erfolgt keine textliche Überleitung zum Geschenk. Dies ist im italienischen Text sehr gut gelungen (*Bunny, vuoi ascoltarmi! Ah va bene, forse riuscirò a convincerti con un regalo*. Wörtl.: Bunny, willst du mir zuhören! Na gut, vielleicht kann ich dich mit einem Geschenk überzeugen.). Der Text ist erneut viel flüssiger geschrieben und die Dialogstelle logisch konstruiert.

¹⁶ Während im Deutschen nur der Ausdruck *Geschenk* verwendet wird, spricht Luna im Italienischen von einer *spilla* (Brosche), also eine präzisere Angabe des Gegenstandes.

¹⁷ Dieser Satzteil kommt nur im Italienischen vor (wörtl.: pass auf, dass du dich nicht damit stichst). Er stellt eine zusätzliche Information zur Brosche dar und passt somit in die Dialogstelle.

¹⁸ Im Italienischen wird durch das zweifache Nachfragen (*davvero...dici sul serio*) der Effekt der Freude verstärkt.

¹⁹ Im Italienischen wird der Satz *è bellissima* (wörtl.: sie ist wunderschön) hinzugefügt, dagegen wird im Deutschen die Wirkung durch die Wiederholungen des Wortes *Dank(e)* verstärkt. Im Italienischen sagt Bunny zwar *grazie mille* (tausend Dank), dies ist im Italienischen mehr als Standard-Dank denn als besonderer Dank zu verstehen, daher wirkt diese Stelle im Deutschen bedeutend stärker.

²⁰ Dieser Satz (wörtl.: Hör auf zu widersprechen) fehlt im Deutschen vollständig. Das Verb ist in diesem Kontext nicht sehr passend, denn Bunny widerspricht Luna nicht, sondern redet nur etwas gänzlich anderes als sich Luna als Antworten auf ihre Ausführungen wünscht, sie hört Luna nicht richtig zu.

²¹ In diesem Textausschnitt sind grundsätzlich in beiden Versionen dieselben Informationen enthalten, jedoch in unterschiedlicher Reihenfolge, die Sätze wurden so modifiziert, dass beide Versionen funktionieren. Im Italienischen wurden wieder kleine Zusätze, wie z.B. *pericoloso* (gefährlich) oder die Wiederholung von *principessa* (Prinzessin) hinzugefügt.

²² In beiden Dialogen wird dieser Satz ins Lächerliche gezogen, im Deutschen vorwiegend durch den Text selbst, im Italienischen verstärkt durch die Stimme in Kombination mit dem Bild. Der italienische Text (wörtl.: Was ist das für eine Geschichte? Was redest du da?) wirkt neutraler und weniger ironisch als im Deutschen.

²³ Durch den Zusatz *una sola parola* (wörtl.: du glaubst kein einziges Wort) wird die Vermutung Lunas verstärkt. Diese Satzkonstruktion ist typisch für die italienische Sprache.

²⁴ Diese Stelle wirkt im Italienischen authentischer, denn Bunny gibt hier zum Zeichen ihrer ironischen Zustimmung nur einen Laut von sich, während sie im Deutschen spricht. Da im Bild ihre Lippen aber verschlossen zu sein scheinen, ist die italienische Lösung gelungener und passt besser zum Bild (obwohl die deutsche Version ansonsten bezüglich Text und Tonfall auch gelungen ist).

²⁵ Dieser Zusatz (wörtl.: Dickkopf) kommt nur im Italienischen vor. Es handelt sich hierbei um eine gelungenen Schritt, die Information anzubringen, denn sie spiegelt gut den Charakter Bunnys wider und trägt zur Kohärenz des Textes bei.

²⁶ Diese Art der Ausrufe ist typisch für die gesprochene italienische Sprache. Sie werden auch dann angebracht, wenn jemand keine besondere Leistung, sondern lediglich alltägliche Erledigungen vollbringt. Dies ist im Deutschen sehr unüblich, daher wurde dieser Ausruf weggelassen. Beide Stellen funktionieren somit sehr gut.

²⁷ Nach ihrer Verwandlung stellt sich Sailor Moon eine WAS-Frage und ihre darauffolgende Aussage wird als Feststellung des eben Geschehenen formuliert. Sie wirkt vom deutschen Text her eher verängstigt. Im Italienischen hingegen wird eine WIE-Frage formuliert (wörtl.: Wie habe ich es geschafft, mich auf diese Art zu verwandeln?). Sailor Moon wirkt über den Text und die Stimme weniger verängstigt, dafür umso mehr verwundert (sie glaubt ihren Augen nicht) und genervt, hervorgehoben vor allem durch die Ausdrücke *razza di stregoneria*

(Hexerei) und *Ti piacerebbe di darmi una spiegazione* (Würdest du mir bitte eine Erklärung geben?).

²⁸ Dieser Satz (wörtl.: und schau mich nicht mit diesen versperrten Augen an!) fehlt im Deutschen vollständig. Da in dieser Szene Sailor Moon tatsächlich mit einem etwas konsternierten Blick eingeblendet wird, passt dieser Satz gut in den Dialog.

²⁹ Diese Dialogstelle weist in beiden Versionen unterschiedliche Inhalte auf: Im Deutschen ringt Naru nach Luft, im Italienischen schreit sie, dass sie Schmerzen verspürt und dass das Monster (in der Gestalt ihrer Mutter) sie loslassen solle. Beide Versionen funktionieren trotz des unterschiedlichen inhaltlichen Ansatzes gut.

³⁰ In diesem Satz weisen die beiden Versionen eine unterschiedliche Reihenfolge der Informationen auf, was aber nicht negativ im Text auffällt. Während im Deutschen mit dem Ausdruck *Kleine* ein eher lieblicher Ausdruck verwendet wird, ist er im Italienischen durch den Ausdruck *mocciosa* (wörtl.: Rotznase) ersetzt worden und passt besser zur Sprache eines Monsters.

³¹⁺³² Auch an dieser Stelle wird wie in Kommentar 30 die Reihenfolge der Informationen verändert, außerdem konzentriert sich der deutsche Absatz mehr auf die Worte *vertrauen* und *Energie*, im Italienischen hingegen mehr auf Nima und ihre Mutter sowie auf *eliminare* (eliminieren). Da es bei diesem Monster aber hauptsächlich darum geht, die Energie der Menschen aufzusaugen, ist der deutsche Text an dieser Stelle gelungener. Des Weiteren wird mit *guastafeste* (Spielverderberin, Miesmacherin) wieder ein Schimpfwort in den Text integriert. Damit wird das Sprachregister des Monsters im Italienischen beibehalten.

³³ Im Deutschen wird diese Frage abfällig formuliert und durch den Ausdruck *Witzfigur* ins Lächerliche gezogen. Das Monster wirkt selbstbewusst. Im Italienischen werden die beiden Fragen eher neutral formuliert, das Monster wirkt weniger selbstbewusst.

³⁴ Im Spruch von Sailor Moon liegen die Schwerpunkte in beiden Sprachen unterschiedlich: Das Deutsche betont vor allem die Ausdrücke *Liebe* und *Gerechtigkeit*, während im Italienischen Gewicht hauptsächlich auf *paladina della legge* (Verfechterin des Gesetzes) und *veste alla marinara* (im Matrosenkostüm) gelegt wird.

³⁵ Die Antwort des Monsters ist in den Versionen unterschiedlich ausgestaltet: Während es im Deutschen völlig desinteressiert antwortet, antwortet es im Italienischen eher aggressiv und aufreizend (*ti sbagli di grosso*, wörtl.: täuschst du dich gewaltig). Auf alle Fälle wirkt das Monster in beiden Versionen sehr selbstbewusst und die Dialogstellen sind gut gelungen.

³⁶ Im Deutschen stellt Bunny wieder eine ängstliche Frage, sie wirkt unbeholfen und nichts ahnend, was ihr bevorsteht. Im Italienischen wirkt sie ebenfalls verängstigt, hat in ihrer Vermutung aber auch einen ironischen Unterton, der sehr unterhaltsam und lustig wirkt.

³⁷ Dieser Satz (wörtl.: Es ist nur ein Kratzer, Sailor Moon!) kommt im Deutschen nicht vor, er wurde geschickt in die Aussage Lunas eingebaut.

³⁸ Die Aufforderungen Lunas, aufzustehen, kommen im Deutsch nicht vor.

³⁹ An dieser Stelle werden typische kulturelle Eigenschaften beider Kulturkreise sehr deutlich sichtbar: Während Bunny im Deutschen immer wieder Warum-Fragen stellt und damit den Grund für all dies herausfinden möchte bzw. sich aufregt, dass sie keine Hilfe hat, schiebt sie im Italienischen die Verantwortung von sich (*Non potevi scegliere qualcun altro?* Wörtl.: Hast du dir nicht jemand Anderen aussuchen können?) Des Weiteren wird zweimal die Mutter angesprochen. All diese Eigenschaften sind typisch für die jeweiligen Kulturkreise und passen somit gut in den Dialog.

⁴⁰⁺⁴¹ Diese beiden Zusätze (*Mi presento subito* bzw. *è più forte di me*, wörtl.: Ich stelle mich gleich vor bzw. es ist stärker als ich) kommen im Deutschen nicht vor, fügen sich aber gut in den italienischen Dialog ein. Da der deutsche Dialog an diesen Stellen im Vergleich zum italienischen Dialog leicht modifiziert ist, stört es nicht, dass diese Zusätze fehlen.

⁴² Während im Deutschen eher die Dummheit des Monsters angesprochen wird, ist es im Italienischen eher die Enttäuschung über das Scheitern des Plans.

