

# **Informationsverlust beim audiovisuellen Übersetzen**

Ein Vergleich zwischen dem Untertiteln und der  
Synchronisation anhand von *Sunset Boulevard*

Harriët Barnhoorn  
Master Vertalen  
Stud.Nr: 3226999

E-Mail: [H.P.Barnhoorn@students.uu.nl](mailto:H.P.Barnhoorn@students.uu.nl)

Abgabedatum: März 2013

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>2. THEORIE .....</b>	<b>4</b>
2.1 AUDIOVISUELLES ÜBERSETZEN .....	4
2.2 DER UNTERTITEL .....	6
2.2.1 <i>Der Untertitelprozess</i> .....	8
2.2.2 <i>Vor- und Nachteile</i> .....	12
2.3 SYNCHRONISATION.....	14
2.3.1 <i>Der Synchronisationsprozess</i> .....	16
2.3.2 <i>Vor- und Nachteile</i> .....	23
2.4 EIN VERGLEICH ZWISCHEN DEN VOR- UND NACHTEILEN BEIDER ÜBERSETZUNGSMETHODEN .....	25
2.5 PROBLEMSTELLUNG .....	25
<b>3. METHODE .....</b>	<b>27</b>
3.1 KORPUS .....	27
3.2 VORGENSWEISE UND ANALYSEVERFAHREN .....	28
3.2.1. <i>Definition des Begriffs 'Informationsverlust'</i> .....	28
3.2.2. <i>Anwendung der Übersetzungsstrategien</i> .....	29
3.2.3: <i>Ein Beispiel</i> .....	34
<b>4. ERGEBNISSE .....</b>	<b>35</b>
4.1 UNTERTITEL .....	35
4.2 SYNCHRONISATION.....	39
<b>5. FAZIT.....</b>	<b>42</b>
<b>6. LITERATUR .....</b>	<b>46</b>
QUELLE .....	46
LITERATUR.....	46
<b>ANLAGEN.....</b>	<b>49</b>
KORPUS.....	49
ANALYSE DIALOGE .....	59

# 1. Einleitung

Im deutschen Fernsehen und Kino ist kaum Fremdsprache zu hören: Bruce Willis oder Julia Roberts sprechen die deutsche Sprache fließend. Für das deutsche Publikum ist das die normalste Sache der Welt, aber für diejenigen, die daran gewöhnt sind, dass Filme Untertitelt werden, ist die Synchronisation - das nochmals Einsprechen der Dialoge eines Films/Programms - ein ständiges Ärgernis. Die Anhänger der Untertitel sind der Meinung, dass synchronisierte Filme nicht natürlich aussehen, aber nach den Anhängern der Synchronisation lenken gerade Untertitel nur ab.

Es gibt schon verschiedene Standpunkte zu der Frage, welche die bessere Übersetzungsmethode fremdsprachiger Filme sei. In beiden Fällen muss etwas übersetzt werden, aber beim Untertiteln scheint es viel weniger Raum zum Übersetzen zu geben und auch bei der Synchronisation muss mit bestimmten Regeln und Situationen gerechnet werden. Weniger Platz bedeutet also, dass das Original nicht wörtlich übersetzt werden kann und, wenn bei der Synchronisation die Lippenbewegungen übereinstimmen sollten, muss das eine oder andere umgebaut werden. Deswegen ist Informationsverlust eine logische Folge dieser Übersetzungsprozesse. Koolstra u.a. behaupten, dass bei der Synchronisation weniger Informationsverlust als beim Untertiteln auftritt. Dagegen gäbe es nach ihnen beim Untertiteln aber schon kaum Informationsverlust, was bedeuten sollte, dass es bei der Synchronisation sehr geringen Informationsverlust gäbe:

„Ondertitelaars zullen bij het indikken streven naar het bondiger weergeven van de originele gesproken tekst zonder dat daaruit essentiële informatie wordt weggelaten. Als dat niet lukt treedt informatieverlies op voor de kijker. In de meeste gevallen zullen ervaren ondertitelaars echter wèl in staat zijn vertalingen te maken die gelijkwaardig zijn aan de oorspronkelijke informatie en zal de indikking niet tot informatieverlies leiden. (...) Bij nasynchronisatie is in het algemeen geen indikking nodig. Minder vaak dan bij ondertiteling zal bij nasynchroniseren informatieverlies optreden bij het vertalen (Koolstra u.a. 2001: 85)“.

Man könnte sich fragen, ob das stimmt: jede Sprache unterscheidet sich von allen anderen Sprachen, und die Aussage gilt also nicht für jede Sprache. Deswegen wird in dieser Studie untersucht, bei welcher Übersetzungsmethode der Informationsverlust am größten ist. Die Hauptfrage, die in dieser Studie gestellt wird, ist:

*Wie verhält sich der Informationsverlust des Untertitels zum Verlust der Synchronisation?*

In dieser Studie wird anhand von Dialogen aus dem für den deutschen Markt herausgebrachten Film *Sunset Boulevard* der Informationsverlust der Untertitelten und der synchronisierten Fassung im Vergleich zum Original festgestellt. Dafür werden die Übersetzungsstrategien von Andrew Chesterman benutzt, die zeigen, welche Optionen die Übersetzer getroffen haben. Um die Hauptfrage beantworten zu können, sind in der Studie die folgenden Teilfragen zu beantworten:

- *Was sind Untertitel und wie funktioniert das Untertiteln?*
- *Was ist Synchronisation und wie funktioniert das Synchronisieren?*
- *Was sind die Vor- und Nachteile vom Untertiteln und der Synchronisation im Vergleich zueinander?*
- *Was beinhaltet Andrew Chestermans Theorie über Übersetzungsstrategien?*
- *Wann ist die Rede von Informationsverlust?*
- *Wo tritt in den Übersetzungen von ‚Sunset Boulevard‘ Informationsverlust auf und wie ist das Erscheinen davon zu erklären?*
- *Was sind die Folgen des Informationsverlusts?*

Die Hypothese ist, dass weil es beim Untertiteln viel weniger Platz zum Übersetzen gibt, es im Vergleich zu der Synchronisation viel mehr Informationsverlust geben wird, obwohl Synchronisation auch von Richtlinien abhängig ist, was zum Informationsverlust führt.

Weil Filme und Fernsehprogramme eine große Reichweite haben und das audiovisuelle Übersetzen deswegen ein wichtiger Teil des Übersetzens ist, wäre es interessant zu untersuchen, welche Strategien die Übersetzer benutzen, da sie mit bestimmten Problemen und Regeln rechnen müssen. Zudem trägt die Studie mit der Untersuchung von einem wichtigen Aspekt des Übersetzens zur Diskussion bei, da der Verlust von Information bedeutend für die Qualität einer Übersetzung sein könnte und die Übersetzer auf diese Weise einen Einblick bekommen, welche Strategien sie am besten anwenden können, um Informationsverlust zu vermeiden.

Im nächsten Kapitel wird erstens die Theorie über das Untertiteln und die Synchronisation verdeutlicht. Daraufhin wird die Untersuchungsmethode erklärt und werden die Daten analysiert. Schließlich werden die Ergebnisse besprochen und wird die Hauptfrage beantwortet. Für die gesamten Analysedaten sei der Leser auf die Anlage verwiesen.

## 2. Theorie

### 2.1 Audiovisuelles Übersetzen

Die in dieser Studie zugrunde liegenden Übersetzungsformen ‚Untertiteln‘ und ‚Synchronisieren‘ betreffen das Übersetzen von Filmen. Der Film ist heutzutage eine der meist dominanten Formen von Kultur in einer Gesellschaft und ist deswegen ebenfalls dominant beim Austausch von internationalen Kulturen (Chang 2012). Die Art von Übersetzen unterscheidet sich von anderen Arten darin, dass es in diesem Fall eine audiovisuelle Übersetzung betrifft. Der Prozess beinhaltet nämlich erstens den Aspekt ‚Audio‘: das, was man hört, also die Dialoge und die Hintergrundgeräusche. Zweitens beinhaltet er das Visuelle: das, was man sieht. Die Zuschauer eines Films empfangen den audiovisuellen Text also über zwei miteinander verbundenen Kanälen, die durch einen Bildschirm übertragen werden (Bartrina 2004).

Das audiovisuelle Übersetzen (AVÜ) ist erst am Ende des 20. Jahrhunderts bekannter geworden; vorher ist nicht viel über dieses Phänomen geschrieben (Díaz Cintas 2009). AVÜ umfasst drei Arten von Übersetzen: das Untertiteln, das Synchronisieren und das Voice-over. Über diese letzte Methode wird in dieser Studie weiter nicht gesprochen, weil sie öfters in Dokumentarfilmen benutzt wird als in Spielfilmen.

In 2005 gab es laut Riggio 2172 Filme aus 31 nicht nationalen Ländern in Europa. Insgesamt gab es 3793 ‚Übersetzungsstunden‘ von denen 750 Stunden (28,44%) synchronisiert und 3043 Stunden (71,56%) untertitelt waren (vgl. Riggio 2010: 34).

Welche Übersetzungsmethode gewählt wird, ist pro Land unterschiedlich. Meistens sind die wirtschaftlichen Gründe hier von größerer Bedeutung als die kulturellen. Weil das Untertiteln billiger ist, werden in kleinen Ländern die Filme meistens untertitelt, da das Publikum so klein ist, dass es nicht reicht, viel Geld für das Übersetzen aufzuwenden (Vgl. De Linde und Kay 1999: 1). Fernsehprogramme werden zum Beispiel untertitelt, wenn es weniger als 25 Millionen Sprecher einer Sprache gibt (Gottlieb 2004). In großen Ländern dagegen wird oft synchronisiert, weil ein Film oder ein Programm so ein größeres Publikum anziehen kann (Vgl. De Linde und Kay 1999: 1). Die genauen Kosten und Abwägungen werden später in der Studie noch besprochen.

Wie beim ‚normalen‘ Übersetzen gibt es für die Übersetzer auch beim AVÜ unterschiedliche Probleme und Schwierigkeiten. Karamitroglou bestätigt das:

„the number of possible audiovisual translation problems is endless  
and a list that would account for each one of them can never be finite”  
(Karamitroglou 2000, zit. nach Thawabteh, 2011: 24).

Neves gibt daraufhin an, dass beim AVÜ mit einer anderen Art von Übersetzen gerechnet werden muss, weil zum Beispiel das Ziel der Übersetzung unterschiedlich ist als das einer Buchübersetzung. Das Publikum will vor allem verstehen, was gesagt wird und der Übersetzer braucht keine schöne literarische Sprache zu verwenden. Das kann, was diesen Punkt angeht, den Prozess recht vereinfachen:

„ (...) in audiovisual translation fidelity is particularly due to an audience that [...] is in need of communicative effectiveness, rather than in search of artistic effect-as is the case in literary translation- or of exact equivalence- as happens with technical translation” (Neves 2004, zit. nach Thawabteh 2011: 24f).

Aber wie beim Buchübersetzen gibt es Übersetzungsprobleme wenn: 1) es schwierig ist ein gutes Äquivalent zu finden, 2) es Elemente gibt, die spezifisch für eine Kultur sind, 3) der Satzbau in der Zielsprache unterschiedlich ist, 4) es Anspielungen gibt usw. Mit diesen Problemen hat jeden Übersetzer zu tun, aber für Filmübersetzer gibt es eine bestimmte Schwierigkeit, nämlich der visuelle Aspekt. Es ist fast unmöglich völlig zu ändern, was im Original gesagt wird, weil die Zuschauer immer sehen können wenn das Gesagte nicht mit dem Gesehenen übereinstimmt. Zudem ist es für den Übersetzer nicht möglich um, wie beim Buchübersetzen manchmal gemacht wird, mit Fußnoten eine Erklärung zu geben (Chang 2012). Wenn man etwas sieht, was kulturspezifisch ist, aber worüber nichts gesagt wird, braucht das im Grundsatz nicht übersetzt zu werden, aber vielleicht ist es für das Verstehen der Geschichte wichtig zu wissen, was das Gesehene ist und das ist also schwierig darzustellen. Beispiel: Wenn eine Frau ein Gebäude betritt, worauf ‚Prison‘ steht, wissen die Zuschauer nicht, was es ist, was die Frau besucht, aber wenn auch nichts darüber gesagt wird, können die Übersetzer auch nicht übersetzen, wo die Frau hingeht.

Nebenan ist es was die kulturellen Elemente betrifft auch noch möglich, dass das Publikum der Zielkultur sie überhaupt nicht kennt (Pettit 2009). Wenn die Filmfigur ‚Pop-Tart‘ isst, etwas typisch Amerikanisches, sieht der Zuschauer das und kann dieses Essen eigentlich nicht durch etwas Deutsches oder Niederländisches ersetzt werden, aber inzwischen versteht das Publikum auch nicht was gegessen wird. Obwohl nach Whitman-Linsen (1992) in Deutschland früher doch alles durch ein deutsches Äquivalent ersetzt wurde (ein

Hamburger wurde zum Beispiel eine Frikadelle) bleibt heutzutage das englische/amerikanische Original meistens behalten (vgl. S. 17).

Die Namen von Personen sind außerdem auch kulturabhängig. Der Übersetzer muss wählen, ob er sie im Kontext behält oder übersetzt. Es ist möglich, dass Namen innerhalb einer Kultur Assoziationen wecken, die innerhalb einer anderen Kultur nichts zu bedeuten haben (vgl. Hurtado de Mendoza Azaola 2009: 77). Weiter kann das Verhalten von Personen zu den kulturspezifischen Elementen gerechnet werden und dann hier insbesondere die Gestik. Sie ist in jeder Kultur unterschiedlich. Personen, die sehr extrovertiert sind (wie die Italiener), machen viele Bewegungen mit den Händen und dem Körper oder sie haben einen starken Gesichtsausdruck wenn sie sprechen (Shochat und Stam 1985). Für die übrigen Europäer sieht das komisch aus und deswegen muss der Übersetzer eine Lösung finden, die Körpersprache so natürlich wie möglich aussehen zu lassen (Pettit 2004).

Auch Intonation kann wieder eine Bedeutung haben. Deswegen sagt Díaz Cintas, dass das Übersetzen eher eine Art interkultureller Kommunikation ist als einfach nur eine interlinguistische Art (vgl. Díaz Cintas 2004: 31). Die Zuschauer jeder Sprache und in jedem Land denken, dass sie alle den gleichen Film sehen, aber durch die Unterschiede in der Originalsprache und Zielsprache ist das nicht der Fall. Sie sehen alle das gleiche Bild, aber ein anderes Produkt (Törnqvist 1998). Sie erleben die Bilder anders, weil sie in einer unterschiedlichen Kultur mit unterschiedlichen Gewohnheiten leben.

Zudem ist ein ‚Filmtext‘ etwas Anderes als ein geschriebener Text. Ein Übersetzer hat mit Dialogen, die schnell wechseln können und die Dialekte enthalten, zu tun und Personen können außerdem durcheinander sprechen. Das ist für den Übersetzer schwierig zu verstehen und darzustellen. Dann gibt es noch: Hintergrundgeräusche, Bild, Poster, Musik, also semiotische Elemente, die nicht immer übersetzt werden können (beim Untertiteln sowieso nicht) obwohl sie eine Bedeutung haben (Díaz Cintas 2009). Darüber wird später in der Studie noch gesprochen.

## **2.2 Der Untertitel**

Die erste Methode von AVÜ die besprochen wird, ist die des Untertitels. Um zu wissen was sie beinhaltet, ist es wichtig zuerst eine Definition zu formulieren. Es gibt mehrere Definitionen, die eine ist etwas umfassender als die andere, aber wo es mehr oder weniger auf hinauskommt, ist sowie Luyken sie definiert:

„(...) condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot of the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity” (Luyken 1991, zit. nach Georgakopoulou, 2009: 21).

Die ersten Untertitel wie sie heutzutage noch verwendet werden, werden 1909 zum ersten Mal einem Film hinzugefügt. Heute wird das digital gemacht, damals wurde ein weißes Negativ mit gedrucktem Text auf ein Filmnegativ gelegt (Karamitroglou 2000).

Wie schon erwähnt, werden in Ländern mit relativ wenig Sprechern einer Sprache die Filme meistens untertitelt. Einige Beispiele dieser Länder sind: Portugal, Griechenland, die Niederlande, Belgien und Luxemburg (De Linde und Kay 1999). Heutzutage gibt es auf einer DVD auch Untertitel in vielen anderen Sprachen, in denen die Filme normalerweise synchronisiert werden.

Man muss darauf achten, dass sich beim Untertiteln viele Aspekte ändern. Das Untertiteln ist ein Prozess von gesprochener zu geschriebener Sprache, von hörbar zu sichtbar und vom Ton zur grafischer Darstellung (Assis Rosa 2001). Der Soundtrack umfasst zwei Arten von Information: die linguistische, das heißt der Inhalt und die Laute eines Dialogs und die nonverbale Information, die Geräusche usw., die zur Bedeutung beitragen (De Linde und Kay 1999).

Es gibt zudem zwei Arten von Untertiteln:

1. Intralinguale Untertitel: Untertitel in der gleichen Sprache wie das Original. Sie werden meistens für die Tauben und Hörgeschädigten oder für die Personen die eine Sprache lernen möchten gemacht.
2. Interlinguale Untertitel: Hier hat man mit zwei Sprachen zu tun. Es geht hier nämlich um Untertitel in einer anderen Sprache wie das Original, also um eine Übersetzung vom Original (vgl. Bartoll 2004: 53).

Das zentrale Thema dieser Studie ist die Filmübersetzung. Das bedeutet, dass es hier die ganze Zeit um die interlingualen Untertitel geht. Sie hat als Kennzeichen, dass das Publikum eine Fremdsprache hört, während es seine eigene Sprache liest (Shochat und Stamm 1985).