⁴³ Die Aussage von Tuxedo Mask an dieser Stelle ist sehr förmlich. Der zweite Satz (*Ich werde dich nicht vergessen*) passt nicht gut in den Dialog, denn sie kämpfen in der Folge immer zusammen. Hingegen ist die italienische Aussage sehr emphatisch gestaltet (*Sei stato davvero fantastica*, wörtl.: Du warst wirklich fantastisch). Im Gegensatz zum Deutschen sagt Milord, dass sie sich bald wiedersehen werden, was viel besser in den Kontext des Dialoges und der ganzen Serie passt.

⁴⁴ An dieser Stelle fehlt die Spezifizierung: Wovon ist Sailor Moon begeistert? Man erkennt zwar aus dem Bild, wem die Begeisterung Sailor Moons gehört, aber auch diese Stelle ist im Italienischen besser gelöst, da sie Milord direkt anspricht (*Quel ragazzo è fantastico!* Wörtl.: Dieser Junge ist fantastisch!).

⁴⁵ Es ist im Grunde nicht davon auszugehen, dass ein Traum, in dem gekämpft und ein Monster zerstört wird, wirklich ein *wunderschöner* Traum ist. Dagegen spricht das Mädchen im italienischen Dialog von einem *sogno stranissimo* (sehr seltsamen Traum), was die Situation wesentlich besser wiedergibt und geeigneter für diese Stelle ist.

⁴⁶ Wie bereits öfters im Dialog, stellt Bunny im Deutschen Fragen, während sie im Italienischen Aufforderungen von sich gibt. Ein kleiner Teil (*sono a pezzi*, wörtl.: ich bin fix und fertig) kommt nur im Italienischen vor.

Sailor Moon, Folge 45, Teil 2, 5:00-9:38

B(unny): Minako! *Sailor Moon weint.*

R(ei): Sailor Moon.

B: Ja¹?

R: Obwohl wir immer gestritten haben wars eine schöne Zeit².

B: Warum sagst du das denn?

R: Ich wollte nur dass du das für alle Fälle weißt.

B: Wir wollten uns doch keine Gedanken machen über...oh...nein warte! Lass das! Ich werde mich jetzt ganz allein um die beiden kümmern. Ich werde die beiden besiegen und danach Königin Perilia und dann geh ich nach Hause⁴! Du gehst voraus und wartest auf mich. Bitte!

R: Dein Einsatz in diesem Kampf kommt erst im allerletzten Moment, Sailor Moon⁵, und dafür musst du dir deine ganze Energie aufsparen. Ah, und wer weiß, vielleicht bin ich ja die einzige, die überlebt⁷! So, und jetzt knöpf ich mir die beiden vor, bis dann!

Monster: Haaaa!

R: Feuerball! Eh...die sind aber schnell⁸! Aaaaah!

B: Sailor Mars!

Sailor Mars schreit laut.

B: Arme Rei. Aah!

Monster: Jetzt bist du dran!

Monster schreit.

B: Rei?

Monster: Mach dich bereit zum Sterben!

Rei schreit.

Monster: So, jetzt ist nur noch die Prinzessin übrig.

B: Rei!

Sailor Moon, Folge 45, Teil 2, 5:00-9:38

B: Marta!

R: Senti, Sailor Moon.

B: Che vuoi¹?

R: Anche se litighiamo spesso è bello conoscerti².

B: Perché mi parli in questo modo, Rea³?

R: Bhe, te lo volevo dire Bunny, finché sono ancora in tempo.

B: Dicevi che non dobbiamo mai pensare a quello che...oh...no aspetta! Ascoltami, questa volta tocca a me affrontare i mostri. Quindi tu comincia pure ad andare avanti, io ti raggiungo, sconfiggiamo la regina e torniamo a casa⁴. Per favore, non andartene anche tu.

R: Devi risparmiare tutte le tue energie per il combattimento finale Bunny⁵. La salvezza del mondo dipende da te, non puoi dimenticarlo⁶. E poi non è detto che debbano vincere i mostri anche questa volta, ti pare⁷? Sistema quelle due, poi sono subito da te. D'accordo?

Monster: Haaaa!

R: Fuoco! Ah...non posso crederci⁸! Ah!

B: Rea!

Sailor Mars schreit laut.

B: No, Rea. Oh!

Monster: E ora tocca a te! Oh?

Monster schreit.

B: Rea!

Monster: Stai ferma!

Rei schreit.

Monster: Bene, è rimasta solo la principessa da eliminare.

B: Rea!

Monster: Mettiamoci all'opera⁹. Cosa?

<p>Monster: <u>Mach dich bereit</u>⁹! Was?</p> <p>R: Ich ... bin noch nicht besiegt. Feuer-Ball...flieeeeeeg!</p> <p><i>Monster schreit</i></p> <p>R: <u>Ich glaube, Bunny hatte Recht, ich hätte Jurijiro einen Abschiedskuss geben sollen, ja</u>¹⁰.</p> <p>B: Makoto, Ami, Minako, Rei, das muss <u>ein Traum sein, ein Traum, und wenn, und wenn ich aufwache kommen sie alle zu mir und sagen „Guten Morgen“...und Rey...Rey...ist wieder gemein zu mir</u>¹¹.</p> <p>MA(koto): Bunny, <u>sei bitte nicht traurig</u>¹².</p> <p>A(mi): <u>Und verlier bloß nicht dein heiteres Gemüt</u>¹³.</p> <p>MI(nako): <u>Und gib niemals die Hoffnung auf</u>¹⁴.</p> <p>R: Bunny! <u>Kopf hoch</u>¹⁵! Bunny, wir werden immer bei dir sein.</p> <p>B: <u>Wirklich</u>¹⁶?</p> <p>R: <u>Ja, und jetzt lauf</u>¹⁷!</p> <p>B: Mhm...<u>ja, ich bin nicht allein...ich bin nicht allein</u>¹⁸.</p>	<p>R: Aspetta. Non ho ancora finito. Prono a fare fuoco...azione!</p> <p><i>Monster schreit.</i></p> <p>R: <u>Avevi ragione, sai, avrei dovuto dare un bacio di addio a Juri. Sì, sono stata una vera sciocca...lo ammetto</u>¹⁰.</p> <p>B: Morea, Ami, Marta, Rea. È un sogno, è solo <u>un brutto sogno, deve essere così. Adesso mi sveglio e le mie amiche mi diranno “Buongiorno”. E Rea mi sgriderà perché ...perché arriverò tardi a scuola</u>¹¹.</p> <p>MO(rena): Bunny, <u>avanti amica, fatti forza</u>¹².</p> <p>A(mi): <u>Non ti arrendere mai, qualunque cosa accada</u>¹³.</p> <p>MA(rta): <u>Devi sempre avere fiducia in te stessa</u>¹⁴.</p> <p>R: Bunny, <u>alzati in piedi. Non avere paura, noi saremo sempre insieme a te</u>¹⁵.</p> <p>B: <u>Le mie amiche</u>¹⁶.</p> <p>R: <u>Forza, vai a cercare Perilia</u>¹⁷!</p> <p>B: Mhm. È così. <u>Io non sono sola. Ho le mie amiche</u>¹⁸.</p>
---	--

Kommentare:

¹ Während Sailor Moon im Deutschen neutral und fast schon verängstigt antwortet, wirkt sie im Italienischen sowohl vom Text als auch von der Stimme her genervt.

² An dieser Stelle ist ein großer Unterschied festzustellen: Im Deutschen wird als Zeitform das Imperfekt verwendet und die Aussage Reis ist so formuliert, als hätte sie sich schon ihrem Schicksal ergeben und mit ihrem Leben abgeschlossen. Hingegen wird im Italienischen das Präsens verwendet und der Fokus auf die Person und nicht auf die Zeit gelegt (*è bello conoscerti*, wörtl.: ist es schön dich zu kennen). Somit wird im Italienischen eine deutlich positivere Grundstimmung vermittelt.

³ Auch an dieser Stelle findet man im Italienischen eine spezifischere Frage als im Deutschen vor: Im Italienischen fragt Sailor Moon gezielt nach dem Grund der Art und Weise der Frage

Reis (*Perchè mi parli in questo modo*, wörtl.: Warum sagst du mir das in dieser Art und Weise) und spricht Rei direkt an, um ihrer Frage zusätzliches Gewicht zu verleihen.

⁴ An dieser Stelle ist die Reihenfolge der Informationen wieder unterschiedlich, des Weiteren verwendet Sailor Moon die 1. Person Singular, während im Italienischen wieder die 1. Person Plural verwendet wird (*sconfiggiamo, torniamo a casa*, wörtl.: wir besiegen, wir kehren nach Hause zurück). Es werden also wieder die Gemeinschaft und das Zusammengehörigkeitsgefühl sehr stark angesprochen.

⁵ An dieser ist der italienische Dialog persönlicher, denn Rei spricht Sailor Moon mit *Bunny* an, im deutschen Dialog hingegen mit *Sailor Moon*.

⁶ Dieser Satz (*La salvezza del mondo dipende da te, non puoi dimenticarlo*, wörtl.: Die Rettung der Erde hängt von dir ab, dies darfst du nicht vergessen) kommt im Deutschen nicht vor.

⁷ Diese Stelle ist im Deutschen etwas unlogisch formuliert. Rei sagt: *vielleicht bin ich ja die einzige, die überlebt*. Jedoch besitzt Sailor Moon mit dem Mondstein die stärkste Waffe der Sailor-Kriegerinnen. Dagegen ist die italienische Stelle logischer, denn Rei sagt: *E poi non è detto che debbano vincere i mostri anche questa volta*, wörtl.: Und es ist nicht gesagt, dass die Monster auch dieses Mal gewinnen müssen. Des Weiteren wird wieder der starke Gemeinschaftsgeist integriert (*poi sono subito da te*, wörtl.: dann bin ich gleich wieder bei dir).