### 2.2.1 Der Untertitelprozess

Der Untertitelprozess besteht aus mehreren Schritten. Nicht alle beschriebenen Methoden sind ganz gleich, weil sie pro Untertitelunternehmen unterschiedlich sind. Deswegen wird hier die Methode beschrieben, die am meisten mit den anderen übereinstimmt oder die gleiche Elemente umfasst. Die Zuschauer denken aber überhaupt nicht über den Prozess nach, wenn sie einen Film sehen. Das Untertiteln kann durch einen Übersetzer und einen Techniker oder durch nur einen Übersetzer gemacht werden, der dann zugleich auch der Untertitler ist (vgl. Gambier und Gottlieb 2001: ix). Jan Pedersen beschreibt den Prozess wie folgt:

- Ein Untertitelunternehmen bekommt von einem Unternehmen einen Auftrag.
- Der Untertitler bekommt meistens das originelle Filmskript. Es ist oft die Version der Postproduktion. Das bedeutet, dass im Endprodukt, also der Film, Dialoge usw. geändert, oder angepasst sind. Nicht alles im Skript stimmt überein und der Untertitler soll darauf achten.
- Der Film wird untertitelt: Der Originaltext wird segmentiert und in der Zielsprache übersetzt.
- Es wird eine elektronische Zeitcodierung gemacht, sodass die Untertitel am richtigen Moment erscheinen und verschwinden.
- Die Untertitel werden überarbeitet.
- Der Film mit den Untertiteln wird angeschaut und nochmals überarbeitet.
- Schließlich wird das komplette Produkt dem Auftraggeber überreicht. (vgl. Pedersen 2011: 14-16).

Es passiert jetzt öfter, dass ein Unternehmen die Untertitel in mehreren Sprachen macht und sie exportiert. Um das Übersetzen gut machen zu können, werden immer mehr sogenannte ‚Templates‘ benutzt. Muttersprachler machen eine Untertiteldatei mit Zeitcodierung in der Originalsprache des Films (meistens englisch) und sie wird als Grundlage für die Übersetzung in mehreren Sprachen benutzt. Die Vorteile dieser Methode sind unter anderem, dass es fast keine Fehler gibt, weil der Übersetzer nicht etwas falsch gehört hat und es ist daneben billiger, weil nur einmal eine Zeitcodierung gemacht werden muss (Georgakopoulou 2006). Man könnte meinen, dass man wegen der unterschiedlichen Untertitelmethode auch Unterschiede im Endprodukt bemerken kann, weil es zum Beispiel keine Beeinflussung der Bilder gibt, wenn man den Film nicht vorher gesehen hat, aber darauf wird jetzt weiter nicht eingegangen.

Die Filmuntertitel haben meistens bestimmte Merkmale, die in fast jedem Film gleich sind:

- Sie stehen unten im Bild, im Mitten
- Sie bewegen nicht
- Sie sind vorher gemacht
- Ein Untertitel ist eine Übersetzung, also interlinguistisch
- Das Ziel ist die Kommunikation
- Sie sind für Personen (Erwachsenen) ohne Hörprobleme gemacht (vgl. Bartoll 2004: 59)

Untertiteln ist aber nicht einfach. Der Untertitler muss mit vielen Facetten rechnen und dafür sorgen, dass das Publikum nicht viel von den Untertiteln bemerkt. Nach Mueller (2001) sind die Untertitel gut, wenn der Zuschauer nicht ‚sieht‘, dass es sie gibt, also wenn nichts zwischen dem Zuschauer und dem Film kommt. Das bedeutet, dass je besser die Untertitel sind, desto unsichtbarer sie werden. Remael (2004) macht ein paar Empfehlungen, worauf die Untertitler achten müssen: Es muss Synchronität zwischen dem, was man hört, und dem Inhalt der Untertitel geben, der Untertitler sollte die visuelle Information gut nutzen, er muss Respekt für den Filmtext haben, aber inzwischen auch die Notwendigkeit von klaren und lesbaren Untertiteln befolgen (vgl. S. 104).

Das Problem beim Untertiteln ist, dass im Dialog viel mehr gesagt wird, als untertitelt werden kann. Es gibt erstens nicht genug Raum und zweitens kann der Mensch alles nicht so schnell lesen. Es gibt deswegen Raum- und Zeitmängel. In Studien ist beschrieben worden, wie viel und schnell der Mensch lesen kann. Anhand dieser Ergebnisse kann man bestimmen, wie die Untertitel ungefähr aussehen müssen und womit gerechnet werden muss. Die Lesegeschwindigkeit der Zuschauer hängt von der Schwierigkeit der linguistischen Information in den Untertiteln, aber auch von der Art visueller Information in einem Moment auf dem Bildschirm ab (De Linde und Kay 1999). Aus Studien kommt hervor, dass eine Person ungefähr drei bis vier Sekunden braucht, um Untertitel, die aus einem Satz bestehen, zu lesen. Das bedeutet, dass Untertitel, die aus zwei Linien bestehen, sechs bis acht Sekunden im Bild stehen darf (Taylor 2000). Daraufhin dürfen zwei Sätze gleichzeitig im Bild sein und darf ein Maximum von nur 32 Zeichen benutzt werden (vgl. d'Ydewalle 2002: 59).

Wenn man ausrechnet, wie viele Zeichen einen Dialog wirklich umfasst, wird es klar, dass es viel mehr sind. Das bedeutet also, dass der Untertitler nicht alles, was gesagt wird, untertiteln und wörtlich übersetzen kann. Der Text (der Untertitel) muss gekürzt werden.

Wissenschaftler geben verschiedene Prozentzahlen über wie viel eingekürzt werden muss. Gottlieb (2004) spricht von 20 bis 40%, Paolinelli (2004) von 40 bis 70% und Pedersen (2011) sagt, dass wenn die Dialoge schnell ausgesprochen werden, der Text ungefähr 50% eingekürzt werden muss, aber dass es durchschnittlich 31% ist. Diese Zahlen sind nach ihm von der Sprache abhängig und pro Sprache unterschiedlich. In der einen Sprache braucht man viel mehr Wörter, um etwas zum Ausdruck zu bringen, als in der anderen. Es gibt nach Georgakopoulou (2006) drei ‚Levels‘ die den Untertitlern helfen beim Herstellen der Untertitel. Die Untertitler können die Elemente ordnen und beschließen was sie übersetzen. Die Levels sind:

1. Die unverzichtbaren Elemente (die übersetzt werden müssen)
2. Die teilweise unverzichtbaren Elemente (die zusammengefasst werden können)
3. Die überflüssigen Elemente (die weggelassen werden können) (vgl. S. 26)

Wenn Sachen weggelassen oder egedickt werden, scheint Informationsverlust eine logische Folge zu sein. Remael (2004) behauptet, dass Textverlust unvermeidlich ist, aber der Untertitler muss dafür sorgen, dass der Verlust minimal ist. Er muss zuerst weglassen, was für das Verstehen der Botschaft nicht notwendig ist. Danach muss er dasjenige, was nach ihm für das weiter verstehen des Films am wichtigsten ist, so kurz wie möglich erneut in Worte fassen. Sie sagt, dass im Film sehr viel gesagt wird und deswegen gibt es auch viele überflüssige Information, die nicht immer übersetzt werden muss, um die Botschaft zu verstehen oder zu übertragen (vgl. S. 104). Kovačič erklärt diese Methode:

„When the subtitler is short for space, he/she evaluates the relative relevance of individual segments of a given message. Relying on the viewers’ ability to apply adequate cognitive schemata or frames and to draw on either previous information’ in the story or their general knowledge of the world, the subtitler leaves out the part of the message he/she considers the least relevant for understanding the message in question, for perceiving the atmosphere of a situation or the relationship among the participants involved, and eventually for the general understanding and reception of the story” (Kovačič 1994, zit. nach De Linde und Kay, 1999: 5).

Koolstra u.a. (2001) behaupten, dass der Untertitler in den meisten Fällen in der Lage ist Übersetzungen zu machen, in denen die Information der ursprünglichen gleicht. Das Eindicken führt dann nicht zu Informationsverlust, aber es bleibt unmöglich, dass es

überhaupt keinen Verlust geben wird. Nach Pedersen (2011) behauptet Gottlieb, dass die verlorene Information auf andere Weisen, zum Beispiel durch das Bild, ersetzt wird (vgl. S. 21). Georgakopoulou (2006) gibt Beispiele von Sachen, die aus den Untertiteln weggelassen werden können, weil sie auf den Soundtrack zurückzuführen sind und deswegen kompensiert werden:

- Wiederholungen
- Namen in appellativen Konstruktionen
- Ungrammatische Konstruktion
- International bekannte Wörter wie ‚yes‘, ‚no‘ und ‚OK‘
- Ausdrücke gefolgt von Gesten die eine Begrüßung, Bestätigung, Überraschung usw. bezeichnen
- Ausrufe wie ‚oh‘, ‚ah‘ und ‚wow‘
- Beispiele von phatischer Kommunikation ohne semantische Bedeutung wie ‚you know, und ‚well‘ (vgl. S. 27)

Nicht nur die obenstehenden Sachen, sondern auch aus ideologischen Gründen werden Teile wie Schimpfwörter oder politische Beleidigungen weggelassen (Shochat und Stamm 1985). Die Schwierigkeit für die Zuschauer ist, dass der Untertitler entscheidet, was nicht relevant ist und deswegen weggelassen wird. Zum Beispiel wenn es einen Songtext gibt, der Information enthält, wird der Untertitler ihn meistens nicht übersetzen, was für Informationsverlust sorgt (Törnqvist 1998). Wie die Untertitel formuliert oder eingedickt werden, hängt, wie schon erwähnt, auch von der Sprachkonvention ab. Manchmal werden Elemente wie Präpositionen, um Raum zu sparen, durch Suffixe ersetzt. Man muss darauf achten, dass das Ziel dieser Übersetzung sich unterscheidet von einer Buchübersetzung. Beim Untertiteln geht es weniger um die benutzten Wörter der Sprecher. Die Absicht, was der Sprecher sagen will, ist viel wichtiger als wie er etwas sagt. Deswegen kann der Untertitler solche Methoden verwenden (De Linde und Kay 1999). Dabei muss es aber für den Zuschauer inzwischen doch ‚angenehm‘ sein, die Untertitel zu lesen. Der Untertitel muss aus fließenden Sätzen bestehen und nicht willkürlich abgebrochen werden, weil das für die Leser zu verwirrend ist (Thawabteh 2011) Sie haben wegen der beschränkten Zeit auch nicht die Möglichkeit, den Untertitel nochmals zu lesen.

Folgernd kann man sagen, dass das Untertiteln aus drei Grundperspektiven besteht:

- Die Beziehung zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache
- Die Beziehung zwischen der Fremdsprache und der Zielsprache
- Die Beziehung zwischen der Komplett- und Teilübersetzung (vgl. Hillman 2011: 385)

Die Qualität der Untertitel geht häufig auseinander. Um sie beurteilen zu können, muss mit einigen metatextuellen Faktoren gerechnet werden. Qualität hat nämlich meistens mit den Umständen des Untertitlers wie: das niedrige Gehalt, die absurden Deadlines, die schlechten Originale und das schlechte Training der Untertitler zu tun (vgl. Gambier und Gottlieb 2001: 199).

### **2.2.2 Vor- und Nachteile**

Es gibt also eine Diskussion über die beste Übersetzungsweise (Untertitel oder Synchronisation) und um sagen zu können, welche Methode die beste ist, müssen die Vor- und Nachteile unter die Lupe genommen werden.

#### Die Vorteile

Das erste Argument der Vorteile ist, dass die Authentizität behalten bleibt, weil das Publikum die originelle Stimme der Schauspieler hört, die Sprache und das Setting zueinander gehören und auch die Gestik mit den Aussagen der Schauspieler übereinstimmt (Tveit 2009).

Es ist schwierig zu sagen, ob der zweite Punkt wirklich ein Vorteil ist, aber für Personen die die Originalsprache sprechen, könnte es so sein. Die Fehler der Untertitler werden für den Zuschauer ‚sichtbar‘ (Shochat und Stam 1985). Beim Übersetzen werden manchmal Fehler gemacht und beim Untertiteln vor allem, wenn der Übersetzer mit vielen Beschränkungen zu tun hat, oder zum Beispiel Humor übersetzen muss. Wenn der Zuschauer hört, dass die Untertitel nicht stimmen, könnte er für sich selbst die richtige Bedeutung ausdenken. Weil das der Zuschauer aber auch stören kann, es gibt schließlich eine ‚Unterbrechung‘, kann dieser Punkt also auch als nachteilig betrachtet werden.

Ein nächster Vorteil ist, dass der Zuschauer fähig ist, Wörter einer Fremdsprache zu lernen, weil er Wörter einer fremden Sprache hört und die Übersetzung liest. Das ist der

Sprachentwicklung zuträglich. Außerdem können Taube und Hörgeschädigte sich den Film gut ansehen.

Was die Kosten betrifft, ist das Untertiteln relativ billig. Auf jeden Fall zehn bis fünfzehn Mal billiger als die Synchronisation und der Untertitelprozess dauert relativ kurz (Koolstra u.a. 2001).

### Die Nachteile

Es gibt auch verschiedene Nachteile. Erstens haben sie Zuschauer auf verschiedene Weisen mit Informationsverlust zu tun. Erstens, weil der Text, der im Film hinzugefügt ist, nicht übersetzt werden kann und zweitens, weil sie einen Teil des Bilds nicht sehen können, da die Untertitel auf dem Bild projiziert sind (Törnqvist 1998). Koolstra u.a. (2001) widersprechen dem aber. Sie haben untersucht, dass die Zuschauer keine Probleme damit haben. Das Wichtigste, was sich im Film abspielt, passiert meistens in der Mitte des Bildschirms. Es gibt im Bild nicht dauernd Untertitel und meistens kann man noch ‚durch den Buchstaben schauen‘ (vgl. S.87).

Daraufhin muss, wie schon besprochen, beim Untertiteln eingedickt werden und kann wegen des Raum Mangels nicht wörtlich übersetzt werden. Das hat Informationsverlust zur Folge und es kommt der Qualität der Übersetzung nicht immer zugute (Koolstra u.a. 2001)

Zudem können in den Untertiteln Aspekte wie: Intonation, die Lautstärke der Stimme, Dialekte, die Aussprache usw. nicht übersetzt werden (Törnqvist 1998). Auch die nonverbalen Elemente der oralen Kommunikation gehen verloren, während der Gestik manchmal etwas bedeutet, da sie kulturell abhängig sei (Assis Rosa 2001). Chang 2012 widerspricht diesem Argument, weil nach ihm so ein Element in den Untertiteln (zum Beispiel in Großschreibung) genau erklärt werden kann.

Daneben kann der Zuschauer die Information zu früh lesen, weil eine Aussage schon unten im Bild steht, bevor sie ausgesprochen wird. Es könnte zum Beispiel für die Spannung nachteilig sein wenn man schon gelesen hat was passieren wird.

In einem Film gibt es Dialoge zwischen verschiedenen, oft mehreren Personen. In den Untertiteln können die Dialoge nur untereinander wiedergegeben werden und kann nicht angedeutet werden, wer spricht. Daraufhin sind Dialoge schwierig zu untertiteln, wenn Personen durcheinander sprechen. In den Untertiteln kann man nämlich keine Sätze durcheinander schreiben, weil das zu verwirrend zu lesen ist.

Außerdem muss der Untertitler von gesprochener Sprache geschriebene Sprache machen und wegen zu wenig Raum, kann er den Text nicht völlig übersetzen, sondern nur bearbeiten (Van Driel 1983).

Untertitel lenken die Zuschauer ab, da sie ihre Aufmerksamkeit zwischen dem Bild und den Untertiteln verteilen müssen. Wenn sie sich die Untertitel anschauen, geht die Information im Bild möglicherweise verloren. Die Personen die nicht (gut) lesen können, tun sich mit dem Verstehen des Films schwer (Koolstra u.a. 2001)

Weil der Zuschauer nicht nur schaut und hört, sondern auch lesen muss, was ziemlich lange dauert, wird manchmal vorausgesetzt, dass es anstrengender ist, einen Untertitelten Film anzuschauen (Vöge 1977). Van Driel (1983) sagt jedoch, dass Menschen sich daran gewöhnen, die Untertitel zu lesen. Das sorgt für ein erhöhtes Lesetempo und weniger Anstrengung.

Weiter geht die interpersönliche Dimension, wie die Höflichkeit, verloren, weil die grammatischen Teile, wie der Imperativ, wegen Raummangel als unwichtiger betrachtet werden. So könnte ein Charakter falsch interpretiert werden (Bartrina 2004). Nicht nur das, sondern auch der phonetische Aspekt geht verloren, weil die Untertitel dafür sorgen, dass das Gesagte grafisch wird (Shochat und Stam 1985).

Man kann sehen, dass die Liste der Nachteile länger ist als die der Vorteile. Dennoch kann man nicht sagen, dass das Untertiteln eine schlechte Methode sei. Die Argumente müssen zuerst gewogen werden. Daraufhin sind sie teilweise subjektiv. Die eine Person wird mehr Probleme mit Untertiteln haben als die andere und wahrscheinlich gewöhnt man sich auch an die Methode. Für die Filmproduktionsgesellschaft wiegt wahrscheinlich die wirtschaftliche Gründe schwer.

## **2.3 Synchronisation**

Die zweite audiovisuelle Übersetzungsmethode, die wichtig für diese Studie ist, ist die der Synchronisation. Sie wird als das Gegenteil der Untertitel betrachtet. Auch hier ist eine Definition des Begriffs notwendig. Synchronisation ist:

„The replacement of the original speech by a voice-track which is a faithful translation of the original speech and which attempts to reproduce the timing, phrasing and lip movements of the original“ (Wehn 1996: 7).

Die Synchronisation umfasst also das nochmals Einsprechen der Dialoge eines Films in einer anderen Sprache und die Zuschauer sollten glauben, dass sie das Original sehen (Díaz Cintas 2009). Nach Wehn (1996) geht es nicht darum, dass die Zuschauer nicht wissen, dass sie einen ausländischen Film sehen, sondern, dass sie sich während des Anschauens kaum davon bewusst sind (vgl. S. 7).

Weil viel Zeit und Geld nötig ist, wird die Synchronisation meistens nur in Ländern mit vielen Zuschauern gemacht, wie zum Beispiel in: Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien (De Linde und Kay 1999). Der Anfang der Synchronisation liegt ungefähr in den dreißiger Jahren. Weil die Filmindustrie ihre Filme auch außerhalb der USA verbreiten will, soll erstens das Sprachproblem gelöst werden. Zwischen 1929 und 1933 werden die amerikanischen Filme in mehreren Sprachen mit verschiedenen Schauspielern gedreht. Der gleiche Film wird also mehrmals gemacht, aber immer in einer anderen Sprache. Diese Methode ist sehr teuer und die neuen Schauspieler sind weniger populär als die aus Hollywood. Da die Filme nochmals wegen der Umgebungsgeräusche eingesprochen werden, entsteht die Idee, dass die Dialoge auch in einer anderen Sprache eingesprochen werden könnten. Das passiert in Deutschland 1930 zum ersten Mal und wird auch der Standard (Karamitroglou 2000).

Synchronisation sollte für das Publikum zugänglicher sein, aber es gibt noch einen politischen Grund, warum ein Film synchronisiert wird, nämlich der Nationalismus. Die eigene Sprache zu hören und zu sprechen ist darin etwas Wichtiges. Die Regierung kann einen Film zensieren oder manipulieren, weil die Zuschauer nicht wissen, was im Original gesagt wird (Blinn 2008).

Wie gesagt, ist es wichtig, der synchronisierte Film so natürlich wie möglich aussehen und klingen zu lassen, sodass die Zuschauer die Idee haben, dass sie das Original sehen:

„good Quality dubbing makes all the differences between the character, the screen actor and the dubbing actor disappear. It should aim to confound all boundaries in the eye of the viewer. The sign of a good dubbing production is when these boundaries become invisible. The ultimate goal is credibility, complete *make believe*.“ (Kahane 1990, zit. nach Chaume Varela, 2004: 39)

Nach Whitman-Linsen (1992) sollten die Übersetzer hierfür den Film nicht völlig an die Zielgruppe anpassen, sondern sollten sie dem Original treu bleiben. Shochat und Stamm (1985) sagen hierzu:



„A truly perfect translation, George Steiner points out, would offer an interpretation so exhaustive as to leave no single unit in the source text - phonetic, grammatical, semantic, contextual-out of account, yet at the same time would add nothing in the way of paraphrase or explication” (S. 42) .

Das gelingt aber meistens nicht. Um das natürliche Aussehen doch so viel wie möglich zu erreichen, gibt es für die Übersetzer viele Probleme. Jetzt wird der Synchronisationsprozess besprochen und anhand davon werden die Probleme beleuchtet.

### **2.3.1 Der Synchronisationsprozess**

Der Synchronisationsprozess dauert im Vergleich zu dem des Untertitels ziemlich lange und besteht auch aus mehreren Aspekten. Um das zu zeigen, wird besprochen, was er beinhaltet.

Erstens wird eine Rohübersetzung, eine wörtliche Übersetzung vom Original, gemacht, was ungefähr eine Woche dauert. Der Übersetzer hat in dieser Phase den Film noch nicht gesehen, aber er benutzt das Filmskript. Das ist hier meistens, genauso wie beim Untertiteln, die Version der Postproduktion ohne Angabe der Änderungen. Anhand der Rohübersetzung wird ein Synchronisationsskript gemacht. In dieser Phase wird der Film angeschaut. Danach bearbeiten die verantwortlichen Redakteure das Skript, sodass es geeignet ist, um den Film zu synchronisieren. Im Skript stehen zudem die Geräusche, Namen usw. Unter anderem wird darauf geachtet, dass die Lippen synchron sind und der Stil gut ist, worüber später in dieser Studie noch ausführlicher gesprochen wird. Schließlich wird die Synchronisationsfassung unter Leitung eines Regisseurs im Studio aufgenommen und wenn nötig, wird noch das eine oder andere angepasst. In dieser Phase sind zum ersten Mal die Synchronisationssprecher beteiligt (Herbst 1994)

Barbara Schwarz (2011) hat alle Personen, die am Prozess beteiligt sind schematisch dargestellt:

client → dubbing studio → translator → dialogue writer → editor → dubbing actor →  
sound engineer → dubbing director → client (S. 406)

Hier fällt auf, dass der Übersetzer nur einmal im Prozess involviert ist, nämlich beim Herstellen der Rohübersetzung und, dass wenn das Skript übersetzt ist, die technischen Personen die Arbeit fortsetzen. Es ist auffällig, weil man denken wird, dass die Arbeit der

Übersetzer bei der Synchronisation so wichtig ist, dass er öfter darauf achten muss, dass im Endprodukt die Übersetzung noch stimmt.

Whitman-Linsen (1992) beschreibt zwei Hauptaspekte, aus denen der Synchronisationsprozess besteht:

1. Die visuelle Synchronität: alles was man im Bild sieht, womit beim Übersetzen gerechnet werden muss
2. Die akustische Synchronität: der Aspekt was man hören kann, mit dem beim Übersetzen gerechnet werden muss

### Die visuelle Synchronität

Um die Glaubwürdigkeit des natürlichen Aussehens zu erhöhen, muss die Übersetzung naturalisiert werden. Der Zuschauer sieht nämlich jemanden sprechen, aber was er hört, die Synchronisierung, ist nicht, was im Original zu hören ist. Und doch soll es scheinen, als ob die Schauspieler, in diesem Fall, normal deutsch reden. Behauptet wird: „Perfect translation is in the best of circumstances a virtual impossibility“ (Shochat und Stam 1985: 42), aber der Übersetzer muss trotzdem so genau wie möglich versuchen, den Film ‚visuell‘ zu übersetzen.

Chaume Varela (2004) beschreibt drei allgemeinen Konventionen, an die die Synchronübersetzer sich halten müssen:

1. Die Lippen müssen mit den Lauten übereinstimmen; die phonetische Synchronisation/Lippensynchronität.
2. Das Timing muss stimmen. Eine Person soll nicht ‚weiterreden‘, wenn der Mund geschlossen ist. Es muss also Synchronisation zwischen Aussagen und Pausen geben; die Isochronie.
3. Die Gestik muss mit den Tönen und der Intonation übereinstimmen; die kinetische Synchronisation.

### Lippensynchronität

Der erste Punkt, der der Lippensynchronität, betrifft: „die Übereinstimmung der gesehenen Lippenbewegungen mit den hörbaren Lauten“ (Wehn 1996: 8). Auffällig ist, dass diese Synchronität fast als das wichtigste Teil der Synchronisation gesehen wird, obwohl nach

Herbst (1994) die Bewegungen der Lippen überhaupt kein auffälliges Kennzeichen der menschlichen Sprache sind. Er ist aber fast der Einzige, der sie als nebensächlich annimmt. Deswegen wird sie hier als wichtig betrachtet, weil die Chance sehr groß ist, dass im zu untersuchenden Film sehr genau auf die Lippensynchronität geachtet wird.

Um die Übereinstimmung der Lippen zu erreichen, muss beschrieben werden, worauf geachtet werden muss. Die Lippensynchronität besteht nach Wehn (1996) aus vier Typen:

1. Isochronie; Chaume Varela (2004) betrachtet sie als einen getrennten Teil. Der Laut muss anfangen, wenn die Lippen der Personen im Film sich bewegen und aufhören, wenn der Mund sich schließt.
2. Sprechgeschwindigkeit um die Lippensynchronität zu erreichen. Um sie zu erreichen, muss manchmal das Sprechtempo angepasst werden.
3. Die Lippen müssen zumindest bei einigen Lauten mit den Lippenbewegungen übereinstimmen. Vor allem die Labiale sind problematisch.
4. Lippensynchronität was die Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit betrifft. Wenn eine Person laut spricht, kann man das manchmal dem Mund ansehen, dieser Aspekt muss übereinstimmen (Vgl. S. 8f).

Wenn man sich die Punkte der visuellen Synchronität von Chaume Varela (2004) ansieht, ist zu sehen, dass zwei seiner Punkte mit den, was Wehn als Lippensynchronität betrachtet, übereinstimmen. Das heißt, dass sie ein sehr wichtiger, vielleicht sogar der wichtigste Teil der Synchronisation ist. Nach Whitman-Linsen (1992) sind die nächsten Teile von großer Bedeutung, um die Lippensynchronität und das natürliche Gefühl gelingen zu lassen:

- Es muss eine Harmonie der Vokale und Konsonantenartikulation, die wir auf dem Bildschirm sehen und hören, geben.
- Kongruenz zwischen visueller und akustischer Artikulation einer Silbe
- Übereinstimmung von visuellen und akustischen Elementen, was Anfang und Ende der Aussage betrifft (vgl. S. 20).

Der Übersetzer muss also dafür sorgen, dass es aussieht, als ob der Schauspieler wirklich das übersetzte Wort sagt. Wie synchronisiert wird, ist vom Quelletext und vom Publikum abhängig. Bei einem Dokumentarfilm brauchen die Lippen nicht so genau übereinzustimmen wie beim Spielfilm und auch für Kinder ist die Synchronisation weniger wichtig. Außerdem

ist es pro Land und pro Tradition verschieden. In Spanien ist die Isochronie wichtiger als zum Beispiel in Italien (Chaume Varela 2004). Weil in dieser Studie ein in Deutschland herausgebrachter Spielfilm untersucht wird, ist hier die völlige Lippensynchronität sehr wichtig. Deswegen muss damit gerechnet werden, wie ein Mund aussieht, wenn ein Wort gesprochen wird. Synchronität hat einen großen und unvermeidlichen Einfluss auf den Übersetzungsprozess und das Produkt, weil der Übersetzer kreativ arbeiten muss und den Quelltext ein bisschen ‚loslassen‘ muss (Chaume Varela 2004). Der Übersetzer kann nämlich nicht wörtlich übersetzen, da die Lippensynchronität nicht stimmt, wenn man zum Beispiel ein ‚A‘ hört, aber der Schauspieler mit seinen Lippen ein ‚P‘ bildet. Deswegen ersetzt der Übersetzer meistens bestimmte Laute durch einen Laut, der dem originalen, was die Position der Lippen betrifft, gleicht. Bilabiale werden sonstige Bilabiale, offene Vokale bleiben offene Vokale usw. Die Vorsilben und Schlusslaute müssen auf jeden Fall stimmen. Deswegen braucht der Übersetzer weniger mit der Mitte des Wortes zu rechnen. Es soll aber immer Probleme geben, weil es schwierig ist, auf Deutsch eine Lösung für das englische ‚th‘ zu finden, da man die Zunge sehen kann. Nicht nur die Laute, sondern auch die Silben sind für die Lippensynchronität bedeutend. Auch der Rhythmus der Silben und die Länge der Aussagen müssen übereinstimmen. Es ist pro Sprache unterschiedlich, wie lange man braucht, um etwas zu sagen oder in welchem Tempo gesprochen wird. Wenn man in der synchronisierten Fassung zum Beispiel länger braucht, um das Gleiche zu sagen, muss das Original angepasst werden, genauso wie Wörter geändert werden müssen, um die Laute übereinstimmen zu lassen (Whitman-Linsen 1992). Aus einer Studie kommt hervor, dass der Übersetzer eine Silbe hinzufügen kann, bevor der Mund geöffnet ist und zwei nachher, ohne, dass die Zuschauer es bemerken (Chaume Varela 2004). Synchronisierung ist also nicht: „(...) a matter of counting syllables and replacing them with the same number. Visual impression is probably more important“ (Whitman-Linsen 1992: 31). Wenn die Skriptübersetzung nicht gut ist, ist die Qualität der Synchronisierung auch nicht gut, aber völlige Synchronität wird nie erreicht. Nur das Streben danach sorgt schon regelmäßig für komische Dialoge (Whitman-Linsen 1992).

Der Übersetzer muss für die gute Lippensynchronität einiges ändern. Deswegen wird oft gekürzt. Herbst (1994) beschreibt verschiedene Typen des Einkürzens, die Übersetzer anwenden:

- Weglassen eines ganzen Wortes
- Verkürzen eines Wortes

- Die Ersetzung eines Substantives durch ein Personalpronon
- Weglassen eines Satzteils
- Das neu Formulieren eines Satzes:
  - o Ein anderes Determinativ benutzen
  - o Änderung der Satzstruktur
  - o Das Benutzen einer nicht-periphrastischen Tempusform (vgl. S. 211f.)

Weil der Übersetzer das Original ändert, ist genauso wie beim Untertiteln, hier die Frage, in welchem Maße es Informationsverlust gibt, wenn Sachen weggelassen oder verkürzt werden. Whitman-Linsen (1992) sagt: "Die durch die Synchronisation herbeigeführten Veränderungen gehen von der Anpassung bis zur Verfälschung" (S. 170). Koolstra u.a. (2001) geben an, dass im Allgemeinen das Eindicken nicht notwendig sei, weil zum Beispiel das Tempo der verschiedenen Sprachen nicht so unterschiedlich ist als man glaubt. Also wird es hier nach ihnen viel weniger Informationsverlust als beim Untertiteln geben. Das klingt aber nicht ganz glaubwürdig, weil Übersetzer den Inhalt der Dialoge doch anzupassen scheinen. Hierzu sagen Koolstra u.a., dass es Raummangel geben wird, aber dass das nur bei individuellen Sätzen der Fall sei. Meistens gibt es diesen Mangel, da in manchen Sprachen Sachen bündiger ausgedrückt werden als in anderen. Für die Zuschauer gibt es nach ihnen aber fast keine Folgen, was der Informationsverlust betrifft. Der ‚Lippenzwang‘ wie sie es nennen, bedeutet jedoch, dass manchmal, was die Qualität der Übersetzung betrifft, Zugeständnisse gemacht werden. In Deutschland findet man die Synchronität so wichtig, dass zum Beispiel oft englische Lehnwörter benutzt werden.

Die Anpassung von Wörter wegen der Mundbewegungen ist nur notwendig, wenn der Mund zu sehen ist (Sánchez 2004). Manchmal ist ein Schauspieler nicht im Bild, oder nur von hinten zu sehen. Der Übersetzer hat hier mehr Freiheit und könnte eventuell früher geänderte oder weggelassene Information später kompensieren, weil er hier die Person mehr oder sogar andere Sachen sagen lassen kann (Wehn 1996). Herbst nennt das ‚versetzte Äquivalente‘ (Schwarz 2011).

### Die Gestik

Die Gestik, die kinetische Synchronität, ist der nächste Punkt der visuellen Synchronisation. Menschen verwenden Gesten, wenn sie sprechen. Sie bewegen den Kopf, um etwas zu betonen, oder sie nicken zustimmend. Gesten betonen eine Silbe. Das ist ein beachtenswerter

Punkt für die Übersetzer. Es soll nicht eine Aussage zu hören sein, zu der die Geste die gesehen wird nicht gehört oder, die im falschen Moment betont wird. Das kann sehr schwierig sein, weil Gesten teilweise kulturell abhängig sind (Pettit 2004). Manchmal erkennt man eine Kultur oder ein Land schon, wenn man die Gestik sieht. Wie früher erwähnt, sind die Personen in Italien ziemlich extravertiert im Vergleich zu den Deutschen. Nach Whitman-Linsen (1992) können gute Schauspieler diese Probleme lösen durch sonstige Aspekte, wie die Intonation. Der ruhige Engländer spricht in Italien viel lauter. Sie sagt also, dass Verbalgleich notwendig sei (vgl. S. 33-38). Zudem ist es möglich, dass die gleichen Gesten in einer anderen Sprache eine sonstige Bedeutung haben. Der Übersetzer fügt dann manchmal die Bedeutung dem Dialog hinzu, sodass das Publikum sie doch versteht (Wehn 2001). Wenn die Gestik und die Intonation natürlich und glaubwürdig sind, sind die Zuschauer weniger kritisch über die Lippensynchronität, so Whitman-Linsen (1992).

Das letzte Visuelle, was hier besprochen wird, ist dasjenige, was man außer Personen im Bild sieht. Das Bild gibt nämlich die Kultur preis. Das kann viele Probleme mit sich bringen. Möglicherweise stimmt ein übersetztes Wort genau mit den Lippen überein, aber nicht mit dem Bild, das man sieht, weil ein Dialog sich immer in einer Umgebung abspielt. Der Schauspieler kann zum Beispiel nicht reden, als ob er sich in der Wüste befände, wenn große Wolkenkratzer zu sehen sind. Auch gibt es manchmal typisch amerikanische Gewohnheiten und kann der Übersetzer nicht tun, als ob der Film sich in Deutschland abspiele. Wenn diese Sachen nicht zu sehen sind, hat der Übersetzer mehr Freiheit. Er kann die Schauspieler dann sagen lassen, was zu den Lippen passt und die verlorene Information später kompensieren (Chaume Varela 2004). Nach Shochat und Stamm (1985) sind Übersetzer zu viel auf die Lippen konzentriert, was bedeutet, dass sie nicht auf den Hintergrund achten und Information, die zum Beispiel auf Billboards oder Zeitungen steht, verloren geht.