⁸ Wie schon öfter in den Dialogstellen, verfolgen hier beide Versionen wieder einen unterschiedlichen inhaltlichen Ansatz: Im Deutschen gibt Sailor Mars wieder eine Feststellung von sich, während sie im Italienischen wieder ihrer Verwunderung Ausdruck verleiht (*non posso crederci*, wörtl.: ich kann es einfach nicht glauben).

⁹ Hier wird im Deutschen wieder das Singular (2. Person Singular) verwendet, während wir im Italienischen wieder den Plural vorfinden (1. Person Plural).

¹⁰ An dieser Stelle wirkt die deutsche Textstelle eher nüchtern. Im Italienischen redet Sailor Mars direkt mit Sailor Moon (dies erkennt man am Wort *sai*, wörtl.: weißt du), der Text wirkt viel emotionaler, vor allem durch kleine Zusätze im italienischen Text (*sono stata una vera sciocca...lo ammetto*, wörtl.: ich war wirklich ein Dummkopf...das gebe ich zu).

¹¹ An dieser Stelle wirkt die italienische Version wieder emphatischer durch den Einbau des Adjektivs *brutto* (wörtl.: schlimm) und des zusätzlichen Satzteils *deve essere così* (wörtl.: es muss so sein). Im nächsten Satz wird im Deutschen das Wort *wenn* verwendet, d.h. es wird nicht klar festgelegt, wann Sailor Moon aus diesem schlimmen Traum erwachen wird. Anschließend wird das Wort *alle* eingebaut, wobei wieder nicht klar ersichtlich ist, wer damit gemeint ist. In Italienischen wird mit den Wörtern *adesso* (wörtl.: jetzt), *le mie amiche* (wörtl.: meine Freundinnen) sowie dem Zusatz *perchè arriverò tardi a scuola* (wörtl.: weil ich zu spät in die Schule komme) die Dialogstelle Sailor Moons viel präziser formuliert.

¹² Die Seele Sailor Jupiters spricht zu Sailor Moon. Durch den Gebrauch des Wortes *bitte* wirkt der Satz wie ein Hoffen auf Sailor Moon und ist weit weniger positiv formuliert wie die italienische Stelle, in der wieder das Wort *amica* (wörtl.: Freundin) als Zeichen der Zusammengehörigkeit angeführt wird.

¹³ Bei Sailor Merkur wird inhaltlich ein unterschiedlicher Ansatz verfolgt: Während sie im Deutschen die Heiterkeit Sailor Moons anspricht, fordert sie im Italienischen Sailor Moon auf, nie aufzugeben, was auch immer passieren mag. Diese italienische Aussage passt besser zum Charakter Amis und zur Situation, in welcher sie zu Sailor Moon spricht.

¹⁴ Auch bei Sailor Venus sind die Aussagen verschieden: Im Deutschen sagt sie genau das, was Sailor Merkur im Italienischen zu Sailor Moon sagt, im Italienischen spricht sie vor allem den Glauben an sich selbst an. Beide Aussagen passen gut zu Sailor Venus.

¹⁵ Während Sailor Mars im Deutschen an dieser Stelle sehr weich spricht, wird im Italienischen weiterhin die energische und zielstrebige Sailor Mars präsentiert. Ihre Stimme wird gegen Ende hin jedoch ein wenig weicher, wenn sie wieder in der 1. Person Plural spricht. Hier wurden die Charaktereigenschaften von Sailor Mars im Italienischen sehr gut umgesetzt.

¹⁶ Im Deutschen stellt Sailor Moon ihre Frage noch sehr ängstlich und ungläubig, während sie im Italienischen ihre Freundinnen anspricht, die für sie gekämpft haben und für ihr gemeinsames Ziel gestorben sind. Ihre Stimme und die Aussage an sich wirken viel selbstbewusster und positiver.

¹⁷ Die Aussage von Sailor Mars ist im Italienischen präziser formuliert: Im Deutschen fordert sie Sailor Moon lediglich auf, loszulaufen, während sie sie im Italienischen auffordert, nach Königin Perilia zu suchen.

¹⁸ Dieser Stelle wird in beiden Versionen Gewicht verliehen, im Deutschen durch die Wiederholung, im Italienischen durch erneute Nennung ihrer Freundinnen.

Sailor Moon, Staffel 1, Folge 46, Teil 2, 6:08-9:15	Sailor Moon, Staffel 1, Folge 46, Teil 2, 6:08-9:15
<p>B: Ich danke <u>euch, euch allen</u>¹.</p> <p>B: Wenn ich morgens aufwache, sehe ich, <u>wie der Wind in den schneeweißen Vorhängen von meinem Fenster spielt</u>³. Die <u>Kuckucksuhr</u>⁴ schlägt und sagt mir, dass es sieben Uhr ist, und ich höre schon wie Mama ruft: „<u>Steh auf, oder du kommst zu spät zur Schule</u>⁵.“ Noch im Halbschlaf antworte ich ihr: „Lass...lass mich bitte noch <u>drei Minuten</u>⁶ schlafen.“ Jeden Tag komme ich zu spät zur Schule, <u>und die Lehrerin schickt mich zur Strafe aus dem Klassenzimmer</u>⁷. Ich bekomme</p>	<p>B: <u>Amiche mie, grazie di tutto</u>¹.</p> <p>B: Svegliarsi la mattina <u>con i primi raggi del sole</u>². La sveglia che suona alle sette. Sentire la mamma che grida dal corridoio: “Alzati, Bunny, <u>è ora</u>⁵!” E io mezzo addormentata che rispondo: ”Ancora <u>cinque minuti</u>⁶.“ Correre come una disperata, senza nemmeno aver fatto colazione, per prendere l’autobus. Arrivare in ritardo, entrare in classe, <u>essere costretti ad andare in presidenza</u>⁷. <u>Studiare, studiare</u>⁸, e poi prendere brutti voti. E dopo le lezioni andare con le</p>

sehr schlechte Noten. Nach der Schule gehen wir noch ins Café. Ich seh mir die neuesten Partykleider in den Schaufenstern der Modehäuser an. Und all diese kleinen Dinge machen mich wirklich glücklich. Ich würde dieses ganz normale Leben gern noch einmal leben. So gern⁹.

amiche a prendere un gelato. Guardare con occhi estasiati le vetrine dei negozi del centro. È questa la vita che voglio. Voglio una vita così. Sono queste le piccole cose che mi rendono felice...che mi rendono felice⁹.

Eigene Übersetzung:

Meine Freundinnen, Danke für alles. Mit den ersten Sonnenstrahlen in der Früh aufwachen. Der Wecker klingelt um 7 Uhr. Die Mutter schreit aus dem Gang: „Bunny, steh auf! Es ist schon Zeit!“ Und ich antworte noch im Halbschlaf: „Nur noch fünf Minuten.“ Wie eine Irre zum Bus laufen, ohne gefrühstückt zu haben. Zu spät kommen, die Klasse betreten und in die Direktion gehen müssen. Lernen, lernen, und dann schlechte Noten bekommen. Und nach dem Unterricht mit den Freundinnen auf ein Eis gehen. Mit funkelnden Augen in die Schaufenster der Geschäfte im Zentrum schauen. Das ist das Leben das ich will. Ich will so ein Leben. Es sind diese kleinen Dinge die mich glücklich machen...die mich glücklich machen.

Kommentare:

¹ Während im Deutschen diese Aussage wieder sehr allgemein formuliert wird, spricht Sailor Moon im Italienischen explizit ihre Freundinnen an.

² Dieser Satzteil (*con i primi raggi del sole*, wörtl.: mit den ersten Sonnenstrahlen) kommt im Deutschen nicht vor.

³ Dieser Satzteil kommt im Italienischen nicht vor.

⁴ Im Deutschen scheint es so, als hinge die Kuckucksuhr im Schlafzimmer. Dies ist eher unüblich, denn normalerweise hängt eine Kuckucksuhr im Wohnzimmer oder der Küche.

Außerdem weckt die Kuckucksuhr im Normalfall die Menschen nicht. In diesem Sinne ist die kulturelle Angleichung im Deutschen nicht gelungen. Im Italienischen wird der Ausdruck *sviglia* (wörtl.: Wecker) verwendet, mit dem jegliche Zweifel beseitigt werden.

⁵ Dieser Zusatz kommt im Italienischen nicht vor.

⁶ Es ist ungewöhnlich, dass im Deutschen von *drei Minuten* gesprochen wird, denn sowohl im Deutschen als auch im Italienischen spricht man von fünf Minuten, um damit *ein wenig* ausdrücken zu wollen. Daher ist die Wahl auf *drei Minuten* nicht ganz nachvollziehbar, weil sie nicht der Konvention entspricht.

⁷ An dieser Stelle findet man wieder unterschiedliche inhaltliche Ansätze vor: Während Bunny im Deutschen lediglich aus dem Klassenzimmer geschickt wird, wird sie im Italienischen an die Direktion verwiesen. Hier ist die Stelle im Deutschen besser gelungen, denn es wird sehr gut die Brücke zur ersten Folge geschlagen, wo Bunny von der Lehrerin aus dem Klassenzimmer geschickt wird (siehe Dialog 1). In der gesamten Staffel ist nie die Rede von einer Direktion, daher ist diese Ausführung im Italienischen nicht sehr zielführend.