Die Übersetzer haben mit vielen kulturspezifischen Elementen, die sie zu ändern versuchen, zu tun, um den Film für das Publikum attraktiver zu machen. Das bedeutet, dass sie Kompromisse schließen müssen. Wenn es ein kulturelles Symbol gibt, soll es einen kulturellen Ersatz geben. Das wird aber den Inhalt ändern und die Authentizität verbrechen (Whitman Linsen 1992). Hier wird also deutlich, dass weil der Zuschauer die Umgebung und kulturspezifische Elemente sieht, der Übersetzer nie ganz dafür sorgen kann, dass die Zuschauer die Idee haben, dass sie das Original sehen. Anhand von dem, was sie sehen; Gesichtsausdrücke und Kleidung, werden sie immer daran erinnert, dass der Film aus einem

anderen Land kommt (Goris 1993). Aber wie schon erwähnt, ist es wichtiger, dass sie sich während des Anschauens so wenig wie möglich davon bewusst sind.

### Die akustische Synchronität

Neben der visuellen Synchronität gibt es die akustische Synchronität. Das heißt: die Aspekte, die man hört, mit denen bei der Synchronisation gerechnet werden muss. Erstens müssen die Stimme, Klangfarbe, Lautstärke und die Art von Sprechen mit den Figuren, also mit der Persönlichkeit, übereinstimmen, weil sie bedeutungstragend sind: die sogenannte ‚character synchrony‘ (Shochat und Stam 1985). Ein robuster Mann soll keine leise und hohe Stimme haben. Die Gefahr ist hier, dass es viele Stereotypen gibt und ähnliche Figuren immer die gleiche Art von Stimme haben. Eine schön aussehende Frau hat immer eine schöne Stimme. Dazu sind auch die Dialekte oder Akzente Schwierigkeiten. Die Übersetzer können sie übernehmen, aber sie sind schwierig zu übersetzen und zu verstehen. Die Frage für die Übersetzer ist, ob sie zum Beispiel einen Cowboy mit einem amerikanischen Akzent sprechen lassen, oder, dass sie die Sprache völlig an die Zielsprache anpassen. Wenn sie die Akzente übernehmen, ist der Übersetzer sehr kreativ mit der Sprache (vgl. Whitman-Linsen 1992: 45). Dazu bringen die Namen Probleme mit sich. Die können nämlich nach den Regeln der Fremdsprache oder der Zielsprache ausgesprochen werden (Heiss 2004). Das ist genauso der Fall bei Intonation. Wie viele schon besprochenen Aspekte ist auch die Intonation pro Sprache verschieden und sorgt für eine bestimmte Dynamik (Bartrina 2004). Das Dilemma der Übersetzer ist hier, genauso wie bei den Akzenten, ob sie die Intonation des Originals behalten und so zeigen, dass man mit einer Fremdkultur zu tun hat oder passen sie die Intonation völlig an.

Der letzte Punkt, der hier besprochen wird, ist der der Hintergrundinformation. Manchmal ist im Hintergrund ein Gespräch, Radio oder die Fernsehwerbung hörbar und sie können relevante Information für die Zuschauer enthalten. Der Übersetzer soll damit rechnen, diese Unterteile zu übersetzen, weil sonst wichtige Information, Ironie, oder Nuancen verloren gehen. Immerhin werden sie oft übersehen (Shochat und Stam 1985).

Weil bei der Synchronisation ziemlich viel geändert wird, mit all diesen oben genannten Elementen wird nämlich gerechnet, kann nach Sánchez (2004), die synchronisierte Fassung besser eine Adaptation als eine Übersetzung genannt werden. Der Übersetzer muss sich nach Chaume Varela (2004) auch viel mehr auf die Funktion und die Zuschauer und weniger auf den Quelltext fokussieren.

### **2.3.2 Vor- und Nachteile**

Sowie beim Untertiteln beschreiben Anhänger und Gegner der Synchronisation ihre Vor- und Nachteile. Um diese mit den der Untertitel zu vergleichen, werden sie hier zuerst besprochen.

#### Die Vorteile

Die Freiheit der Übersetzer ist an verschiedenen Punkten relativ groß, weil sie den Inhalt des Dialogs manchmal ändern können, ohne dass die Zuschauer es bemerken. Und wenn der Schauspieler nicht im Bild ist, kann der Dialog verlängert werden und können die Übersetzer eine Erklärung für die unbekannt Elemente geben (Sánchez 2004).

Die Zuschauer bekommen viel mit, weil sie nicht zu lesen brauchen. Es sollte weniger anstrengend sein, es ist einfach für die Personen, die nicht lesen können, aber auch für blinde Menschen. Außerdem können synchronisierte Filme durch das Publikum als vertrauter erfahren werden, weil sie die eigene Sprache hören. Sie können sich besser mit den Personen und Geschehnissen identifizieren.

Daneben hat der Übersetzer, wenn ein Witz ‚unübersetzbar‘ ist, die Möglichkeit, einen völlig neuen Witz einzufügen. Das sorgt dafür, dass das humoristische Element eines Films behalten bleibt und nicht, wie manchmal beim Untertiteln, völlig verschwinden zuungunsten des Publikums (Koolstra u.a. 2001).

#### Die Nachteile

Selbstverständlich gibt es bei dieser Methode auch Nachteile. Erstens lässt die Qualität der synchronisierten Fassung oft noch zu wünschen übrig. Das hat häufig mit den Spielqualitäten der Schauspieler zu tun. Sie müssen nämlich etwas spielen, was bereits vorhanden ist und sie haben das Drehen des Originals nicht mitgemacht. Deswegen ist es für sie schwierig sich in die Rolle einzufühlen, wenn sie mit einer bestimmten Stimme sprechen, oder plötzlich weinen müssen. Weil sie den Film meistens noch nicht gesehen haben, ist die Chance, dass die Schauspieler falsch interpretieren ziemlich groß (vgl. Whitman-Linsen 1992: 66).

Dazu muss der Übersetzer mit sehr vielen Facetten rechnen, achten auf alles, was zu sehen ist, weil nicht nur die Übersetzung des Textes stimmen muss, sondern auch die Gestik und dazu müssen u.a. Konnotationen umgesetzt werden.



Außerdem geht die Authentizität des Films verloren, weil die Originalstimmen nicht mehr zu hören sind, die Sprache oft nicht mit dem Bild übereinstimmt und die Dialekte und Akzente die gesprochen werden, werden oft in der Standardsprache übersetzt. Das sorgt für das Verschwinden der Bedeutung und des Effekts. Weil sie im Bild feststehen, gehören diese Facetten zu den kulturellen Problemen, mit denen die Übersetzer zu kämpfen haben. Für das kulturell Unbekannte muss trotzdem eine Lösung gefunden werden (Whitman-Linsen 1992).

Weiter ist die Zeit, in der eine Synchronisationsfassung gemacht werden muss, sehr knapp. Der ganze Prozess, einschließlich des Übersetzens und des Einsprechens dauert insgesamt vier Wochen, während das Drehen eines Films meistens ein paar Jahre dauert. Whitman-Linsen (1992) behauptet hierzu, dass das der Qualität nicht zugutekommt, weil auf diese Weise die Synchronisation viel mehr ein industrieller als ein künstlerischer Prozess sei.

Synchronisation ist sehr teuer. Nach Blinn (2008) kostet die Synchronisation von kleinen relativ unbekanntem Filmen etwa €20.000 und die großen Blockbuster etwa zwischen €100.000 und €250.000 pro Film. Das ist, wie schon erwähnt, zehn bis fünfzehn mal teurer als das Untertiteln.

Weiterhin ist es unmöglich völlige Synchronität zu erreichen. Deswegen soll es immer Asynchronität geben, was unnatürlich aussieht (Herbst 1994).

Weil es insgesamt wenig Synchronisationssprecher/spieler in einem Land gibt, spricht ein Schauspieler oft die Stimmen mehrerer Personen ein. Das führt zur Verwirrung, da das Publikum zum Beispiel die Stimme von Julia Roberts erkennt, aber sie ist nicht diejenige, die sie sehen. Auch sollte die Stimme einer bestimmten Schauspielerin immer durch die gleiche Person eingesprochen werden, um Verwechslung und Kritik zu vermeiden (Schwarz 2011).

Dann sagt Straub, dass die Methode vor allem eine Ideologie ist und, dass bei Synchronisation alles was man sieht, gelogen ist (vgl. Betz 2009: 45). Das klingt vielleicht extrem, aber ein Nachteil ist sicher, dass der Inhalt des Dialogs völlig geändert werden kann. Es gibt mehrere Quellen, die zu Änderungen zwingen: der Verteiler, das Synchronisationsunternehmen und die Zensuragentur. Meistens machen sie das, weil ihr Hauptziel das Geldverdienen ist. Die Änderungen haben oft mit der Politik, der Sexualität oder Religion zu tun (vgl. Whitman-Linsen 1992: 157). Ein Film kann außerdem zensuriert werden oder der Nationalismus wird promotet. Der Zuschauer weiß nicht, dass er nicht hört, was im Original gesagt wird und, dass der Film vielleicht Propaganda der Regierung geworden sei. Außerdem kann das Original nie kontrolliert werden, da es nichts zu vergleichen gibt (Shochat und Stam 1985).

Und schließlich gibt es für die Übersetzer eine Beschränkung, weil sie sich an vielen Regeln, wie Lippensynchronität halten müssen. Deswegen kann nie völlig übersetzt werden, was im Original steht und müssen die Übersetzer vielen Kompromisse schließen (Koolstra u.a. 2001)

## **2.4 Ein Vergleich zwischen den Vor- und Nachteilen beider Übersetzungsmethoden**

Die Diskussion über welche die bessere Methode ist, hat, wie zu lesen ist, schon viele Argumente hervorgebracht. Es gibt bei beiden Methoden ziemlich mehr Nachteile als Vorteile. Auch sollen viele Personen noch mehr Punkte hinzufügen können. Daneben gleichen viele Vor- und Nachteile der Methoden einander und sieht man, dass bei der anderen Übersetzungsmethode meistens ein Gegenargument gegeben wird. Wo die Untertitel zum Beispiel gut für Taube sind, ist die Synchronisation vorteilhaft für Blinde. Zudem stehen Nachteile der Synchronisation manchmal bei den Vorteilen des Untertitels. Man kann aus diesen Daten also nicht schließen, welche Methode die beste ist. Um das zu entscheiden, soll man die Stärke der Argumente unter die Lupe nehmen. Das wird hier aber weiter nicht gemacht, weil später in der Studie anhand des Informationsverlusts eine Entscheidung gemacht wird. Dennoch wird die Entscheidung größtenteils Geschmackssache sein. Aus einer Studie von Luyken geht hervor, dass 46 Prozent der Deutschen glauben, dass die Lippen nicht mit dem Gesagten übereinstimmen und 81 Prozent der Holländer haben dieses Gefühl (vgl. Blinn 2008: 16). Die Deutschen sind nach Luyken auch nicht flexibel, was eine andere Methode betrifft. Diese Zahlen zeigen, dass Personen wahrscheinlich die Methode, die sie gewöhnt sind, die beste finden und sich an der anderen, vor allem an der Unnatürlichkeit, stören. Für Personen, die die Synchronisation gewöhnt sind, könnte es gerade natürlich empfangen werden, dass sie in ihrer eigenen Sprache zugesprochen werden (Koolstra u.a. 2001).

## **2.5 Problemstellung**

Die beschriebene Theorie zeigt, dass das Untertiteln und das Synchronisieren sehr viel mit sich mitbringt und, dass beide Methoden ihre Vor- und Gegenstände haben. Die Methoden des audiovisuellen Übersetzens zeigen daneben, dass für Übersetzer der Prozess nicht einfach ist und dass sie kreativ arbeiten, beziehungsweise Kompromisse schließen müssen.

Dabei scheint es unvermeidlich zu sein, Information zu verlieren, was also in der Praxis untersucht werden soll. Gleichzeitig kann untersucht werden, welche Strategien die Übersetzer benutzen um so gut wie möglich zu übersetzen. Deswegen ist die Frage, die in dieser Studie zugrunde liegt:

*Wie verhält sich der Informationsverlust des Untertitels zu dem Verlust der Synchronisation?*

## 3. Methode

### 3.1 Korpus

In dieser Studie wird untersucht, ob bei den audiovisuellen Übersetzungsmethoden ‚Untertiteln‘ und ‚Synchronisation‘ Informationsverlust in Bezug auf das Original entsteht. Hierfür wird ein Ausschnitt aus dem Film ‚Sunset Boulevard‘ vom Regisseur Billy Wilder benutzt. Der amerikanische Film von Paramount, in Deutschland auch bekannt als ‚Boulevard der Dämmerung‘ wird 1950 zum ersten Mal vorgeführt. In der Geschichte geht es um Norma Desmond, eine Schauspielerin, die in Stummfilmen spielt. Durch den Aufschwung des Tonfilms gerät sie in Vergessenheit, womit sie nicht umgehen kann und was sie nicht einsieht und akzeptiert. Zufälligerweise trifft sie einen Drehbuchautor, William Holden, mit dem es geschäftlich nicht gut geht. Er zieht bei Norma ein, um ihr zu helfen, ein Filmskript für sie zu schreiben. Aber das Ende ist tragisch. Die wichtigste Person im Film neben diesen zwei Hauptdarstellern ist der Diener von Norma, Max.

Für diese Studie wird ein Ausschnitt von circa drei Minuten analysiert, der von 53,51 Minuten bis 56,39 Minuten dauert. Die Quelle ist eine DVD von ‚Sunset Boulevard‘ ausgebracht von Paramount in 2008. Die DVD enthält sowohl eine Version mit der deutschen und englischen Sprache als auch eine mit deutschen Untertiteln. Um das Korpus herzustellen, ist von den gesprochenen Dialogen eine Transkription gemacht, sowie die Dialoge verstanden sind. Die Untertitel sind wörtlich übernommen.

Die Bedeutung der Zeichen:

A: Originalfassung (wie von der DVD transkribiert)

**B: Untertitel** (Wie auf der DVD ausgegeben)

C: Synchronisation (wie von der DVD verstanden)

Ein rotes Fragezeichen (?) bedeutet, dass nicht verstanden ist, was gesagt wird.

Die Aussagen sind getrennt voneinander untereinander gesetzt. Zuerst wird angedeutet wer spricht:

*Max:*

A: Hello?

B: **Hallo?**

C: Hallo?

*Betty:*

A: Is this Crestview 51733?

B: **Ist da Crest View 51733?**

C: Ist dort Crest View 51755?

## 3.2 Vorgehensweise und Analyseverfahren

### 3.2.1. Definition des Begriffs 'Informationsverlust'

Das Ziel der Studie ist nachzugehen, ob es bei den beiden Übersetzungsmethoden des audiovisuellen Übersetzens Informationsverlust gibt und wenn ja, bei welcher Methode er größer ist. Zuerst muss deutlich sein, was hier unter Informationsverlust verstanden wird.

Es ist die Rede vom Informationsverlust in einer Übersetzung wenn:

- Das Original völlig anders ist, wenn also mit sonstiger Information übersetzt wird, was für eine Änderung der Bedeutung sorgt. Zum Beispiel, wenn im Original gesagt wird, dass eine Frau zum Friseur geht und in der Übersetzung geht sie zum Supermarkt (Bedeutungsänderung).
- Etwas, was im Original steht völlig weggelassen wird, was für eine Änderung der Bedeutung sorgt (Weglassung).
- Sachen, die im Original nicht gesagt werden, hinzugefügt werden und so die Bedeutung ändern. Zum Beispiel, wenn hinzugefügt wird, dass sie Bier nicht mag, während das im Original nicht deutlich wird (Hinzufügung).

Zugleich wird damit gerechnet, dass jede Sprache unterschiedlich ist und, dass man in einer anderen Sprache manchmal mehr Wörter braucht, um das Gleiche zu sagen. Deswegen ist eine Hinzufügung oder Weglassung nicht bestimmt Informationsverlust.

### 3.2.2. Anwendung der Übersetzungsstrategien

Die Übersetzungsstrategien von Andrew Chesterman werden benutzt, um zu beschreiben, welche Strategien die Übersetzer beim Filmübersetzen angewendet haben.

Andrew Chesterman (2010) beschreibt, welche Übersetzungsstrategien die Übersetzer nach ihm benutzen. Weil Chesterman behauptet, dass sie allgemein sind, wird in dieser Studie versucht, diese Strategien auch auf das Untertiteln und die Synchronisation anzuwenden und zu erklären, welche Strategien die Übersetzer des audiovisuellen Materials benutzt haben. Deswegen ist es von Bedeutung, zunächst die Theorie der Strategien zu beschreiben.

Chesterman beschreibt sogenannte ‚Produktionsstrategien‘, die damit zu tun haben, wie der Übersetzer das Material manipuliert, um einen passenden Zieltext herzustellen (vgl. Chesterman, 2010: 153). Die Strategien sind in drei Hauptkategorien eingeteilt, die wieder Subkategorien enthalten. Nach Chesterman können sie sich teilweise überlappen und ist es möglich, dass eine Wahl des Übersetzers zu mehreren Strategien gehört. Er behauptet auch, dass die Klassifikation, die er beschreibt ziemlich allgemein/oberflächlich ist, aber sie ist ein erster wichtiger Schritt, wenn man die Strategien der Übersetzer untersuchen will. Das bedeutet, dass wenn man die Strategie genauer bestimmen will, die Kategorien noch erweitert werden müssen.

Die verschiedenen Kategorien/Strategien von Chesterman werden hierunter schematisch dargestellt:

#### Die syntaktischen Übersetzungsstrategien

Diese beziehen sich auf die Kategorien der syntaktischen Änderungen, die also mit dem Satzbau und der Satzstruktur zu tun haben.

<b>G1</b>	wörtliche Übersetzung	Die Übersetzung soll so viel wie möglich an die Form des Ausgangstextes herangehen, aber sie soll grammatisch richtig sein (vgl. S. 155).
<b>G2</b>	Lehnübersetzung	Das Übernehmen von Elementen aus der Originalsprache.
<b>G3</b>	Transposition	Die Änderung der Wortart. Ein Substantiv im Original wird zum Beispiel in der Übersetzung ein Verb.

<b>G4</b>	Verschiebung einer Einheit	Die Einheiten sind: Morphem, Wort, Konstituente, Teilsatz, Satz, Absatz (vgl. S. 156). Was im Ausgangstext ein Satz ist, wird zum Beispiel im Zieltext eine Konstituente.
<b>G5</b>	Strukturänderung einer Konstituente	Die Änderungen auf der Ebene der Konstituente in Bezug auf Personen, Zeit, Numerus und Modalität. Die Einheit braucht nicht zu ändern, aber die interne Struktur könnte sich trotzdem ändern (vgl. S. 157).
<b>G6</b>	Strukturänderung eines Teilsatzes	Auf der Ebene der zusammenstellenden Konstituenten. Chesterman unterscheidet mehrere Subkategorien, wie die Reihenfolge der Satzteile, das Aktiv gegenüber dem Passiv, die finite Verbform gegenüber der infiniten und die transitive Verbform gegenüber der intransitiven (vgl. S. 157).
<b>G7</b>	Änderung der Satzstruktur	Die Änderungen von einem Hauptsatz in einen Nebensatz, Änderungen in der Art vom Nebensatz usw. (vgl. S. 158).
<b>G8</b>	Änderung in der Kohäsion	Hat Einfluss auf die gegenseitigen Hinweise innerhalb eines Textes oder auf den Gebrauch einer Ellipse, Substitution, Pronomen, Wiederholungen oder auf verschiedene Arten von Konjunktionen (vgl. S. 159).
<b>G9</b>	Verschiebung der Ebene	Mit der Ebene werden Phonologie, Morphologie, Syntax und Lexis gemeint. Wie eine bestimmte Einheit ausgedrückt wird, verschiebt sich von der einen Ebene auf eine andere (vgl. S. 160).
<b>G10</b>	Änderung der Stilfigur	Die Änderung in der Übersetzung von Stilfiguren, wie Parallelismus, Wiederholung, Alliteration und Versfuß (vgl. S. 160).

### Die semantischen Strategien

Diese Kategorie hat mit der Semantik, die Bedeutungslehre zu tun. Durch diese Strategien ändert die Bedeutung eines Zeichens.

Die Kategorie umfasst folgende Begriffe:

<b>S1</b>	Synonymie	Hier wird in der Übersetzung nicht ein Äquivalent, sondern ein Synonym oder ein ziemlich synonymes Wort gewählt, sodass es zum Beispiel keine Wiederholungen gibt (vgl. S. 162).
<b>S2</b>	Antonymie	Der Übersetzer wählt ein Antonym und kombiniert es mit einem verneinenden Element (vgl. S. 162).
<b>S3</b>	Hyponymie	Verschiebungen im Begriff ‚Hyponymie‘. Der besteht aus einem Hyponym und einem Hyperonym. Ein Hyperonym ist ein Begriff, der alles, also die breite Bedeutung umfasst und ein Hyponym hat eine völlige Bedeutung und umfasst nur den genauen Begriff, der dem Hyponym untergeordnet ist. ‚Gorgonzola‘ ist zum Beispiel ein Hyponym vom Hyperonym ‚Käse‘.
<b>S4</b>	Gegenteilen	Der Übersetzer benutzt ein gegenseitiges Wort oder einen gegenseitigen Begriff, um etwas anzudeuten, aber die allgemeine Bedeutung bleibt gleich.
<b>S5</b>	Änderungen der Abstraktionsebene	Der Übersetzer wählt eine andere Abstraktionsebene, was bedeutet, dass die Übersetzung konkreter oder abstrakter als der Ausgangstext ist (vgl. S. 163).
<b>S6</b>	Änderung in Distribution	Eine Änderung der Anzahl der Elemente, aus der ‚die gleiche‘ semantische Komponente besteht. Es gibt Ausdehnung oder Eindickung (vgl. S. 164).
<b>S7</b>	Änderung in Betonung	Der Übersetzer betont im Text etwas stärker oder schwächer oder er betont etwas Anderes als im Ausgangstext (vgl. S. 164).
<b>S8</b>	Paraphrase	Die semantischen Elemente auf der Ebene der Lexeme werden ignoriert, zugunsten der pragmatischen Bedeutung, wie ein ganzer Satz (vgl. S. 165).
<b>S9</b>	Änderung einer Trope	Das Ersetzen oder Behalten einer Stilfigur (wie eine Metapher) mit zum Beispiel einem Äquivalent mit einer gleichen Bedeutung oder einer Stilfigur, die verwandt ist. Auch kann der Übersetzer im Zieltext eine Trope völlig weglassen oder hinzufügen.



<b>S10</b>	Sonstige semantischen Änderungen	Verschiedene Arten sonstiger Modulation, wie zum Beispiel eine Änderung in der deixischen Richtung (vgl. S. 167).
------------	----------------------------------	---

### Die pragmatischen Strategien

Chestermans letzte Kategorie ist die der pragmatischen Strategien. Das heißt: die Strategien, die vor allem mit der Auswahl von Information im Zieltext zu tun haben. Der Übersetzer lässt sich durch die Kenntnisse, die er über das zukünftige Publikum (das seine Übersetzung liest) hat, führen. Die pragmatischen Strategien beeinflussen die Botschaft selbst und sie haben oft mit den globalen Entscheidungen eines Übersetzers zu tun; was er als die beste Weise sieht, um einen Text als Ganzes zu übersetzen. Die Entscheidungen sind meistens größer und wichtiger und umfassen oft syntaktische und semantische Änderungen (vgl. Chesterman, 2010: 167).

<b>PR1</b>	Kultureller Filter	Elemente aus dem Ausgangstext, und dann vor allem kulturspezifische Elemente, werden mit kulturellen oder funktionellen Elementen aus der Zielsprache übersetzt. Es ist auch möglich, dass die Elemente nicht angepasst werden, sondern ‚geliehen‘ werden oder behalten bleiben (vgl. S. 168).
<b>PR2</b>	Änderung des Grads des Explizierens	Der Übersetzung ist entweder expliziter oder impliziter als das Original (vgl. S. 168).
<b>PR3</b>	Änderung der Information	Erstens das Hinzufügen von neuer Information, die als wichtig für das Zielpublikum betrachtet wird, aber nicht im Ausgangstext steht. Und zweitens das Weglassen von Information aus dem Ausgangstext, die der Übersetzer nicht relevant findet (vgl. S. 169) .
<b>PR4</b>	Interpersönliche Änderung	Diese Änderung sorgt für eine andere Beziehung zwischen dem Text/Autor und dem Publikum. Sie beeinflusst den ganzen Stil eines Textes (vgl. S. 170) .
<b>PR5</b>	Änderung eines Sprechaktes	Diese Strategie hängt meistens mit anderen zusammen. Wenn zum Beispiel ein Indikativ in einen Imperativ ändert,

		ändert auch der Sprechakt. Sonstige Änderungen hängen mit dem Gebrauch der rhetorischen Fragen und Ausrufe in einem Text zusammen (vgl. S. 170).
<b>PR6</b>	Änderung in der Kohärenz	Diese Änderungen haben mit der logischen Ordnung der Information im Text zu tun.
<b>PR7</b>	Teilweise Übersetzung	Alle Arten von partiellen Übersetzungen, wie Zusammenfassungen, Transkription, Übersetzung von ausschließend Lauten usw. (vgl. S. 171).
<b>PR8</b>	Änderung in Sichtbarkeit	Die Änderung im Status der Anwesenheit des Autors oder zur öffentlichen Einmischung und das auf dem Vordergrund treten der Anwesenheit des Übersetzers (vgl. S. 171).
<b>PR9</b>	Transredigieren	Das drastisch Neuordnen und Umschreiben, weil der Ausgangstext von schlechter Qualität ist.
<b>PR10</b>	Sonstige pragmatischen Änderungen	Wie zum Beispiel Änderung des Lay-outs, oder die Wahl für einen Dialekt.

Vor allem die Strategien, die mit Eindicken, Weglassen, Hinzufügen usw. zu tun haben, sind beim audiovisuellen Übersetzen wichtig. Das sind nach Chestermans die Strategien der Kategorie S6 und PR3. Dazu muss etwas genauer bestimmt werden, was weggelassen oder hinzugefügt wird. Zum Beispiel:

- Nur ein Wort
- Ein ganzer Satz
- Phraseologie
- Eine komplett erfundene Hinzufügung
- Eine Hinzufügung von der die Information schon früher im Film bekannt geworden ist

Zuerst wird pro Aussage bestimmt, welche Strategie den Übersetzer verwendet hat und wenn er etwas weggelassen oder hinzugefügt hat, wird bestimmt was genau. Gefragt wird, welche Folgen die Änderungen für die Bedeutung des Textes haben und ob zum Beispiel der Umgangston des Dialogs sich ändert, wenn in der Übersetzung eine Behauptung eine Frage wird. Anhand davon wird bestimmt, ob es in diesem Fall Informationsverlust gibt.

### 3.2.3: Ein Beispiel

*Joe:*

A: You're really going to send that script to De Mille?

B: **Du schickst es DeMille?**

C: Du schickst wirklich das Manuskript zu DeMille?

Die benutzte Strategie ist hier S6. Semantisch wird das Gleiche gesagt, obwohl es in weniger Wörtern gesagt wird. Das Wort ‚Skript‘ ist weggelassen, aber hier ist keine Rede von Informationsverlust, weil das Wort ‚es‘ die Bedeutung ersetzt und zwei Sätze früher im Dialog deutlich wird, dass die Personen über ein Filmskript reden (*You're going to take the script over to Paramount and deliver it to Mr. DeMille in person*).

Das Wort ‚really‘, was beim Untertiteln weggelassen wird (Strategie PR3), führt aber doch zum Verlust, weil der verwunderte oder unsichere Ton der Sprecher oder den Versuch das Schicken zu verhindern, verloren gegangen ist.

Schließlich wird die Wörterzahl der Untertitel und Synchronisation mit dem Original verglichen und kann berechnet werden wie viel Prozent weniger ‚Text‘ es beim Untertitel gibt. Anhand der Theorie werden Erklärungen für die Wahlen der Übersetzer gesucht.

## 4. Ergebnisse

Nachdem die Dialoge analysiert sind und klar geworden ist, welche Übersetzungsstrategien von Chesterman die Übersetzer beider Übersetzungsmethoden angewendet haben, werden jetzt die Ergebnisse der Analyse besprochen. Erstens die des Untertitels und daraufhin die der Synchronisation.

### 4.1 Untertitel

Erstens werden die Wörterzahlen des Originals und die der Übersetzung bestimmt. Der Originaltext besteht aus 722 Wörtern und die untertitelte Version aus 501. Das bedeutet, dass die Wörterzahl des Originals im Vergleich zu der des Untertitels, das Kürzen von 30,6% der gesamten Anzahl Wörter aufweist. Die Analyse und Chestermans Strategien müssen darüber Auskunft geben, ob dieses Kürzen zudem Informationsverlust bedeutet.

In der nachfolgenden Übersicht ist pro Übersetzungsstrategie angedeutet, wie oft sie beim Untertiteln benutzt ist.

	Anzahl		Anzahl		Anzahl
<b>G1</b>	19	<b>S1</b>	2	<b>PR1</b>	1
<b>G2</b>	4	<b>S2</b>	0	<b>PR2</b>	23
<b>G3</b>	1	<b>S3</b>	0	<b>PR3</b>	28
<b>G4</b>	13	<b>S4</b>	0	<b>PR4</b>	0
<b>G5</b>	7	<b>S5</b>	0	<b>PR5</b>	5
<b>G6</b>	0	<b>S6</b>	4	<b>PR6</b>	0
<b>G7</b>	3	<b>S7</b>	2	<b>PR7</b>	0
<b>G8</b>	6	<b>S8</b>	0	<b>PR8</b>	0
<b>G9</b>	0	<b>S9</b>	4	<b>PR9</b>	0
<b>G10</b>	0	<b>S10</b>	0	<b>PR10</b>	0
<b>Insgesamt</b>	53		12		57

*Tabelle 1: Die Anzahl verwendeter Übersetzungsstrategien beim Untertiteln pro Strategie und Kategorie*

Die oben stehenden Zahlen zeigen, dass vom insgesamt 122 Mal, das eine Übersetzungsstrategie benutzt wurde, vor allem die Kategorien der syntaktischen und die der pragmatischen Strategien angewendet sind. Die letzte umfasst sogar fast die Hälfte der Gesamtzahl (46,7%). Diese Kategorie der pragmatischen Strategien, die am häufigsten angewendet ist, ist nach Chesterman genau die Kategorie, weil sie mit der Auswahl von Information zu tun hat, die oft syntaktische und semantische Änderungen (und deswegen viele Informationsänderungen) umfasst.

Die Analyse beurteilend, gibt es bei der Anwendung der ersten zwei Kategorien (der syntaktischen und semantischen) keinen Informationsverlust, da die Bedeutung/der Inhalt der Aussage sich nicht ändert, wenn sie benutzt sind.

*Betty*

A: I'm sorry to bother you again, but I've confirmed the number. I must speak to Mr. Gillis.

B: **Entschuldigen Sie, aber ich muss Mr. Gillis sprechen.**

Hier ist u.a. G5 verwendet: Das Subjekt ‚I‘ (ich) ‚ändert‘ sich in der Übersetzung nach ‚Sie‘. *Ich entschuldige mich* wird *Entschuldigen Sie*. Es gibt also eine Verschiebung des Subjekts; derjenige, der etwas macht, ändert sich. Der Inhalt aber nicht. Außerdem ist die Anzahl der Sätze unterschiedlich (G7), aber die Bedeutung nicht. Schließlich wurde G2 benutzt, weil Mr. aus dem Englischen übernommen ist, damit wird aber nur gezeigt, dass der Film sich im Ausland abspielt und zugleich bleiben die originellen Personen ‚behalten‘. Die Strategie G1 erscheint am häufigsten dieser Kategorien. Da sie die Kategorie der wörtlichen Übersetzung ist, ändert sich, was den Inhalt angeht, nichts. Und auch bei der Anwendung der semantischen Kategorie gibt es keinen Verlust, weil immer der Inhalt erhalten bleibt:

*Betty*

A. Stop it, Artie, will you?

B. **Hör auf.**

Hier ist Kategorie S6, wo semantisch das Gleiche gesagt wird, verwendet. Auf Deutsch werden in diesem Fall nur weniger Wörter benutzt, da *will you* etwas aus der englischen Sprache ist. Die ersten zwei Kategorien werden hier deswegen weiter nicht besprochen.

Die Strategie PR2 (Änderung des Grads des Explizierens) wird ungefähr genauso viel angewendet als PR3 (Änderung der Information). PR2 ändert meistens nur die wörtliche Übersetzung/Information, aber die Botschaft, oder die allgemeine Bedeutung bleibt gleich. Deswegen führt sie nicht zum Verlust. Sie ist eine gute Strategie, um kürzer gefasst das Gleiche zu sagen.

PR3 wird als die Methode betrachtet, bei der die originelle Information sich ändert und wo also die Chance, dass es Informationsverlust gibt, am größten ist, aber es ist nicht immer die Rede vom Verlust. Zum Beispiel:

*Joe*

- A. Hi, Artie. Evening, Miss Schaefer.
- B. **Hallo Artie, Miss Schaefer.**

‘Evening’ ist weg, aber die Bedeutung, dass Joe beide begrüßt, ist noch gleich.

Aus der Analyse ist zu folgern, dass es fast nur Informationsverlust individueller Fälle/Sätze gibt, das heißt wenn nicht im Großen und Ganzen, sondern pro Satz beurteilt wird, ob es Verlust gibt:

*Norma:*

- A: Wait a minute. I want you to get out the car.  
You're going to take the script over to Paramount  
and deliver it to Mr. DeMille in person.
- B: **Nehmen Sie den Wagen und fahren Sie  
das Drehbuch zu Paramount.  
Geben Sie es Mr DeMille persönlich.**

Der Satz *Wait a minute* wurde weggelassen, was dafür sorgt, dass die Zuschauer nicht wissen, dass Norma Max zurückruft. Das ist nur in diesem Satz wichtig, aber für den weiteren Dialog oder die Geschichte nicht. Deshalb geht es hier nur um einen individuellen Fall von Informationsverlust. Ein vergleichbarer Fall erscheint in diesem Dialog:

*Artie*

- A: Could you write in plenty of background action,  
so they'll need an extra assistant director?
- B. **Schreib viel, damit sie noch einen Regisseur brauchen.**

Wo im Original gesagt wird, dass dann vielleicht eine Assistentin des Regisseurs gebraucht wird, steht in der Übersetzung ‚Regisseur‘ und diese Funktion ist verschieden. Dennoch erscheint nur hier diese Aussage und kommt sie weiter im Film überhaupt nicht mehr an die Reihe.