⁸ Dieser Zusatz (*studiare...studiare*, wörtl.: Lernen...lernen) kommt im Deutschen nicht vor. Er passt nicht gut in den Text, denn Bunny lernt grundsätzlich nicht viel, daher ist dieser Einschub eher kontraproduktiv.

Schlusskommentar zu den Dialogen:

Grundsätzlich ist zu sagen, dass es äußerst schwierig ist, Synchronfassungen eines Films oder (in diesem Fall) eines Mangas anzufertigen, dessen Ausgangskultur und –sprache derart unterschiedlich ist, wie in diesem Fall die japanische Kultur, denn gewisse Eigenschaften und Ausdrücke kann ein Europäer nicht *empfinden* und nur teilweise *verstehen*. Aus diesem Grund kann man feststellen, dass beide Versionen von Sailor Moon im Großen und Ganzen gut gelungen sind. Sie unterscheiden sich hauptsächlich in ihrem Grundton: Während die italienische Version viel humorvoller und emotionaler ausgelegt wurde, ist die deutsche Version um einiges ernster, sowohl vom Text als auch von der Auswahl der Sprechstimmen. Dieser unterschiedliche Grundton in den Versionen stört jedoch nicht, da er eine grundlegende kulturelle Eigenschaft des deutsch- bzw. italienischsprachigen Kulturraumes darstellt. Somit sind die Makroelemente der kulturellen Angleichung gut gelungen. Auf der Mikroebene wirkt das italienische Intro an vielen Stellen ausgereifter und runder, der Text präsentiert sich sehr flüssig und ist äußerst gelungen an das italienische Zielpublikum angepasst worden. Es lassen sich nur sehr wenige problematische Stellen (sowohl von der sprachlichen Seite als auch von der kulturellen Seite) finden. Der deutsche Text weist an manchen Stellen nicht diese Harmonie auf, manche Sätze wirken nicht sehr förderlich für die Kohärenz des Textes, des Weiteren gibt es manchmal Unstimmigkeiten zwischen dem Dialogtext und der Sprechstimme.

Abschließend kann gesagt werden, dass, obwohl beide Versionen gelungen sind, die

italienische Version vor allem auf der Mikroebene von der Qualität höher anzusetzen ist.

4.2.3. Umfrage und Analyse

In den vergangenen Unterkapiteln wurden die verschiedenen Aspekte der Audiovisuellen Translation anhand ausgewählter Passagen aus den Folgen der ersten Staffel von Sailor Moon untersucht. Abschließend wird in dieser Arbeit nun noch anhand einer Umfrage untersucht, inwieweit diese eben besprochenen Aspekte auch den befragten Personen auffallen. Bei dieser Umfrage wurden sowohl Studenten der Translationswissenschaften als auch Laien auf diesem Gebiet, jeweils unterschiedlichen Alters und Geschlechts, befragt. Eine dritte wichtige Unterscheidung stellte die Trennung zwischen Südtirolern und Nicht-Südtirolern dar. Diese letzte Untersuchung ist vor allem deshalb interessant, weil man in Südtirol die sprachliche Besonderheit vorfindet, dass zwei Sprachen und Kulturen, nämlich Deutsch und Italienisch, aufeinandertreffen.

Bevor jedoch die Auswertung der Umfrage ausgeführt wird, wird noch ein kurzer historischer Überblick gegeben, um zu verstehen, wie es zu dieser besonderen Sprachinsel gekommen ist.

4.2.3.1. Geschichte Südtirols

Die eigentliche Geschichte der bilingualen Sprachinsel Südtirol beginnt am Ende des Ersten Weltkrieges: Am 3. November 1918 schloss Italien mit Österreich-Ungarn das Waffenstillstandsabkommen ab. Gleichzeitig wurde der Vertrag von Saint-Germain zwischen den Siegermächten des Ersten Weltkrieges und der neu geschaffenen Republik Österreich ratifiziert, nach welchem Südtirol (das damals zu über 89% deutschsprachig war) an das Königreich Italien fiel (obwohl dies dem Prinzip der nationalen Selbstbestimmung unter Punkt 9 aus US-Präsident Woodrow Wilsons Vierzehn Punkten widersprach). Italien begann in der Folge mit der Besetzung durch italienische Truppen.

Trotz Versprechungen zur Wahrung der Selbstverwaltung durch König Viktor Emanuel III. und des starken Einsatzes seitens des Deutschen Verbandes wurden sämtliche Autonomiebestrebungen bei der ersten italienischen Wahl der Südtiroler im Jahre 1921 durchwegs enttäuscht. Nach diesen Wahlen zerstörten Schlägertrupps der italienischen Schwarzhemden die meisten Symbole der ihr „verhassten Doppelmonarchie“ und überfielen einen Trachtenumzug in Bozen am 24. April 1921.

1922 kam Benito Mussolini an die Macht und damit begann die sog. Italianisierungsphase der Südtiroler, die sowohl die deutsch- als auch die ladinisch-sprechende Bevölkerung gleichermaßen hart traf: Der Name Tirol wurde verboten, Orts- und Flurnamen, ja

sogar deutsche Familiennamen wurden italianisiert. Italienisch wurde die einzig zugelassene Amts- und Gerichtssprache, des Weiteren wurden deutschsprachige Zeitungen sowie die deutsche Sprache an sämtlichen Schulen verboten. Aus diesem Grund wurden ab dem Schuljahr 1925/26 deutsche Geheimschulen (die sog. Katakombenschulen) eingerichtet.

Nachdem diese ersten Maßnahmen durch die italienische Regierung nicht den gewünschten Erfolg, das Verschwinden der deutschen Sprache, brachten, wurde 1928 die zweite Italianisierungsphase eingeleitet. Man ließ in Bozen ein riesiges Industriegebiet errichten und lockte italienische Firmen mit Steuervergünstigungen und Subventionen, wenn sie sich in Bozen mit italienischem Personal niederlassen. Dieses Angebot wurde von sehr vielen Firmen genutzt, und so wuchs die Einwohnerzahl Bozens im Zeitraum weniger Jahre von 30.000 Einwohnern (um 1900) auf 120.000.

1938 erfolgte der Anschluss Österreichs an das Dritte Reich durch Adolf Hitler. Die Hoffnungen vieler Südtiroler auf eine Loslösung von Italien und Wiedervereinigung mit dem übrigen Tirol wurden herb enttäuscht: Laut dem Hitler-Mussolini-Abkommen mussten die Südtiroler zwischen Verlassen der Heimat und Reichsbürgerschaft oder italienischer Staatsbürgerschaft optieren. Auf Initiative hoher Politiker kursierte die Lüge, bei Wahl der Option Italien in südlichere Gebiete deportiert zu werden. Aus diesem Grund optierten rund 86 % der deutschen Bevölkerung Südtirols für das Dritte Reich, rund 80.000 Südtiroler verließen das Land, wobei bis nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges an die 50.000 wieder zurückkehrten. Aus einer Gruppe von sog. „Dableibern“ entstand am 8. Mai 1945 die Südtiroler Volkspartei (SVP).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden auf Bestreben der eben gegründeten SVP 155.000 Unterschriften für die Wiedervereinigung mit dem restlichen Tirol unter Österreich gesammelt und dem damaligen österreichischen Bundeskanzler Leopold Figl übergeben, jedoch ohne Erfolg. Statt der erneuten Zusammenführung Tirols wurde das erste Autonomiestatut ratifiziert (das sogenannte Gruber-De-Gasperi-Abkommen), das Südtirol autonome Rechte innerhalb der Region Trentino-Südtirol verlieh und Österreich als Schutzmacht anerkannte. Nachdem dieses erste Statut nur sehr zögerlich umgesetzt wurde und der Staat eine sehr umstrittene Wohnungsbaupolitik an den Tag legte (Wohnungsbau lediglich für italienische Zuwanderer), versammelten sich über 35.000 Südtiroler unter der Führung von SVP-Vorsitzendem Silvius Magnago mit den Parolen „Los von Rom“ und „Los von Trient“ (vgl. Bernhart/von Braitenberg 2008:149ff).

Nach diversen erfolglosen Gesprächen zwischen Italien und Österreich wurde mit der UN-Resolution vom 31. Oktober 1960 die unbedingte Einhaltung aller bisher ratifizierten Verträge beschlossen, die Praxis sah jedoch weiterhin anders aus. Aus diesem Grund kam es zwischen 1956 und 1969 zu zahlreichen Bombenattentaten. Dabei wurden bei den ersten Attentaten hauptsächlich Hochspannungsmasten gesprengt, während die zweite Serie blutiger und gewalttätiger verlief und zahlreiche Opfer zu beklagen waren.

Die Lage spitzte sicher derart zu, dass nach einer erneuten Anschlagsserie und dem Veto

Italiens zum EWG-Beitritt Österreichs die Kommission der EWG im Jahre 1964 ein Paket von Gesetzes- und Verfassungsänderungen veröffentlichte (das sog. Zweite Autonomiestatut), welches 1972 verabschiedet wurde (vgl. Solderer 2000:8).

Im Jahre 1992 verkündete die italienische Regierung, dass das Autonomiestatut vollständig umgesetzt sei. In beiderseitigem Interesse gab Österreich die sog. „Streitbeilegungserklärung“ ab. Die Europäische Union sowie die Einrichtung der Europaregion Tirol-Südtirol-Trentino machten die politischen Grenzen, welche zwischen den Gebieten des historischen Tirols verliefen, immer transparenter (vgl. Bernhart/von Braitenberg 2008:149ff).

Südtirol stellt eine Modellregion für die Autonomie von ethnischen Minderheiten dar, in welcher die verschiedenen Sprach- und Bevölkerungsgruppen nach jahrzehntelangen Konflikten zu einem friedlichen Nebeneinander bewegt werden konnten. Trotzdem kann nicht von einem echten Miteinander die Rede sein, denn die geschichtlichen Altlasten hängen vielen (sowohl deutsch- also auch italienischsprachigen) Menschen noch nach. Aus diesem Grund weigern sich auch viele, die andere Sprache auf hohem Niveau zu beherrschen und Einblicke in den anderen Kulturraum zu gewinnen.

4.2.3.2. Auswertung der Umfrage

Nach diesen Ausführungen zum historischen Hintergrund des Bilinguismus in Südtirol werden nun die Ergebnisse der Umfrage anhand von Tabellen und dazugehörigen Erklärungen präsentiert. Zu den Ergebnissen ist zu sagen, dass sich sowohl die Klassen männlich/weiblich, Südtiroler/Nicht-Südtiroler als auch Studenten der Translationswissenschaft/Nicht-Studenten der Translationswissenschaft in einem ausgewogenen Verhältnis bewegen. Das Alter der Befragten bewegte sich zwischen 20 und 31 Jahre, in einem ausgewogenen Verhältnis zwischen den Gruppen 20-25 Jahre und 26-31 Jahre.

Frage 1 an alle:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	7,7%	7,7%	3,8%	11,5%	69,3%

Frage 1 an männlich:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	10,0%	20,0%	10,0%	20,0%	40,0%

Frage 1 an weiblich:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	6,3%	0,0%	0,0%	6,3%	87,4%

Frage 1 an Südtiroler:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	15,4%	15,4%	7,7%	7,7%	53,8%

Frage 1 an Nicht-Südtiroler:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	0,0%	0,0%	0,0%	15,4,%	84,6%

Frage 1 an Studenten Translationswissenschaften:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	20,0%	0,0%	0,0%	10,0%	70,0%

Frage 1 an Nicht-Studenten Translationswissenschaften:					
Hast du dir Sailor Moon in deutscher UND italienischer Sprache angesehen?	Ja, oft			Nein, nie	
	0,0%	12,6%	6,3%	12,6%	68,5%

Kommentar:

Der Großteil der Befragten hat sich Sailor Moon nur in einer Sprache angesehen, dabei lag das Gewicht prozentuell eher bei den Frauen. Der Anteil jener, die Sailor Moon in beiden Sprachen angesehen hat, ist bei den Südtirolern höher als bei Nicht-Südtirolern. Zwischen Studenten und Nicht-Studenten der Translationswissenschaften konnte kein signifikanter Unterschied beobachtet werden.

Frage 2 an alle:					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	83,3%	16,7%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an männlich:					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	80,0%	20,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an weiblich:					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an Südtiroler:					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	83,3%	16,7%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an Nicht-Südtiroler					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	83,3%	16,7%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an Studenten der Translationswissenschaften					
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 2 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften						
Falls ja, findest du die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche?	Trifft zu				Trifft nicht zu	
	75,0%	25,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Kommentar:

Bei dieser Frage herrschte größtenteils Einigkeit, dass die italienische Synchronversion gelungener als die deutsche Version ist. Vor allem die weiblichen Befragten waren sich erstaunlich einig. Zwischen Südtirolern und Nicht-Südtirolern konnte kein signifikanter Unterschied festgestellt werden. Studenten der Translationswissenschaften sprachen sich einstimmig für die italienische Version aus, bei den Nicht-Studenten der Translationswissenschaften betrug das Verhältnis 3:1.

Frage 3 an alle:						
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu				Trifft nicht zu	
	83,3%	0,0%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%

Frage 3 an männlich:						
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu				Trifft nicht zu	
	80,0%	0,0%	0,0%	20,0%	0,0%	0,0%

Frage 3 an weiblich:						
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu				Trifft nicht zu	
	100,%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 3 an Südtiroler:					
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	83,3%	0,0%	0,0%	16,7%	0,0%

Frage 3 an Nicht-Südtiroler:					
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 3 an Studenten der Translationswissenschaften :					
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Frage 3 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften					
Falls ja, findest du die Auswahl der italienischen Sprechstimmen gelungener als die deutschen?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	75,0%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%

Kommentar:

Auch bei dieser Frage herrschte Einigkeit, die klare Mehrheit sprach sich für die italienischen Sprechstimmen aus. Wieder einstimmig war das Ergebnis bei den weiblichen Befragten. Etwas überraschend war das Verhältnis bei den Südtirolern weniger klar als bei den Nicht-Südtirolern. Erneut einstimmig war das Ergebnis unter den Studenten der Translationswissenschaften bei den Nicht-Studenten der Translationswissenschaften betrug das Verhältnis erneut 3:1.

Frage 4 an alle:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	33,3%	16,7%	16,7%	33,3%	0,0%

Frage 4 an männlich:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	40,0%	20,0%	20,0%	20,0%	0,0%

Frage 4 an weiblich:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%

Frage 4 an Südtiroler :					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	33,3%	16,7%	16,7%	33,3%	0,0%

Frage 4 an Nicht-Südtiroler:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%

Frage 4 an Studenten der Translationswissenschaften:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%

Frage 4 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften:					
Falls ja, findest du das italienische Intro gelungener als das deutsche?	Trifft zu			Trifft nicht zu	
	50,0%	25,0%	25,0%	0,0%	0,0%

Kommentar:

Das Ergebnis dieser Frage fällt über alle Befragten gesehen relativ ausgeglichen aus, es haben sich jedoch interessanterweise drei Gruppen, nämlich weiblich, Nicht-Südtiroler und Studenten der Translationswissenschaften, herauskristallisiert, welche sich einstimmig gegen das italienische Intro ausgesprochen haben: Im Vergleich dazu stimmten die männlichen Befragten und die Südtiroler eher für das italienische Intro.

Frage 5 an alle: Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	Trifft zu 16,7% 0,0% 83,3%	Trifft nicht zu 0,0% 0,0%
Frage 5 an männlich: Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	Trifft zu 0,0% 0,0% 100,0%	Trifft nicht zu 0,0% 0,0%
Frage 5 an weiblich: Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	Trifft zu 100,0% 0,0% 0,0%	Trifft nicht zu 0,0% 0,0%
Frage 5 an Südtiroler: Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	Trifft zu 16,7% 0,0% 83,3%	Trifft nicht zu 0,0% 0,0%
Frage 5 an Nicht-Südtiroler: Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	Trifft zu 100,0% 0,0% 0,0%	Trifft nicht zu 0,0% 0,0%

Frage 5 an Studenten der Translationswissenschaft:													
Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> </tr> <tr> <td>50,0%</td> <td>0,0%</td> <td>50,0%</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>0,0%</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu		Trifft nicht zu	50,0%	0,0%	50,0%			0,0%			0,0%
Trifft zu		Trifft nicht zu											
50,0%	0,0%	50,0%											
		0,0%											
		0,0%											

Frage 5 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften:													
Falls ja, findest du die kulturelle Angleichung des italienischen Dialogs gelungener als die deutsche?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> <td>100,0%</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>0,0%</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu		Trifft nicht zu	0,0%	0,0%	100,0%			0,0%			0,0%
Trifft zu		Trifft nicht zu											
0,0%	0,0%	100,0%											
		0,0%											
		0,0%											

Kommentar:

Auch das Ergebnis dieser Frage war sehr ausgeglichen, mit leichten Vorteilen für die italienische Synchronfassung. Vor allem die weiblichen Befragten stimmten für die italienische Version. Des Weiteren konnten größere Prozente bei Nicht-Südtirolern und Studenten der Translationswissenschaften festgestellt werden, die sich für das Italienische aussprachen.

Frage 6 an alle:					
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	<table> <tr> <td>deutsch</td> <td>italienisch</td> </tr> <tr> <td>65,0%</td> <td>35,0%</td> </tr> </table>	deutsch	italienisch	65,0%	35,0%
deutsch	italienisch				
65,0%	35,0%				

Frage 6 an männlich:					
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	<table> <tr> <td>deutsch</td> <td>italienisch</td> </tr> <tr> <td>80,0%</td> <td>20,0%</td> </tr> </table>	deutsch	italienisch	80,0%	20,0%
deutsch	italienisch				
80,0%	20,0%				

Frage 6 an weiblich:					
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	<table> <tr> <td>deutsch</td> <td>italienisch</td> </tr> <tr> <td>60,0%</td> <td>40,0%</td> </tr> </table>	deutsch	italienisch	60,0%	40,0%
deutsch	italienisch				
60,0%	40,0%				

Frage 6 an Südtiroler:		
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	deutsch 88,0%	italienisch 12,0%

Frage 6 an Nicht-Südtiroler:		
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	deutsch 50,0%	italienisch 50,0%

Frage 6 an Studenten der Translationswissenschaften:		
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	deutsch 38,0%	italienisch 62,0%

Frage 6 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften:		
Falls nein, in welcher Sprache hast du dir Sailor Moon angesehen?	deutsch 83,3%	italienisch 16,7%

Kommentar:

Die Mehrheit der Befragten, die Sailor Moon nicht in beiden Sprachen gesehen haben, hat die Serie in deutscher Sprache verfolgt. Bei den männlichen Befragten war der Anteil in diesem Zusammenhang besonders hoch. Unter den Südtirolern schaute ebenfalls der Großteil die Serie in deutscher Sprache. Da unter den Studenten der Translationswissenschaften auch viele Italiener vertreten sind, ist dieses Ergebnis ausgeglichen. Unter den Nicht-Studenten der Translationswissenschaften stellt man wieder einen deutlich höheren Prozentsatz für die Serie in deutscher Sprache fest.