Wenn beim Untertiteln etwas weggelassen wird, ist das meistens nur ein Wort, wie zum Beispiel Namen oder sind es ein paar einzelne Wörter oder Satzteile und fast keine ganzen Sätze. Es ist schwer zu sagen, ob es einen Unterschied gibt, wenn nur ein Wort oder einen ganzen Satz weggelassen wurde. Weglassen der einzelnen Wörter führt normalerweise nicht zum Informationsverlust, da die Zuschauer sie meistens selber hören können und nicht die wichtigsten Wörter, sondern die, die fast keinen Einfluss haben, weggelassen werden und deswegen den Rest der Aussage gleich bleibt.

*Joe*

- A. Pull up at the drugstore, will you, Max.
- B. **Fahr zu der Drogerie.**

*Joe*

- A. Here, have one of mine.
- B. **Nimm eine von mir.**

In beiden Fällen ist nur ein Wort oder ein Name weggelassen, die Bedeutung der Sätze bleibt weiter gleich.

Ab und zu ändert sich bei dieser Strategie der Umgangston oder die Betonung der Aussage. Er wird zum Beispiel weniger höflich:

*Joe*

- A. I'm sorry, Miss Schaefer, but I've given up writing on spec.
- B. **Ich habe aufgehört, Drehbücher zu schreiben.**

Die Entschuldigung ist verschwunden und damit einem Teil der Höflichkeit.

Insgesamt ist beim Untertiteln 13 Mal die Rede von Informationsverlust und 15 Mal nicht, das heißt insgesamt 10,6%, aber fast immer geht es nur um individuelle Fälle. Da für das Verstehen des ganzen Films der Informationsverlust der individuellen Situationen keinen bedeutenden Einfluss hat, da das Thema oder nur die Aussage weiter im Film nicht

hervortritt, gibt es im groben Überblick also kaum Informationsverlust bei der Anwendung von Untertiteln als Übersetzungsmethode.

## 4.2 Synchronisation

Die Wörterzahl der synchronisierten Version beträgt 657, was bedeutet, dass der Text in Bezug auf das Original nur 9% ‚gekürzt‘ wurde. Dabei muss aber damit gerechnet werden, dass ein paar Wörter nicht im Dialog aufgenommen sind, weil sie nicht verstanden wurden. Die neun Prozent bedeuten nicht unbedingt, dass es wenig Informationsverlust gibt, da der Inhalt der Wörter geändert werden kann. Deswegen wird auch hier die Analyse von Chestermans Strategien angesehen.

In der nachfolgenden Übersicht ist pro Übersetzungsstrategie angedeutet, wie oft sie bei der Synchronisation benutzt sind.

	Anzahl		Anzahl		Anzahl
<b>G1</b>	11	<b>S1</b>	6	<b>PR1</b>	1
<b>G2</b>	5	<b>S2</b>	0	<b>PR2</b>	25
<b>G3</b>	1	<b>S3</b>	0	<b>PR3</b>	34
<b>G4</b>	8	<b>S4</b>	0	<b>PR4</b>	0
<b>G5</b>	4	<b>S5</b>	0	<b>PR5</b>	7
<b>G6</b>	0	<b>S6</b>	1	<b>PR6</b>	1
<b>G7</b>	1	<b>S7</b>	7	<b>PR7</b>	0
<b>G8</b>	4	<b>S8</b>	0	<b>PR8</b>	0
<b>G9</b>	2	<b>S9</b>	3	<b>PR9</b>	0
<b>G10</b>	0	<b>S10</b>	0	<b>PR10</b>	0
<b>Insgesamt</b>	36		17		68

*Tabelle 2: Die Anzahl verwendeter Übersetzungsstrategien bei der Synchronisation pro Strategie und Kategorie*

Sowie beim Untertiteln wurde auch hier die dritte Kategorie, die der pragmatischen Strategien am meisten angewendet. Mehr als die Hälfte der 121 Strategien besteht hieraus (55,7%). Aus der Analyse ist zu schließen, dass die Kategorien der syntaktischen und semantischen



Strategien nicht für eingreifende Änderungen sorgen und nicht die Rede von Informationsverlust ist, da der Inhalt/die Botschaft der Aussagen sich nicht ändert, wenn die zwei Kategorien angewendet sind und auch hier G1, die wörtliche Übersetzung am häufigsten dieser Kategorien erscheint. Die pragmatischen Strategien sind für die größten Änderungen verantwortlich und führen, wie in der Analyse zu sehen ist, manchmal zum Informationsverlust.

PR2 wird auch hier viel angewendet, aber führt im Grundsatz nicht zum Informationsverlust, weil normalerweise die Bedeutung, Botschaft und den Inhalt gleich bleiben. Nur die Weise, worauf etwas gesagt wird, ändert sich; die Äußerung wird impliziter, oder expliziter.

PR3 wird 5% öfters als beim Untertiteln verwendet, was nicht direkt bedeutet, dass der Informationsverlust genauso viel größer ist. Obwohl PR3 als die Strategie, die am häufigsten zum Verlust führt, betrachtet wird, gibt es manchmal keinen Informationsverlust, wenn sie benutzt ist, wie zum Beispiel in dieser Aussage:

*Joe*

- A. I ran into some people I know.
- C. Ich traf ein paar alte Bekannten wieder.

Dass sie alte Bekannten waren, ist eine Hinzufügung, aber die Bedeutung der Aussage ist gleich.

Genauso wie beim Untertiteln, gibt es vor allem individuelle Fälle, bei denen PR3 angewendet wird und es die Rede von Informationsverlust ist:

*Norma*

- A. All right, it was quite a few years ago. But the point is I never looked better in my life. Do you know why? Because I've never been as happy in my life.
- C. Ja, schön es ist vielleicht ein paar Jahre her, aber ich habe noch nie in meinem Leben so gut ausgesehen. Nur weil, weil ich noch nie einen Menschen so geliebt habe.

Der letzte Satz ist völlig verschieden und die Bedeutung ändert sich, aber für den weiteren Dialog oder die weitere Geschichte ist die Information nicht wichtig und sie kommt auch nicht mehr zurück. Das ist im nachfolgenden Beispiel genauso der Fall:

Joe

- A. Pull up at the drugstore, will you, Max.
- C. Max, bitte halten Sie mal an der nächsten Ecke.

Etwas völlig anderes wird gesagt, ohne Folgen für die Geschichte.

Bei der Synchronisation wird der Informationsverlust aber manchmal früher oder später kompensiert:

Artie

- A. Walking out on the mob.
- C. (?) sich einfach an Silvester.

‘Silvester’ ist hinzugefügt, aber im nächsten Satz wird im Original trotzdem über Silvester geredet (*I'm sorry about New Year's*). Silvester ist einfach nach vorne verschoben, aber nicht erfunden oder weggelassen.

Wenn der Verlust nicht kompensiert wird, ist oft die Botschaft noch dieselbe oder sind die individuellen Fälle, bei denen es Informationsverlust gibt, nicht wichtig für das Verständnis der ganzen Geschichte.

Insgesamt erscheint 15 Mal (das sind 12,3%), Informationsverlust und 19 Mal nicht. Öfters als beim Untertiteln wird ein ganzer Satz geändert oder weggelassen. Die Bedeutung einer Aussage ändert sich meistens mehr, wenn den ganzen Satz statt eines Wortes ersetzt wird, aber es geht auch hier um individuelle Situationen. Individuell betrachtet erscheinen bei der Synchronisation also größere Unterschiede als beim Untertiteln, aber hier gilt auch, dass es im Großen und Ganzen bei der Anwendung von Synchronisation als Übersetzungsmethode kaum Informationsverlust gibt, da die Änderungen für die komplette Geschichte nicht tief greifend sind.

Im Vergleich zu der Untertitelmethode wurde PR3 öfters, aber nicht viel öfters angewendet und erscheint häufiger Informationsverlust. Der Unterschied ist aber nur 1,7% und sehr klein, um sicher sagen zu können, dass es, auf den Strategien basiert, bei der Synchronisation mehr Informationsverlust gibt als beim Untertiteln.

## 5. Fazit

Nach dem Besprechen der Theorie und Analyse ist es möglich, mit der Information und den Ergebnissen, die Hauptfrage zu beantworten. Die Frage, die in dieser Studie gestellt wird, ist:

*Wie verhält sich der Informationsverlust des Untertitels zum Verlust der Synchronisation?*

Für diese Studie ist ein Filmausschnitt benutzt, um zu untersuchen, wie groß der Informationsverlust beider Übersetzungsmethoden ist. Um eine Entscheidung zu treffen, über welche Strategien die Übersetzer beider Methoden verwenden und wie oft es dabei zum Informationsverlust führt, werden die Übersetzungsstrategien von Andrew Chesterman angewendet. Aus der Studie ergibt sich, dass bei beiden Methoden die Kategorie der pragmatischen Übersetzungsstrategien am meisten angewendet ist und innerhalb dieser sind vor allem Strategien PR2 (Änderung des Grads des Explizierens) und PR3 (Änderung der Information) benutzt. Nur PR3 bewirkt möglicherweise Informationsverlust, aber nicht immer, wenn diese Strategie verwendet ist, ist die Rede von Verlust.

Dazu ergibt sich aus der Studie, dass Strategie PR3 sowohl beim Untertiteln als auch bei der Synchronisation die am meisten angewendete Strategie ist und der Unterschied zwischen den beiden Zahlen ist relativ klein. Der größte Informationsverlust erscheint bei der Synchronisation (12,3%), wo von den 121 verwendeten Strategien, PR3 insgesamt 34 Mal verwendet ist, aber nur 15 Mal davon sind als Informationsverlust zu betrachten. PR3 wird beim Untertiteln 28 Mal vom insgesamt 122 Mal verwendet und 13 Mal erscheint wirklich Informationsverlust. Das sind also 10,6%, was zeigt, dass der Unterschied nur 1,7% und deswegen zu klein ist, um mit Sicherheit sagen zu können, dass der Informationsverlust bei der Synchronisation größer als beim Untertiteln ist. Außerdem geht es vor allem um individuelle Fälle von Informationsverlust und gibt es im Großen und Ganzen bei beiden Übersetzungsmethoden überhaupt kaum Verlust. Deswegen muss bei einer Filmübersetzung auch der Rest oder das Ganze angesehen werden, da nämlich die Möglichkeit anwesend ist, dass wenn etwas geändert wird, eine ähnliche Informationsänderung anderswo auch erscheint oder, dass die weggelassene Information nur verlegt ist. Dass der Text, was die Wörterzahl betrifft, beim Untertiteln 30,6% gekürzt wird und bei der Synchronisation nur 9%, bedeutet auch nicht, dass wenn mehr gekürzt wird, der Verlust größer ist, da auch eine Inhaltsänderung der Wörter manchmal zum Verlust führt. Die Ausgangshypothese, dass es beim Untertiteln viel mehr Informationsverlust gäbe als bei der

Synchronisation, weil es viel weniger Platz zum Übersetzen gibt, stimmt also nicht. Genau wegen des Raummangels beim Untertiteln, formulieren die Übersetzer die Filmdialoge bündiger und expliziter, wodurch das Gleiche gesagt wird, aber nur mit weniger Wörtern. Bei der Synchronisation sind öfters Umbildungen und Änderungen der Aussagen zu spüren.

Wie schon erwähnt, und wie aus der Tabelle der Übersetzungsstrategien zu schließen ist, sind die Änderungen beim Untertiteln und bei der Synchronisation hauptsächlich pragmatisch. Das sind genau die Änderungen, die für Informationsverlust und Inhaltsänderungen verantwortlich sind. Das bedeutet, dass die Veränderungen beim audiovisuellen Übersetzen alle mit pragmatischen Änderungen zu tun haben. Da es in der Pragmatik vor allem um den Kontext geht, sind auch die pragmatischen Änderungen beim audiovisuellen Übersetzen anhand eines bestimmten Kontexts zu erklären, weil der zu übersetzende ‚Text‘ nämlich vom Bild und vom Geräusch begleitet wird. Deswegen können die Zuschauer sehen, was passiert und kann das ein oder andere durch das Bild und das Geräusch kompensiert oder ersetzt werden. Die Übersetzer rechnen mit dieser Möglichkeit und deswegen sind ihre Wahlen, über welche Strategien sie benutzen, auch hiervon abhängig und also vor allem pragmatisch gezielt.

Die Behauptung von Koolstra u.a., auf der diese Studie aufgebaut ist, stimmt also nicht völlig mit den Ergebnissen dieser Studie überein. Sie behaupten nämlich, dass bei der Synchronisation weniger Informationsverlust auftritt als beim Untertiteln:

„Ondertitelaars zullen bij het indikken streven naar het bondiger weergeven van de originele gesproken tekst zonder dat daaruit essentiële informatie wordt weggelaten. Als dat niet lukt treedt informatieverlies op voor de kijker. (...) Bij nasynchronisatie is in het algemeen geen indikking nodig. Minder vaak dan bij ondertiteling zal bij nasynchroniseren informatieverlies optreden bij het vertalen (Koolstra u.a. 2001: 85)“.

Dazu meinen sie aber, dass es beim Untertiteln kaum Informationsverlust gäbe, vor allem, weil die Untertitler in der Lage sind einzudicken und die Information sich deswegen nicht ändert. Wie schon erwähnt, ist das genau dasjenige was beim Untertiteln häufig passiert und was dem Informationsverlust entgegentritt; hierzu haben Koolstra u.a. also recht. Das ist zugleich anhand der Analyse zu bestätigen, in der die Strategie PR2 ziemlich oft angewendet worden ist und in der das Eindicken gezeigt wird. Dagegen kommt aus dieser Studie heraus, dass, wenn Chestermans Methode zum Analysieren benutzt wird, der Informationsverlust bei der Synchronisation nicht geringer, sondern eher noch größer ist, aber wie schon behauptet, ist der Unterschied zu klein, um diese Aussage mit Sicherheit zu bestätigen. Auffällig ist aber, dass Koolstra u.a. schon meinen, dass bei den individuellen Sätzen Raummängel auftreten wird und,

dass die Übersetzer was diesen Aspekt betrifft, bündiger arbeiten müssen, was aber kaum Folgen hat. Aus der Analyse ist genau herausgekommen, dass es vor allem bei individuellen Fällen und nicht in seiner Ganzheit Probleme und Verlust gibt. Die Behauptung, dass der Informationsverlust meistens sehr klein, ohne Folgen ist, stimmt völlig überein. Die Schätzung Pedersens, dass der Text der Untertitel durchschnittlich 31% gekürzt wird, wird bestätigt, da beim ‚Sunset Boulevard‘ die Kürzung 30,6% beträgt.

Die Folgen einer Filmübersetzung sind wegen der Bedeutungserhaltung also nicht groß oder gibt es sogar kaum. Der Informationsverlust ist tatsächlich unvermeidlich, aber er ist minimal. Obwohl bei der Synchronisation öfters ein Satzteil und nicht ein Wort weggelassen wird (Arten des Kürzens, die Herbst beschreibt), als beim Untertiteln sind die Folgen allgemein betrachtet gleich. Beim Untertiteln haben die Wahlen der Übersetzer, wie u.a. die Wissenschaftler: De Linde und Kay, Gottlieb und Remael behaupten, vor allem mit Raummangel zu tun. Was Remael beschreibt als Untertitelmethode: Zuerst weglassen, was für das Verstehen der Botschaft nicht notwendig sei und so kurz wie möglich in Worte fassen, was am wichtigsten für das Verstehen ist, passiert bei der Übersetzung von ‚Sunset Boulevard‘. Bei der Synchronisation ist Raummangel ab und zu ein Problem, aber hier haben Chaume Varela und Whitman-Linsen recht und wird es als wichtiger betrachtet, dass die Lippenbewegungen und Gesten übereinstimmen. Es ist also schwierig anhand der Theorie und der Ergebnisse zu erklären, welche Übersetzungsmethode die beste ist. Was nur den Informationsverlust betrifft, gibt es wenige Unterschiede, die Argumente der Vor- und Nachteile widersprechen einander und sind selbstverständlich größtenteils subjektiv. Da das Kommerzielle in der heutigen Gesellschaft sehr wichtig ist, werden die wirtschaftlichen Gründe eine große Rolle spielen, was in der Zukunft anhalten wird. Wahrscheinlich ändert sich in der Zukunft nicht viel, was die Filmübersetzung betrifft. Die heutigen Methoden bestehen schon eine Weile und sollen auch in der Zukunft angewendet werden, da es momentan keine sonstigen Möglichkeiten gibt, um einen Film auf eine andere Weise zu übersetzen und Aspekte wie Raummangel nicht verschwinden. Weil die Einwohner eines Landes die ‚eigene‘ Methode gewöhnt sind, sollen Filme, solange die Finanzmittel es erlauben, noch immer anhand der gleichen Methode übersetzt werden.

Die Methode von Chesterman erweist sich als eine geeignete Methode, um eine Filmübersetzung zu analysieren. Allerdings kommt es manchmal vor, dass viele Strategien in einem Satz erscheinen. Es ist aber eine logische Folge, dass die Grammatik sich ändert, wenn ein Satz expliziter gemacht worden ist. Das macht es ab und zu sehr schwierig, um mehrere Strategien voneinander abzugrenzen. Die Frage ist dann zum Beispiel, ob es ausreichend sei, nur PR2 anzugeben oder, dass auf jede Ebene eingegangen werden muss. Das ist ein Stolperstein,

wenn eine Methode vielumfassend ist und dadurch eine Analyse unübersichtlich wird. Außerdem ist es kompliziert, um genau zu bestimmen, ob es die Rede von Informationsverlust ist, da der Inhalt einer Aussage sich manchmal ändert, aber die Dialoge wieder vom Übersetzer kompensiert werden können oder er ist sehr konsequent in seinen Änderungen, wodurch die großen Eingriffe ausbleiben. Deswegen könnte nicht immer schwarz auf weiß behauptet werden, dass es Informationsverlust gibt.