Frage 7 an alle:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>40,0%</td> <td>20,0%</td> <td>30,0%</td> <td>10,0%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		40,0%	20,0%	30,0%	10,0%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
40,0%	20,0%	30,0%	10,0%	0,0%							

Frage 7 an männlich:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>60,0%</td> <td>20,0%</td> <td>0,0%</td> <td>20,0%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		60,0%	20,0%	0,0%	20,0%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
60,0%	20,0%	0,0%	20,0%	0,0%							

Frage 7 an weiblich:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>33,0%</td> <td>20,0%</td> <td>40,0%</td> <td>0,0%</td> <td>7,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		33,0%	20,0%	40,0%	0,0%	7,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
33,0%	20,0%	40,0%	0,0%	7,0%							

Frage 7 an Südtiroler:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>42,9%</td> <td>14,3%</td> <td>14,3%</td> <td>28,5%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		42,9%	14,3%	14,3%	28,5%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
42,9%	14,3%	14,3%	28,5%	0,0%							

Frage 7 an Nicht-Südtiroler:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>30,8%</td> <td>22,6%</td> <td>46,6%</td> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		30,8%	22,6%	46,6%	0,0%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
30,8%	22,6%	46,6%	0,0%	0,0%							

Frage 7 an Studenten der Translationswissenschaften:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>33,3%</td> <td>11,1%</td> <td>55,6%</td> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		33,3%	11,1%	55,6%	0,0%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
33,3%	11,1%	55,6%	0,0%	0,0%							

Frage 7 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften:											
Falls nein, findest du Intro, Sprechstimmen und den Dialog für deinen Sprach- und Kulturkreis gelungen?	<table> <tr> <td>Trifft zu</td> <td></td> <td></td> <td>Trifft nicht zu</td> <td></td> </tr> <tr> <td>45,4%</td> <td>27,3%</td> <td>9,1%</td> <td>18,2%</td> <td>0,0%</td> </tr> </table>	Trifft zu			Trifft nicht zu		45,4%	27,3%	9,1%	18,2%	0,0%
Trifft zu			Trifft nicht zu								
45,4%	27,3%	9,1%	18,2%	0,0%							

Kommentar:

Bei dieser Frage sind keine eindeutigen Ergebnisse zu verzeichnen, tendenziell empfindet der Großteil der Befragten die Version der Serie, die sie gesehen haben, als gelungen. Vor allem die männlichen Befragten und die Südtiroler weisen in dieser Hinsicht höhere Prozentsätze auf. Studenten der Translationswissenschaft stehen der eigenen Version deutlich kritischer gegenüber als Nicht-Studenten der Translationswissenschaft.

Frage 8 an alle:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> <td></td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>20,0%</td> <td>5,0%</td> <td>5,0%</td> <td>70,0%</td> </tr> </table>	Ja, oft			Nein, nie		0,0%	20,0%	5,0%	5,0%	70,0%
Ja, oft			Nein, nie								
0,0%	20,0%	5,0%	5,0%	70,0%							

Frage 8 an männlich:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> <td></td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>20,0%</td> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> <td>80,0%</td> </tr> </table>	Ja, oft			Nein, nie		0,0%	20,0%	0,0%	0,0%	80,0%
Ja, oft			Nein, nie								
0,0%	20,0%	0,0%	0,0%	80,0%							

Frage 8 an weiblich:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>20,0%</td> <td>6,7%</td> <td>6,7%</td> <td>66,6%</td> </tr> </table>	Ja, oft				Nein, nie	0,0%	20,0%	6,7%	6,7%	66,6%
Ja, oft				Nein, nie							
0,0%	20,0%	6,7%	6,7%	66,6%							

Frage 8 an Südtiroler:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>12,5%</td> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> <td>87,5%</td> </tr> </table>	Ja, oft				Nein, nie	0,0%	12,5%	0,0%	0,0%	87,5%
Ja, oft				Nein, nie							
0,0%	12,5%	0,0%	0,0%	87,5%							

Frage 8 an Nicht-Südtiroler:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>25,0%</td> <td>8,3%</td> <td>8,3%</td> <td>58,4%</td> </tr> </table>	Ja, oft				Nein, nie	0,0%	25,0%	8,3%	8,3%	58,4%
Ja, oft				Nein, nie							
0,0%	25,0%	8,3%	8,3%	58,4%							

Frage 8 an Studenten der Translationswissenschaften:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>22,2%</td> <td>11,1%</td> <td>11,1%</td> <td>55,6%</td> </tr> </table>	Ja, oft				Nein, nie	0,0%	22,2%	11,1%	11,1%	55,6%
Ja, oft				Nein, nie							
0,0%	22,2%	11,1%	11,1%	55,6%							

Frage 8 an Nicht-Studenten der Translationswissenschaften:											
Hast du nie das Bedürfnis gehabt, dir Sailor Moon in der anderen Sprache anzusehen?	<table> <tr> <td>Ja, oft</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Nein, nie</td> </tr> <tr> <td>0,0%</td> <td>18,2%</td> <td>0,0%</td> <td>0,0%</td> <td>81,8%</td> </tr> </table>	Ja, oft				Nein, nie	0,0%	18,2%	0,0%	0,0%	81,8%
Ja, oft				Nein, nie							
0,0%	18,2%	0,0%	0,0%	81,8%							

Kommentar:

Der Großteil der Befragten hatte nicht das Bedürfnis, sich die Serie in einer anderen Sprache anzusehen. Besonders hohe Prozentsätze sind hier wieder bei den männliche Befragten und den Südtirolern zu verzeichnen. Unter Studenten der Translationswissenschaften ist dieser

Prozentsatz deutlich geringer als unter Nicht-Studenten der Translationswissenschaften.

Zu den Anmerkungen:

In den Anmerkungen sollten die Befragten die Gründe für ihre Entscheidungen bezüglich der Fragen 2 bis 5 bzw. 6 bis 8 angeben. Dabei konnte eine Reihe von Eigenschaften herausgelesen werden, welche im Einklang mit den kulturellen Eigenheiten der jeweiligen Kulturkreise stehen. Bei denjenigen Befragten, welche die Serie in beiden Sprachen gesehen haben, sprach sich der Großteil für die italienische Version aus (obwohl bei Filmen generell viele eher die deutschen Synchronfassungen der italienischen vorziehen). Dabei gaben viele Befragte als Grund die schnellere Redegeschwindigkeit und die treffenderen Sprechstimmen an. Die Stimmen wirken im Italienischen überzeugender und echter (dies ist vor allem bei Ausrufen und Schreien festzustellen). Generell sagte der humorvolle, witzige Grundton des Italienischen dem Großteil mehr zu als die ernstere Haltung des deutschen Dialogs, der teilweise sogar formal und hölzern wirkt. An der deutschen Version wurde oft kritisiert, dass Sailor Moons Stimme zu hoch ist, dass die Dialoge an vielen Stellen platt, unnatürlich und für das Deutsche zu schnell angesetzt sind und dass auch Fehler in der kulturellen Angleichung zu finden sind (siehe auch Kapitel 4.2.2. Analyse der Dialogstellen). Als gelungen empfanden die meisten das deutsche Intro, weil sie sich mit der Melodie identifizieren konnten.

Sehr interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass sich diejenigen Befragten, welche die Serie in italienischer Sprache gesehen haben (und dem italienischen Kulturkreis angehören), deutlich präzisere Bemerkungen anbrachten und sich auch viel detaillierter an die Serie erinnern konnten, obwohl die meisten die Serie als Kind geschaut haben. Intro, Stimmen und Dialoge wurden durchwegs als sehr gelungen eingestuft und die in den Kapiteln 4.2.1. und 4.2.2. besprochenen Aspekte (z.B. Christina D'Avena als Sängerin des Intros, Bildauswahl beim Intro oder die passenden Dialoge zu den einzelnen Charakteren) wurden öfter angeführt.

Ein weiterer interessanter Aspekt, der aus der Umfrage hervorging, ist die Tatsache, dass viele Südtiroler, in deren Kulturraum sich Medien in beiden Sprachen förmlich anbieten, doch meistens die deutschen Versionen bevorzugen und wenig bis gar kein Interesse zeigen, Filmsynchronisationen in italienischer Sprache anzusehen.

Unter den Studenten der Translationswissenschaften herrschte allgemeine Einigkeit, was die Auswertung des Fragebogens und die Anmerkungen betraf, des Weiteren konnte festgestellt werden, dass die Angaben präziser und genauer begründet waren als in den Fragebögen von Nicht-Studenten der Translationswissenschaften.

5. Conclusio

Aus dieser Arbeit wurde ersichtlich, wie engmaschig kulturelle Aspekte und translatorische Prozesse zusammenhängen. Im Laufe der translatorischen Geschichte hat sich das Thema Kultur als fester und essentieller Bestandteil von translatorischen Handlungen etabliert und seither an Bedeutung stets dazugewonnen, besonders in der globalisierten Welt, in der wir uns heute befinden. Dieser Aspekt wirkt sich natürlich auch bei der Audiovisuellen Translation im Rahmen der Filmsynchronisation entscheidend aus. Bei diesem Vorgang wirken neben den typischen translatorischen Aspekten auch filmspezifische Aspekte auf die einzelnen Schritte ein, wie etwa das Bild oder die Sprechstimmen, die sich durchaus auf die Qualität des Endproduktes auswirken können.

Aus den Analysen und der Umfrage zu Sailor Moon konnten weitere interessante Erkenntnisse gewonnen werden: Obwohl die deutsche Synchronisationsbranche generell qualitativ sehr hochwertige Produkte liefert, zeichnet sich die italienische Synchronversion durch eine erstaunlich präzise Arbeit aus, was die Arbeit an diesem Anime (und Zeichentrickserien im Allgemeinen) betrifft: Neben der gelungenen Auswahl der Sprechstimmen und einem sehr flüssig und kohärent geschriebenen Dialog beeindruckt die italienische Version vor allem auch mit der hervorragenden kulturellen Angleichung, um diesen Anime so gut wie möglich an den italienischen Kulturraum und dessen Charakteristika anzunähern. Dass dieses Vorhaben gelungen ist, bestätigen auch die durchgehend positiven Beurteilungen der Befragten mit Muttersprache Italienisch, wohingegen doch einige Ansatzpunkte in der deutschen Synchronfassung durch Analysen und Umfrage aufgedeckt wurden, die noch Potential beinhalten, z.B. die flüssigere Gestaltung des Dialoges oder Verbesserungen in der bildlichen Gestaltung des Intros. Des Weiteren wurden im Rahmen der Umfrage Unterschiede bei den verschiedenen Gruppen festgestellt: Die Annahme vieler, dass Animes wie Sailor Moon lediglich bei der weiblichen Bevölkerung für Begeisterung sorgen, entpuppt sich durch die Umfrage als voreiliger Schluss. Studenten der Translationswissenschaft gehen bei der Untersuchung von Animes differenzierter vor als Nicht-Studenten der Translationswissenschaft, da sie bereits durch das Studium für derartige Prozesse sensibilisiert werden. Als letzte wichtige Erkenntnis dieser Arbeit kann gesagt werden, dass die Zweisprachigkeit in Südtirol, wie sie von vielen angenommen wird, in dieser Form nicht existiert und es auch in Zukunft nicht den Anschein hat, als würde sich diese Situation entscheidend verändern. Vielmehr konzentrieren sich viele Personen auf ihren eigenen Kulturkreis, ohne die Vorzüge des anderen Kulturkreises in unmittelbarer Umgebung zu nutzen.

6. Zusammenfassung

Im Zuge dieser Arbeit wurde eine Frage bearbeitet, welche mich bereits seit der Kindheit beschäftigte und die ich jetzt anhand des Wissens aus dem Studium der Translationswissenschaften beantworten konnte: Als Südtiroler ist man stets mit den Sprachen Deutsch und Italienisch konfrontiert. Bereits im Kindesalter kristallisieren sich dabei oft interessante Konstellationen heraus, z.B. die Tatsache, dass Kinder deutscher Muttersprache oft Zeichentrickserien in italienischer Sprache schauen, obwohl ihre Kenntnisse auf diesem Gebiet noch rudimentär sind. Daher ist die Frage naheliegend, inwiefern der kulturelle Transfer in translatorischen Prozessen im Allgemeinen und im Bereich der Audiovisuellen Translation im Besonderen von Relevanz für das Zielpublikum ist. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Südtiroler Sprachinsel gelegt, da diese sprachliche Konstellation einen interessanten Ansatzpunkt für Untersuchungen darstellt.

Die theoretischen Kapitel in der ersten Hälfte der Arbeit geben dabei das nötige Wissen: Kapitel 1 vermittelt dabei einen historischen Überblick über die Entwicklung des Übersetzens und der modernen Translationswissenschaft sowie der Filmsynchronisation. Dem historischen Kontext folge der kulturelle Kontext in Kapitel 2, welcher verschiedene Zugänge zu Kultur beschreibt und die Relevanz von Kultur bei translatorischen Handlungen aufzeigt. Nach diesen beiden allgemeinen Kapiteln wird in Kapitel 3 explizit auf die Audiovisuelle Translation (AVT) im Rahmen des Synchronisationsprozesses eingegangen, mit Fokus auf die translationsrelevanten Aspekte und deren Bedeutung bei der Synchronisierung. Im vierten und letzten Kapitel werden schließlich alle bisherigen Ausführungen anhand ausgewählter Ausschnitte aus der deutschen sowie italienischen Synchronfassung der japanischen Anime-Serie *Sailor Moon* (Intros, Dialogausschnitte) analysiert und verglichen. Neben diesen Untersuchungen wurden in einer Umfrage Fragen zur eben genannten Serie analysiert, um herauszufiltern, ob es signifikante Unterschiede zwischen den Geschlechtern bzw. den Klassen Studenten/Nicht-Studenten der Translationswissenschaften gibt und ob durch den Südtiroler Kulturraum, der bekannt durch seine zweisprachige Konstellation ist, Unterschiede bei der Rezeption festzustellen sind.

Als Ergebnisse dieser Arbeit kann man festhalten, dass Kultur und translatorische Prozesse eine nicht zu trennende Symbiose bilden, dessen Bedeutung im Laufe der Zeit stetig zunahm und noch immer zunimmt. Dies wirkt sich natürlich auf die Audiovisuelle Translation aus, wo Aspekte wie der Dialog oder die Sprechstimmen großen Einfluss auf die Qualität des Endproduktes haben. Aus den Analysen und der Umfrage zu *Sailor Moon* konnten folgende interessante Erkenntnisse gewonnen werden: Auf Grund der gelungenen Auswahl der Sprechstimmen und eines flüssig sowie kohärent geschriebenen Dialog zeichnet sich die italienische Synchronversion vor allem auch durch die hervorragende kulturelle Angleichung aus. Die deutsche Synchronfassung weist in dieser Hinsicht noch einige Mängel auf, z.B. wirkt der Dialog nicht so flüssig wie der italienische Text, des Weiteren gibt es Potential bei der

bildlichen Gestaltung des deutschen Intros. Animes wie Sailor Moon begeisterten sowohl männliche als auch weibliche Befragte. Dabei gehen Studenten der Translationswissenschaft sensibilisierter in eine solche Untersuchung, bringen sie doch einiges Vorwissen durch das Studium mit. Als wichtigste Erkenntnis dieser Arbeit kann festgestellt werden, dass die von Vielen angenommene Zweisprachigkeit in Südtirol nicht existiert: Die meisten Südtiroler leben in ihrem eigenen Kulturkreis, ohne die Vorzüge des anderen Kulturkreises in unmittelbarer Umgebung zu nutzen.

Bibliographie

Primärliteratur:

Sailor Moon Deutsches Intro. 2006. http://www.youtube.com/watch?v=NCC_-1gVE5Q, Stand: 9.4.2012.

Sailor Moon Sigla. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=P7SC4AzXX0U&feature=fvst>, Stand: 9.4.2012.

Sailor Moon Folge 1 deutsch 1/2. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=Q7IVC9sdxFY>, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Folge 1 deutsch 2/2. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=SrbZuanc2XE>, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Una guerriera speciale parte 1. 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=-il716IFf2c>, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Una guerriera speciale parte 2. 2010. http://www.youtube.com/watch?v=5qpA_X6liRM&feature=related, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Der letzte Kampf Folge 45 2/2. 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=6g-ijYx6b2w>, Stand: 3.5.2012.

La scena più bella di Sailor Moon. 2008. http://www.youtube.com/watch?v=RFkxveQ_W-M, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Schwere Verluste Folge 46 2/2. 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=A8ywFTD8PQY>, Stand: 3.5.2012.

Sailor Moon Discorso Usagi Puntata 46. 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=TNR0tt-baIs>, Stand: 3.5.2012.

Sekundärliteratur:

Bachmann-Medick, Doris. 1996. *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer.

Berman, Antoine. 1984. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

Bernhart, Udo / von Braitenberg, Zeno. 2008. *Südtirol*. München: Bruckmann

Besch, Werner. ²1998. *Sprachgeschichte – Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin: de Gruyter

Bräutigam, Thomas. 2003. Dialoge für Deutsche. In: *Schnitt, Das Filmmagazin*. Nr. 29 Winter/03, 20-22.

Bühler, Karl. ³1999. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: UTB

Delisle, Jean/Woodsworth, Judith (Hg.). 1995. *Translation through History*. Amsterdam: Benjamins/UNESCO Publishing. (Les traducteurs dans l'histoire. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa/Éditions UNESCO)

Deutsches Filminstitut / Deutsches Filmmuseum / Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main. 2008. *ga-netchu! Das Manga/Anime Syndrom*. Leipzig: Henschel Verlag

Drazen, Patrick. 2003. *Amine Explosion! The What? Why? & Wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Duden. ⁶2006. *Deutsches Universalwörterbuch* [CD-ROM]. Mannheim.

Fillmore, Charles J. 1977. "Scenes-and-frames semantics". In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing*, 55-81.

Garncarz, Joseph. 2003. Die Etablierung der Synchronisation. In: *Schnitt. Das Filmmagazin*. Nr. 29 Winter/03, 16-19.

Geertz, Clifford. ³1994. *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. In: Geertz, Clifford, 7-43.

Geertz, Clifford. ³1994. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Göhring, Heinz. 2003. *Interkulturelle Kommunikation*. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.), 112-115.