Daneben könnte die Anwesenheit von Informationsverlust anhand mehrerer oder anderer Punkte als in dieser Studie beschrieben sind, untersucht werden. Hier ist der Verlust nämlich anhand des Inhalts der Aussagen beurteilt, aber wie in der Theorie zu lesen ist, könnte das Bild, das Unbekannte, was die Zuschauer sehen, auch zum Verlust beitragen. Zudem kommt aus der Analyse heraus, dass der Umgangston oder die Sprechweise sich in der Übersetzung manchmal ändert. Das ändert nicht den wörtlichen Inhalt, aber könnte zum Beispiel die Interpretation beeinflussen, was wieder zum Informationsverlust führen könnte, da die Zuschauer nicht aufnehmen, was der Regisseur meint. Auch ist nicht untersucht worden, wie die Dialoge, was die Geläufigkeit betrifft, sich ändern, wenn sie übersetzt werden. Möglicherweise ist die Information richtig übersetzt, aber ist es schwieriger die Dialoge zu verfolgen, da sie nicht ‚fließend‘ mehr sind. Für eine vollständige Antwort über Informationsverlust soll deswegen mit mehreren Aspekten gerechnet werden als in dieser Studie gemacht ist. Dabei könnten sonstige Analysemethoden, die sich spezifisch auf das audiovisuelle Übersetzen beziehen, angewendet werden, da hier eine allgemeine Methode benutzt wurde. Vielleicht sind die Ergebnisse unterschiedlich. Außerdem könnten mehrere Filmszenen untersucht werden, um eine mehr vollständige Antwort auf die Frage zu bekommen.

In zukünftigen Studien könnten zum Beispiel Filme in anderen Sprachen als hier gemacht ist, untersucht und verglichen werden. Weil Sprachen unterschiedlich sind, ist es sehr wohl denkbar, dass die Ergebnisse anderer Sprachen unterschiedlich sind als die in dieser Studie. Außerdem gibt es möglicherweise Unterschiede zwischen Filmgattungen. Die Dialoge eines Dokumentarfilms sind schließlich verschieden, da sie natürlicher sind und zugleich ein Voice-over zu hören ist. Schließlich gibt es, wie in der Theorie genannt, innerhalb des Untertitels und der Synchronisation verschiedene Methoden. Untersucht werden könnte, ob verschiedene Untertitelmethode oder Synchronisationsmethoden Unterschiede in Informationsverlust bedeuten. Es gibt also noch verschiedene Aspekte, die noch nicht klar geworden sind.

## 6. Literatur

### Quelle

Brackett, Charles (Produzent) und Billy Wilder (Regisseur). 1950. *Sunset Boulevard* [DVD]. USA: Paramount.

### Literatur

Assis Rosa, Alexandra. 2001. *Features of oral and written communication in subtitling*. In: Gambier/Gottlieb 2001: 213-221.

Bartoll, Eduard. 2004. „Parameters for the classification of subtitles”. In: Orero, Pilar (Hrsg.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 53-60.

Bartrina, Francesca. 2004. „The challenge of research in audiovisual translation”. In: Orero, Pilar. (Hrsg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 157-167.

Betz, Mark. 2009. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Blinn, Miika. 2008. „The Dubbing Standard: Its History and Efficiency Implications for Film Distributors in the German Film Market”. *The Creative Industries and Intellectual Property*, 22.-23. Mai.

Chang, Yan. 2012. „A Tentative Analysis of English Film Translation Characteristics and Principles”. *Theory and Practice in Language Studies* 2, H.1, 71-76.

Chaume Varela, Frederic. 2004. „Synchronization in dubbing”. In: Orero, Pilar (Hrsg.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam etc.: John Benjamins, 35-52.

Chesterman, Andrew. 2010. „Vertaalstrategieën: een classificatie”. In: Naaijken, Ton u.a. *Denken over vertalen*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 153-172.

Díaz Cintas, Jorge. 2004. „In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation”. In: Orero, Pilar (Hrsg.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 21-34.

Díaz Cintas, Jorge. 2009. *New Trends in audiovisual translation*. Briston etc.: Multilingual Matters.

Driel, Hans van. 1983. *Ondertitelen versus nasynchroniseren: een vooronderzoek*. Tilburg: Tilburg University.

Gambier, Yves und Henrik Gottlieb (Hrsg.). 2001. *(Multi) Media Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins.

- Georgakopoulou, Panayota. 2006. „Subtitling and Globalisation”. *The Journal of Specialised Translation* July 2006, 115-120.
- Georgakopoulou, Panayota. 2009. „Subtitling for the DVD Industry”. In: Díaz Cintas, J. und G. Anderman (Hrsg.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 21-35.
- Goris Olivier. 1993. „The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation”. *Target* 5, H. 2, 169-190.
- Gottlieb, Henrik. 2004. „Language-political implications of subtitling”. In: Orero, Pilar (Hrsg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 83-100.
- Heiss, Christine. 2004. „Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?” *Meta: Translators' Journal* 49, H. 1, 208-220.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hillmann, Roger. 2011. „Spoken word to written text: subtitling”. In: Malmkjær Kirsten und Kevin Windle (Hrsg.). *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford University Press: 379-393.
- Hurtado de Mendoza Azaola, Isabel. 2009. *Translating Proper Names into Spanish: The Case of Forrest Gump*. In: Díaz Cintas 2009: 70-82.
- Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam u.a.: Rodopi.
- Koolstra, Kees; Peeters, Allerd; Spinhof, Herman. 2001. „Argumenten voor en tegen ondertitelen en nasynchroniseren van televisieprogramma's”. *Tijdschrift voor Taalbeheersing* 23, H.2: 83-105.
- Linde, Zoé de und Neil Kay. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Mueller, Felicity. 2001. *Quality Down Under*. In: Gambier/Gottlieb 2001: 143-150.
- Paolinelli, Mario. 2004. „Nodes and Boundaries of Global Communications: Notes on the Translation and Dubbing of Audiovisuals”. *Meta: Translators' Journal* 49, H. 1, 172-181.
- Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam u.a.: John Benjamins.
- Pettit, Zoë. 2004. „The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres”. *Meta: Translators' Journal* 49, H. 1, 25-38.
- Pettit, Zoë. 2009. *Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing*. In: Díaz Cintas 2009: 44-57.
- Remael, Aline. 2004. „A place for film dialogue analysis in subtitling courses”. In: Orero, Pilar (Hrsg.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 103-126.



- Riggio, Francesca. 2010. „Dubbing vs. Subtitling”. *Multilingual*, Oktober/November 2010, 31-35.
- Sánchez, Diana. 2004. „Subtitling methods and team-translation”. In: Orero, Pilar (Hrsg.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins, 9-17.
- Shochat, Ella und Robert Stam. 1985. „The Cinema After Babel: Language, Difference, Power“. *Screen* 26, H. 3-4, 35-58.
- Schwarz, Barbara. 2011. „Translation for dubbing and voice-over”. In: *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford University Press: 394-409.
- Taylor, Christopher. 2000. „The Subtitling of Film: reaching another community”. In: Ventola, E. (Hrsg.) *Discourse and Community: Doing Functional Linguistics*. Tübingen: Gunter Narr, 309-327.
- Thawabteh, Mohammad Ahmad. 2011. „Linguistic, Cultural and Technical Problems in English-Arabic Subtitling”. *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 5, H.1, 24-44.
- Törnqvist, Egil. 1998. *Ingmar Bergman Abroad: The Problems of Subtitling*. Amsterdam: Vossiuspers AUP.
- Tveit, Jan-Emil. 2009. „Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited”. In: Anderman, Gunilla und Jorge Díaz Cintas (Hrsg.). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 85-96.
- Vöge, Hans. 1977. „The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing”. *Babel* 23, H. 3, 120-125.
- Wehn, Karin. 1996. „Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen“. *HALMA Hallische Medienarbeiten* 2.
- Wehn, Karin. 2001. *About remakes, dubbing & morphing: some comments on visual transformation processes and their relevance for translation theory*. In: Gambier/Gottlieb 2001: 65-72.
- Whitman-Linsen, Candance. 1992. *Through the Dubbing Glass: The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- d’Ydewalle, Géry. 2002. „Foreign-language acquisition by watching subtitled television programs”. *Journal of Foreign Language Education and Research* 12: 59-77.

# Anlagen

## Korpus

Ein Ausschnitt aus dem Film *Sunset Boulevard* (1950) von Billy Wilder.  
Das Fragment herrührt von der DVD von Paramount Pictures aus dem Jahr 2008.  
Der Ausschnitt dauert von: 53,51 Minuten bis 56,39 Minuten

Bedeutung der Zeichen:

A: Originalfassung (wie von der DVD transkribiert)

**B: Untertitel** (Wie auf der DVD ausgegeben)

C: Synchronisation (wie von der DVD verstanden)

(?): Nicht verstanden was gesagt wird.

---

1.

*Max:*

A: Hello?

B: **Hallo?**

C: Hallo?

2.

*Betty:*

A: Is this Crestview 51733?

B: **Ist da Crest View 51733?**

C: Ist dort Crest View 51755?

3.

A: I'm sorry to bother you again, but I've confirmed the number. I must speak to Mr. Gillis.

B: **Entschuldigen Sie, aber ich muss Mr. Gillis sprechen.**

C: Ich bedauere noch mal zu stören, aber ich muss unbedingt Mr Gilles sprechen. Wo kann ich ihn erreichen?

4.

*Max:*

A: He is not here.

B: **Er ist nicht hier.**

C: Bedauere, er ist nicht hier.

5.

*Betty:*

A: Where can I reach him?

Maybe somebody else in the house could tell me.

B: **Wo finde ich ihn?**

**Vielleicht weiß jemand anders.**

C: Aber ich muss ihm sprechen.  
Vielleicht kann mir jemand anders Auskunft geben.

6.

*Max:*

A: Nobody here can give you any information.

And you will please not call again.

B: **Niemand weiß das hier.**

**Bitte rufen Sie nicht mehr hier an.**

C: Niemand kann Ihnen irgendwelche Auskunft geben.

Und rufen Sie bitte nicht wieder an.

7.

*Norma:*

A: Max!

Who was it, Max? What is it?

B: **Max!**

**Wer war das, Max? Was ist los?**

C: Max!

Wer war das, Max? Was ist denn?

8.

*Max:*

A: Nothing, Madame.

Somebody enquiring about a stray dog.

We must have a number very similar to the pound.

B: **Nichts, Madame. Jemand fragte nach einem entlaufenden Hund.**

**Unsere Nummer muss der Nummer des Tierheims gleichen.**

C: Unwichtig, Madame. Jemand fragte nach einem streuenden Hund.

Unsere Telefonnummer wurde offenbar mit der vom Hundezwinger verwechselt.

9.

*Norma:*

C: Wait a minute. I want you to get out the car.

You're going to take the script over to Paramount and deliver it to Mr. DeMille in person.

D: **Nehmen Sie den Wagen und fahren Sie das Drehbuch zu Paramount.**

**Geben Sie es Mr DeMille persönlich.**

E: Augenblick mal. Nehmen Sie den Wagen und bringen Sie das Manuskript zu Paramount.

Zu Mr. DeMille persönlich.

10.

*Max:*

A: Very good, Madame.

B: **Natürlich**

C: Sehr wohl Madame.

11.

*Joe:*

D: You're really going to send that script to De Mille?

E: **Du schickst es DeMille?**

F: Du schickst wirklich das Manuskript zu DeMille?

12.

*Norma:*

A: Yes I am. This is the day.

B: **Ja, heute ist der Tag.**

C: Selbstverständlich. Heute ist der Tag.

13.

A: This is the chart from my astrologer.

She read deMille's horoscope. She read mine.

B: **Mein Astrologe hat mein und DeMilles Horoskop gelesen.**

C: Das ist auch die Ansicht meiner Astrologin.  
Sie kennt DeMilles Horoskop und auch das mein.

14.

*Joe:*

A: She read the script?

B: **Das Drehbuch auch?**

C: Kennt sie auch das Manuskript?

15.

*Norma:*

A: DeMille is Leo. I'm Scorpio.

Mars has been transmitting Jupiter for weeks.

Today is the day of the greatest conjunction.

Turn around, darling. Let me dry you.

B: **DeMille ist Löwe, ich bin Skorpion.**

**Mars kreuzt Jupiter seit Wochen.**

**Heute stehen die Sterne besonders günstig.**

**Dreh dich um, Liebling. Ich trockne dich ab.**

C: DeMille ist Löwe und ich Skorpion.

Und Mars und Jupiter steht für uns beiden überaus günstig

Heute ist der Tag der größten Konjunktion.

Dreh dich um, mein Herz. Lass dich abtrocknen.

16.

*Joe:*

A: I hope you realize, Norma, that scripts don't sell on astrologers' charts.

B: **Astrologie wird dir nicht viel weiterhelfen**

C: Glaubst du, du verkaufst dein Manuskript auf ein astrologisches Gutachten?

17.

*Norma:*

A: I'm not just selling the script. I'm selling me.

DeMille always said I was his greatest star.

B: **Ich verkaufe nicht das Drehbuch, sondern mich.**

**DeMille sagte immer, ich bin sein größter Star.**

C: Sie wollen nicht nur das Manuskript, sondern auch mich.

DeMille hat immer gesagt ich wäre der größte Star.

18.

*Gillis:*

A: When did he say it, Norma?

B: **Wann sagte er das, Norma?**

C: Wann hat er das gesagt, Norma?

19.

*Norma:*

A: All right, it was quite a few years ago.

But the point is I never looked better in my life.

Do you know why? Because I've never been as happy in my life.

B: **Na gut, vor ein paar Jahren.**

**Aber ich sah noch nie besser aus.**

**Weißt du warum? Weil ich noch nie so glücklich in meinem Leben war.**

C: Ja, schön es ist vielleicht ein paar Jahre her,

aber ich habe noch nie in meinem Leben so gut ausgesehen.

Nur weil, weil ich noch nie einen Menschen so geliebt habe.

20.

*Joe:*

A: A few evenings later we were going to the house of

one of the waxworks for some bride. She'd taught

me how to play bridge by then, just as she'd taught

me some fancy tango steps, and what wine to drink with what fish.

B: **Ein paar Abende später fuhren wir zum Bridge**

**zu einer der Wachfiguren. Sie hatte mir Bridge**

**beigebracht und auch ein paar elegante Tangoschritte,**

**Und welchen Wein man sich mit welchem Fisch**

**zu sich nimmt.**

C: Einige Tage später waren wir bei einer dieser Wachfiguren

zum Bridge eingeladen. Und unter Normas Anleitung, habe ich leiblich

Bridge spielen gelernt. Ebenso wie Tangotänzen und den passenden Wein beim

Fisch zu wählen.

21.

*Norma:*

A: That idiot. He forgot to fill my cigarette case.

B: **Dieser Idiot. Er hat meine Zigaretten**

**nicht nachgefüllt.**

C: Dieser Idiot. Vergisst wieder meine Zigaretten.

22.

*Joe:*

A: Here, have one of mine.

B: **Nimm eine von mir.**

C: Hier, nimm eine von mir.

23.

*Norma:*

A: They're dreadful. They make me cough.

B: **Sie sind widerlich, ich müsste husten.**

C: Die mag ich nicht, die reizen mich zum Husten.

24.

*Joe:*

A: Pull up at the drugstore, will you, Max.

B: **Fahr zu der Drogerie.**

C: Max, bitte halten Sie mal an der nächsten Ecke.

25.

A: I'll get you some.

B: **Ich hole dir welche.**

C: Ich hole dir andere.

26.

*Norma:*

A: You're a darling.

B: **Du bist ein Schatz.**

C: Das ist reizend.

27.

*Joe:*

A: Give me a pack of those Turkish cigarettes -- Abdullas.

B: **Geben Sie mir ein Päckchen  
türkische Zigaretten, diese Abdullas.**

C: Geben Sie mir eine Packung türkische Zigaretten...  
Abdullas.

28.

*Artie:*

A: Stick 'em up, Gillis.

Stick 'em up or I'll let you have it!

B: **Hände hoch, Gillis,  
oder ich lege dich um.**

C: Hände hoch, Gillis.  
Nimm sofort die Hände hoch, oder ich lege dich um.

29.

*Joe:*

A: Hi, Artie. Evening, Miss Schaefer.

B: **Hallo Artie, Miss Schaefer.**

C: Hallo Artie. Gutenabend Miss Schäfer.

30.

*Betty:*

A: You don't know how glad I am to see you

B: **Ich freu mich, Sie zu sehen.**

C: So eine Überraschung Sie wieder zu sehen.

31.

*Artie:*

A: Walking out on the mob.

B: **Du bist einfach verschwunden.**

C: (?) sich einfach an Silvester.

32.

*Joe:*

A: I'm sorry about New Year's.

Would you believe me if I told I stayed with a sick friend?

B: **Tut mir Leid wegen Silvester.**

**Ich war bei einem kranken Freund.**

C: Ich muss mich bei euch noch entschuldigen.

Aber ich musste an den Abend noch einen Krankenbesuch machen.

33.

*Artie:*

A: Someone in the formal set, no doubt,  
with a ten-carat kidney stone.

B: **Eine reiche Kranke mit einem  
Nierensteine von zehn Karat?**

C: Kann ich mir schon denken welchen galanten  
Krankenbesuch du gemacht hast.

34.

*Betty:*

A: Stop it, Artie, will you?

B: **Hör auf.**

C: Lass diese Bemerkung, Artie.

35.

A: Where have you been keeping yourself?  
I've got the most wonderful news for you.

B: **Wo waren Sie die ganze Zeit?**

**Ich habe wunderbare Neuigkeiten.**

C: Ich habe Sie überall gesucht.

ich habe eine wundervolle Nachricht für Sie.