Göpferich, Susanne. 1998. *Interkulturelles Technical Writing: Fachliches adressatengerecht vermitteln. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

- Gravett, Paul. 2004. *Manga – Sechzig Jahre Japanische Comics*. Köln: Egmont Manga & Anime.
- Guidorizzi, Mario. 1999. *Voci d'autore. Storia e protagonisti del doppiaggio italiano*. Verona: Cierre Edizioni.
- Hansen, Klaus P. 2003. *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen / Basel: Franke.
- Herbst, Andreas et al. 1994. *So funktionierte die DDR. Band I + II. Lexikon der Organisationen und Institutionen*. Reinbeck: Rohwolt.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Linguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Herbst, Thomas. 2003. Müssen frühe Vögel Würmer fangen? Synchronisation aus linguistischer Perspektive. In: *Schnitt. Das Filmmagazin*. Nr. 29 Winter/03, 24-27.
- Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374
- Holz-Mänttari, Justa. 1993. Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. In: Holz-Mänttari, Justa / Nord, Christiane (Hgg.) *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 301-320.
- Hurt, Christina et al. 1997. Transfer zwischen Kunst und Technik – Zur Problematik der multimedialen Übersetzung. In: Grbic, Nadja et al. (Hgg.) *Text – Kultur – Kommunikation*. 167-181.
- Kade, Otto. 1963. *Aufgaben der Übersetzungswissenschaft. Zur Frage der Gesetzmäßigkeit im Übersetzungsprozeß*. In: *Fremdsprachen* 7/2, 83-94.
- Kade, Otto. 1964. *Ist alles übersetzbar?*. *Fremdsprachen* 8/2. 84-100.

Kade, Otto, 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1. Leipzig.

Kade, Otto. 1973. *Zu Verhältnis von ‚idealem Translator‘ als wissenschaftlicher Hilfskonstruktion und optimalem Sprachmittler als Ausbildungsziel. Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 5/6. Leipzig: 179-190.

Kadrić, Mira (Hg.) / Kaindl, Klaus / Kaiser-Cooke Michèle. 2007. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

Kadic, Mira. 2009. *Dolmetschen bei Gericht*. Wien: Facultas

Kloss, Heinz. 1985. *Sprache, Nationalität, Volk und andere ethnostatistische Begriffe im Lichte der Kontralinguistik*. In: Ureland, Per Sture, 209-218.

Kolb, Waltraud. ²2003. Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*, 278-280.

Koller, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. UTB 819. Heidelberg: Quelle & Meier.

Kunisch, Hermann / Berchem, Theodor / Link, Franz. ²¹1980. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Berlin: Duncker & Humblot

Kussmaul, Paul. ²1999. Semantik . In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 49-53.

Kvam, Sigmund. 2003. Syntax. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 53-56.

Loogus, Terje. 2008. *Kultur im Spannungsfeld translatorischer Entscheidungen*. Berlin: SAXA Verlag.

Luyken, Georg-Michael / Herbst, Thomas. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for European audience*. Manchester: European Institute for the Media.

Manhart, Sibylle. ²2003. Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby-Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*, 264-266.

Markstein, Elisabeth. ²1999. Realia. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 288-291.

Mudersbach, Klaus. 2002. *Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur (Modell und Methode)*. In: Thome, Gisela / Giehl, Claudia / Gerzymisch-Arbogast (Hg.), 169-226

Müller, Dietmar. 1982. *Die Übertragung fremdsprachlichen Filmmaterials ins Deutsche*. Dissertation: Universität Regensburg

Müntefering, Matthias. 2002. Dubbing in Deutschland. Cultural and Industrial Considerations. In: *Language International* April 2002 (14/2), 14-16.

Napier, Susan Jolliffe. 2001. *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave.

Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: *Lebende Sprachen* 3, 100-105.

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

Nord, Christiane. 1997. *Übersetzen – Spagat zwischen den Kulturen?*. *TextconText* 11 = NF1, 149-161.

Nord, Christiane. 1999. Das Verhältnis des Zietextes zum Ausgangstext. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 141-144.

Nöth, Wilfried. 1985. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.

Paolinelli, Mario / Di Fortunato, Eleonora. 2005. *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Mailand: Hoepli.

Patten, Frederick Walter. 2004. *Watching Anime, Reading Manga – 25 Years Of Essays And Reviews*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. Trier: WVT.

Pisek, Gerhard. 1998. Oswald, Nabokov und Billy Holiday oder Der Umgang mit kulturspezifischen Eigennamen in der Filmsynchronisation. In: Holzer, Peter / Feyrer, Cornelia (Hgg.) *Text, Sprache, Kultur. Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Instituts für Übersetzer-*

und Dolmetscherausbildung der Universität Innsbruck, 229-246.

Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag

Quasthoff, Uta. 1973. *Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer

Reiß, Katharina. 1973. Der Texttyp als Ansatzpunkt für die Lösung von Übersetzungsproblemen. In: *Linguistica Antverpiensia* Nr. 7, 111-127.

Reiß, Katharina. 1981. Textbestimmung und Übersetzungsmethode. In: Wilss, Wolfram. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 76-91.

Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Reiß, Katharina. ³1993. *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Heidelberg: Gross.

Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London: MacMillan.

Schleiermacher, Friedrich. 2002. *Kritische Gesamtausgabe. Schriften und Entwürfe Band 11 Akademievorträge*. Berlin: de Gruyter

Schreiber, Michael. 1993. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag

Snell-Hornby, Mary. ²1999. Translation (Übersetzen / Dolmetschen) / Translationswissenschaft / Translatologie. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg, 37-38

Solderer, Gottfried. 2000. *Das 20. Jahrhundert in Südtirol. Autonomie und Aufbruch. Band 4 – 1960-1979*. Bozen: Edition Raetia.

Thome, Gisela / Giehl, Claudia / Gerzymisch-Arbogast (Hg.). 2002. *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen: Narr.

Ureland, Per Sture. 1985. *Entstehung von Sprachen und Völkern*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Vannerem, Mia / Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: "scenes-and-frames-semantic" in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.

Vermeer, Hans J. 1989. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universität Heidelberg.

Vermeer, Hans J. / Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

Vermeer, Hans J. 1992. *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt a.M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Wanschura-Nawroth, Dagmar. 1976. *Funktion, Systematik und Methode der Filmsynchronisation in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft der DDR*. Dissertation: Universität Berlin

Weber, Markus. 2003. Sprechtheater. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*, 253-258.

Whitman-Linsen, Candance. 1992. *Through the dubbing glass. The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett.

Sonstige Internetquellen:

Animexx. 2012. [http://animexx.onlinewelten.com/wiki/index.php/Sailor_Moon_\(Realserie\)](http://animexx.onlinewelten.com/wiki/index.php/Sailor_Moon_(Realserie)), Stand: 4.4.2012.

Animey. 2012. <http://www.animey.net/reviews/830>, Stand: 4.4.2012.

Christina D'Avena. 2012. <http://www.cristinadavena.it/>, Stand: 8.4.2012.

Ilbazardimari. 2011. <http://www.ilbazardimari.net/sigleitaliane/sailormoon01.html>, Stand: 5.4.2011.

Jasms. 2010. <http://www.jasms.de/anime/sailormoon/folgen/folgen01.html>, Stand: 4.4.2012

Kurozuki. 2012. <http://www.kurozuki.com/takeuchi/sailorv/>, Stand: 4.4.2012.

Nanoda. 2012. <http://www.nanoda.com//sailor-moon-manga-finalmente-i-diritti-si-sono-sbloccati/>, Stand: 4.4.2012.

Nomorelyrics. 2003. http://www.nomorelyrics.net/de/sailormoon/6852-sag_das_zauberwort-songtexte.html, Stand: 5.4.2012.

Schneider, Sascha. 2010. www.sailormoon.de , Stand: 3.4.2012.

Sailor-Senshi. 2006. <http://www.sailor-senshi.de/>, Stand: 4.4.2012.

Sailor-Senshi 2. 2006. <http://www.sailor-senshi.de/books.html>, Stand: 4.4.2012.

Sailormoonworld. 2011. <http://www.sailormoonworld.it/enciclopedia>, Stand: 4.4.2012.

Synchronkartei. 2004. <https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=2794>, Stand: 4.4.2012.

Tele5. 2011. <http://ichwaehle5.blogage.de/entries/2011/3/4/Sailor-Moon-und-die-Urspruenge-des-deutschen-Animebooms>, Stand: 4.4.2012.

Wikia. 2012. [http://de.sailor-moon.wikia.com/wiki/Sailor_Moon_\(Manga\)](http://de.sailor-moon.wikia.com/wiki/Sailor_Moon_(Manga)), Stand: 4.4.2012.

Zeichentrickserien. 2004. <http://www.zeichentrickserien.de/sailor.htm>, Stand: 4.4.2012.

Sonstige Quellen:

Snell-Hornby, Mary. 2007. *Mitschrift VO Einführung in die Translationswissenschaft WS 2007/08*.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Reiß, Katharina. ³1993. *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Heidelberg: Gross.

Lebenslauf

Werner Innerhofer, BA

Persönliche Informationen

Staatsangehörigkeit: Italien

Geburtsdatum: 02.11.1982

Geburtsort: Meran

Familienstand: ledig

Ausbildung

seit 10.2010: Masterstudium Übersetzen
(Fachübersetzen) D-IT-ENG, Universität Wien

seit 03.2008: Bachelorstudium Betriebswirtschaft,
Wirtschaftsuniversität Wien

10.2007 - 06.2010: Bachelorstudium Transkulturelle
Kommunikation D-IT-ENG, Universität

Abgeschlossene Studieneingangsphase
Bachelorstudium Mathematik

1996 – 2001: Realgymnasium Albert Einstein Meran
(Abschluss 88/100)

Berufserfahrung

2002 – 2009: Angestellter in Voll- und Teilzeit KVV
Service GmbH, Bozen (Steuerbeistandszentrum)

2005 – 2007: Angestellter STUDIUM S.C.A.R.L.,
Bozen (Abendschule Unterricht Mathematik, Physik
und Chemie)

10.2007 – 06.2010: Diverse Unterrichtstätigkeiten in
Mathematik, kaufmännische Fächer, Physik und
Italienisch