36.

*Joe:*

A: I haven't been keeping myself at all.  
Not lately.

B: **Ich habe mich nicht versteckt.**

C: Ich habe mich aber nicht versteckt.  
Ganz und gar nicht.

37.

*Betty:*

A: I called your agent. I called the Screen Writers Guild.  
Finally your old apartment gave me some Crestview  
number. There was always somebody with an  
accent growling at me. You were not there.  
You were not to be spoken to. They never even heard of you.

B: **Ich rief Ihre Agenten und Ihre Gewerkschaft an.**  
**Ihr ehemaliger Vermieter gab mir diese Nummer.**  
**Jemand mit einem Akzent brummte, dass Sie nicht da seien**  
**und er Sie nicht kannte.**

C: Weder Ihr Agent noch der Verband hatte Ihre Adresse.  
Aber Ihre frühere Wirtin gab mir Ihre Telefonnummer.  
Dort werde ich aber immer unfreundlich abgefertigt.  
Sie wären nicht da. Sie wären nicht zu sprechen. Oder man kenne Sie überhaupt nicht.

38.

*Joe:*

A: Is that so? What's the wonderful news?

B: **Tatsächlich?**  
**Was für Neuigkeiten haben Sie?**

C: Das ist ja allerhand.  
Was gibt's denn für Neuigkeiten?

39.

*Betty:*

A: Sheldrake likes that angle about the teacher.

B: **Sheldrake mag die Lehrergeschichte.**

C: Sheldrake findet die Exposé großartig.

40.

*Joe:*

A: What teacher?

B: **Lehrer?**

C: Welches Exposé?

41.

*Betty:*

A: Dark Windows. I got him all hopped up about it.  
He thinks it could be made into something.

B: **“Dunkle Fenster”. Er denkt, man könnte**  
**etwas daraus machen.**



C: „Dunkle Wege“, ich habe ihm darauf aufmerksam gemacht. Er war ganz begeistert davon.

42.

*Joe:*

A: Okay. Where's the cash?

B: **Wo ist das Geld dafür?**

C: Ja und, was bezahlt er?

43.

*Betty:*

A: Where's the story?

B: **Wo ist das Drehbuch?**

C: Erst muss das Manuskript da sein.

44.

A: I bluffed it out with a few notion of my own.

It's really just a springboard. But it needs work.

B: **Ich habe schon ein paar Ideen vorgelegt.**

**Aber wir müssen daran arbeiten.**

C: Ich habe einiges umgeschrieben, aber das ist nur eine Gerippe. Es erfordert noch viele Arbeit.

45.

*Joe:*

A: I was afraid of that.

B: **Ja.**

C: Das kann ich mir vorstellen.

46.

*Betty:*

A: I've got twenty pages of notes.

And I've got a pretty good character for the man.

B: **Ich habe 20 Seiten und eine gute Hauptfigur.**

C: Ich habe ein paar Einfälle gehabt, aber die Männerrolle muss man noch umbauen.

47.

*Artie:*

B: Could you write in plenty of background action, so they'll need an extra assistant director?

C: **Schreib viel, damit sie noch einen Regisseur brauchen.**

D: Schreib denn ein paar dicke Massenszenen rein dann ist noch ein Regisseur Assistentin nötig.

48.

*Betty:*

A: Oh, Artie. Shut up.

B: **Sei ruhig.**

C: Ach Artie, halt den Schnabel

49.

A: Now if we could sit down for two weeks and get a story.

B: **Wir brauchen nur eine gute Story...**

C: Es ist eine Arbeit von höchstens zwei Wochen.

50.

*Joe:*

A: I'm sorry, Miss Schaefer, but I've given up writing on spec.

B: **Ich habe aufgehört, Drehbücher zu schreiben.**

C: Es tut mir Leid, Miss Schaefer, aber ich schreibe nicht mehr.

51.

*Betty:*

A: But I tell you this is half sold.

B: **Aber es ist fast verkauft.**

C: Aber es ist doch beinah verkauft.

52.

*Joe:*

A: As a matter of fact. I've given up writing altogether.

B: **Ich schreibe nicht mehr.**

C: Trotzdem muss ich auf den Auftrag verzichten.

53.

*Max:*

A: Mr. Gillis, if you please.

B: **Mr Gillis, darf ich bitten?**

C: Mr. Gillis, darf ich bitten?

54.

*Joe:*

A: I'll be right there.

B: **Ich bin gleich da.**

C: Ich komme sofort

55.

*Artie:*

A: The accent! I get it: this guy is in the pay of a foreign government. Check those studs. Get those cuff-links.

B: **Dieser Akzent! Er wird von einer ausländischen Regierung bezahlt. Und die Manschettenknöpfe!**

C: Donnerwetter! Jetzt habe ich es. Er steht im Dienst einer ausländischen Macht. Schau dir den Smoking an. Die Manschettenknöpfe.

56.

*Joe:*

A: I've got to run along. Thanks anyway for your interest in my career.

B: **Ich muss gehen. Danke für Ihre Interesse.**

C: Ich muss jetzt gehen. Danke Ihnen jedenfalls für Ihre Interesse an meiner Karriere.

57.

*Betty:*

A: It's not your career -- it's mine. I kind of hoped to get in on this deal. I don't want to be a reader all my life. I want to write.

B: **Es geht um meine Karriere. Nicht Ihre. Ich möchte mit Ihnen arbeiten.**

**Ich will nicht nur lesen. Ich will schreiben.**

C: Es ging nicht um Ihre, sondern um meine. Und dazu brauche ich Ihre Hilfe. Ich will nicht immer nur Manuskripte lesen, ich will selbst schreiben!

58.

*Joe:*

A: Sorry if I crossed you up.

B: **Tut mir Leid, Sie enttäuscht zu haben.**

C: Es tut mir Leid wenn ich Sie enttäuscht habe.

59.

*Betty:*

A: You sure have.

B: **Das haben Sie.**

C: Und wie Sie haben!

60.

*Joe:*

A: So long.

B: **Bis dann.**

C: Leben Sie wohl.

61.

*Norma:*

A: What on earth, darling? It took you hours.

B: **Es hat Stunden gedauert.**

C: Wozu hast du nun so lange gebraucht?

62.

*Joe*

A: I ran into some people I know.

B: **Ich traf Leute, die ich kenne.**

C: Ich traf ein paar alte Bekannten wieder.

63.

*Norma:*

A: Where are my cigarettes?

B: **Wo sind meine Zigaretten?**

C: Und meine Zigaretten?

64.

*Joe:*

A: Where are your...?

B: **Wo sind deine...?**

C: Deine Zigaretten...?

65.

A: Norma, you're smoking too much.

B: **Norma, du rauchst zu viel.**

C: Norma, du rauchst viel zu viel.

## Analyse Dialoge

*Max*

1.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Hello?		
B: <b>Hallo?</b>	G1	
C: <u>Hallo?</u>	G1	

*Betty*

2.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Is this Crestview 51733?		
B: <b>Ist da Crest View 51733?</b>	G1	
C: <u>Ist dort Crest View 51755?</u>	PR3	Die Hausnummer hat sich hier geändert. Weil die Adresse fiktiv ist und weiter im Film nicht erscheint, gibt es hier keinen Informationsverlust. So eine kleine Änderung hat wahrscheinlich damit zu tun den Laut mit den Lippenbewegungen übereinstimmen zu lassen.

3.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'm sorry to bother you again, but I've confirmed the number. I must speak to Mr. Gillis.		
B: <b>Entschuldigen Sie, aber ich muss Mr. Gillis sprechen.</b>	G5	Das Subjekt hat sich geändert von ‚I‘ nach ‚Sie‘ und deswegen ist auch die Struktur unterschiedlich.
	PR3	‚to bother you again‘ wird weggelassen. Das sorgt dafür, dass hier nicht deutlich wird, dass Betty Max mehrmals ‚zur Last gefallen hat‘ und das ist weiter im Film auch nicht zu sehen. Zwei Mal gestört werden, könnte aber für eine unterschiedliche Reaktion sorgen.
	PR3	‚I've confirmed the number‘, ein ganzer Satzteil, ist weggelassen, aber diese Aussage ist vielmehr ein englischer Ausdruck, der auf Deutsch auf diese Weise nicht verwendet wird.
	G2	‚Mr.‘ ist direkt aus dem Englischen übernommen. Für die Zuschauer wird klar sein, was das Wort bedeutet und es zeigt, dass die Geschichte sich nicht innerhalb Deutschland abspielt.
G4	Der englische Aussage besteht aus zwei Sätzen, der deutsche aus nur einem Satz. Das hat u.a. damit zu tun, dass auf Deutsch ein Teil weggelassen ist.	

	G7	Weil auf Deutsch die Aussage nur aus einem Satz besteht, ändert die Struktur des Ausdrucks sich von zwei Hauptsätzen zu einem Nebensatz + Hauptsatz.
C: <u>Ich bedauere noch mal zu stören, aber ich muss unbedingt Mr Gilles sprechen.</u> <u>Wo kann ich ihn erreichen?</u>	PR3	,I've confirmed the number', ein ganzer Satzteil, ist weggelassen, aber diese Aussage ist vielmehr ein englischer Ausdruck, der auf Deutsch nicht auf diese Weise verwendet wird.
	S7	Das Hinzufügen von ‚unbedingt‘ sorgt dafür, dass die Notwendigkeit extra betont wird. Weil die Zuschauer verstehen, dass Joe schwer zu erreichen ist und Betty gerne mit ihm reden will, bedeutet es keinen Informationsverlust.
	PR3	Der letzte Satz sieht aus wie eine Hinzufügung, die nicht im Originalsatz steht, aber diese Aussage erscheint später im Text noch und ist hier nach vorne verlegt. Deswegen gibt es hier keinen direkten Informationsverlust.
	G2	Mr. ist aus dem Englischen übernommen.

*Max*

4.	<b><u>Strategie</u></b>	<b><u>Anmerkung</u></b>
A: He is not here.		
B: <b>Er ist nicht hier.</b>	G1	
C: <u>Bedauere, er ist nicht hier.</u>	PR3	Eine Entschuldigung ist hinzugefügt. Im Allgemeinen gibt es keinen Informationsverlust, weil der Inhalt der Botschaft gleich bleibt, aber Max wird hier ein bisschen freundlicher dargestellt als im Original.

		Leider wird hier keine Antwort auf die Frage wo Mr. Gillis zu erreichen ist, gegeben. Der Wechsel der Sätze stimmt also nicht ganz gut.
--	--	---

*Betty*

5.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Where can I reach him? Maybe somebody else in the house could tell me.		
B: <b>Wo finde ich ihn?</b> <b>Vielleicht weiß jemand anders.</b>	S1  PR3  PR2	Finden und erreichen sind in diesem Kontext synonym; Betty will wissen wo Joe ist, sodass sie mit ihm sprechen kann.  ,in the house‘ ist weggelassen. Die Frage ist aber wichtig, weil es zeigt, wie nach Betty Joes Wohnumstände aussehen und, dass sie deswegen glaubt, dass es bei ihm mehrere Leute gibt und, dass er vielleicht eingeschlossen/verborgen wird.  ,wissen‘ ist expliziter gesagt als ,könnte erzählen wo‘, weil jemand sowieso wissen muss wo Mr. Gillis sich befindet, um Auskunft zu geben.
C: <u>Aber ich muss ihm sprechen.</u> <u>Vielleicht kann mir jemand anders Auskunft geben.</u>	PR3  PR5  PR3	Die erste Frage ist weg und die Aussage, dass sie mit Mr. Gillis sprechen muss, wird wiederholt, was unnötig ist. Weil sie eine Frage stellt und eine Antwort erwartet, die hier nicht mehr gegeben werden kann, gibt es Informationsverlust.  Eine Frage/Bitte wird eine Mitteilung  Auch hier wird ,house‘ (mit den gleichen Folgen) weggelassen.

Max

6.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Nobody here can give you any information. And you will please not call again.		
B: <b>Niemand weiß das hier.</b> <b>Bitte rufen Sie nicht mehr hier an.</b>	PR2  PR2	Max sagt expliziter, dass niemand das weiß, statt zu sagen, dass niemand etwas sagen <u>kann</u> . Die Antwort ‚nein‘ ist deutlicher.  Die Hinzufügung von ‚hier‘ im zweiten Satz zeigt, dass sie nicht mehr die gleiche Nummer (also die von Norma) anrufen muss. Das ist genau, was Max will.
C: <u>Niemand kann Ihnen irgendwelche Auskunft geben.</u> <u>Und rufen Sie bitte nicht wieder an.</u>	G1	

Norma

7.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Max! Who was it, Max? What is it?		
B: <b>Max!</b> <b>Wer war das, Max?</b> <b>Was ist los?</b>	G1	
C: <u>Max!</u> <u>Wer war das, Max? Was ist denn?</u>	G1	



Max:

8.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
<p>A: Nothing, Madame. Somebody enquiring about a stray dog. We must have a number very similar to the pound.</p>		
<p><b>B: Nichts, Madame. Jemand fragte nach einem entlaufenden Hund. Unsere Nummer muss der Nummer des Tierheims gleichen.</b></p>	<p>G1  G8  G5  G2</p>	<p>Die ersten zwei Sätze  Das Wort ‚Nummer‘ wird wiederholt. Das hat keine Folgen.  Das Subjekt und deswegen auch das Verb haben sich im dritten Satz geändert. Statt ‚wir‘ und ‚must have‘ ist es ‚Nummer‘ und ‚gleichen‘ geworden. Die Bedeutung der Satz bleibt gleich.  ‚Madame‘ wird aus dem Original übernommen</p>
<p>C: <u>Unwichtig, Madame. Jemand fragte nach einem streuenden Hund. Unsere Telefonnummer wurde offenbar mit der vom Hundezwinger verwechselt.</u></p>	<p>S1  G1  PR3  G2</p>	<p>Das Wort ‚unwichtig‘ ist nicht direkt synonym, aber in diesem Kontext ist die Bedeutung gleich.  Der zweite Satz.  Hier wird etwas anderes als im Original gesagt, nämlich, dass die Nummern verwechselt sind und nicht, dass sie fast gleich sind. Mehr oder weniger kommt es auf dasselbe hinaus und die Folgen sind gleich. Deswegen gibt es hier keinen Informationsverlust.  ‚Madame‘ wird aus dem Original übernommen</p>



<u>Zu Mr. DeMille</u> <u>persönlich.</u>		es auf Englisch einen Satz den aus zwei Hauptsätzen besteht, gibt.
	PR2	Es wird hier expliziter und direkt gesagt, dass Max das Skript (direkt) bringen muss und nicht, dass er es (zuerst) mitnehmen muss.
	G8	Die Wiederholungen von ‚bringen‘ und ‚und‘ sind weggelassen. Die Bedeutung der Sätze bleibt gleich.
	G2	Mr. ist aus dem Englischen übernommen.

*Max:*

10.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Very good, Madame.		
B: <b>Natürlich</b>	PR3	‚Madame‘ ist weggelassen und deswegen klingt die Aussage weniger höflich. Der Zuschauer kann das Wort aber selbst auf dem Soundtrack hören und es verarbeiten.
C: <u>Sehr wohl Madame.</u>	G2	‚Madame‘ wird aus der Sprache des Originals übernommen

*Joe:*

11.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: You're really going to send that script to De Mille?		
B: <b>Du schickst es DeMille?</b>	S6	Auf Englisch werden sonstige Verbformen benutzt, deswegen wird dasselbe gesagt, aber mit weniger Wörtern. Hier wird also ‚ingedickt‘.
	G8	‚Skript‘ wird ersetzt, um eine Wiederholung zu



	G8	<p>eingedickt.</p> <p>Die Wiederholung, dass die Horoskope gelesen sind, ist weg. Die Bedeutung der Botschaft bleibt gleich.</p>
<p>C: <u>Das ist auch die Ansicht meiner Astrologin.</u> <u>Sie kennt DeMilles Horoskop und auch das mein.</u></p>	PR3	Das Wort ‚auch‘ wird hinzugefügt. Es ändert die Bedeutung nicht eingreifend, weil durch Normas Reaktion schon bekannt ist, dass Norma auch diese Idee hat.
	G4	Drei Hauptsätze werden zu zwei Sätzen eingedickt
	G8	Auch hier ist die Wiederholung ‚read‘ weggelassen. Der Effekt ist der gleiche als oben genannt.
	PR3	Statt ‚lesen‘ ist ‚kennen‘ benutzt, aber man kann davon ausgehen, dass wenn man etwas liest, man etwas kennt.

Joe:

14.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: She read the script?		
B: <b>Das Drehbuch auch?</b>	G8/PR2	Weil zweimal ‚read‘ gesagt wird, ist hier in der Übersetzung die Wiederholung weggelassen und durch ‚auch‘ ersetzt. Das macht die Frage etwas expliziter.
C: <u>Kennt sie auch das Manuskript?</u>	PR2	Durch die Hinzufügung von ‚auch‘ wird die Frage expliziter, weil die Verweisung nach dem Kennen des Horoskops deutlicher wird.
	PR3	Weil oben ‚kennen‘ benutzt ist, wird das hier

		auch gemacht.
--	--	---------------

*Norma:*

15.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: DeMille is Leo. I'm Scorpio. Mars has been transmitting Jupiter for weeks. Today is the day of the greatest conjunction. Turn around, darling. Let me dry you.		
<b>B: DeMille ist Löwe, ich bin Skorpion. Mars kreuzt Jupiter seit Wochen. Heute stehen die Sterne besonders günstig. Dreh dich um, Liebling. Ich trockne dich ab.</b>	G4  S6  PR3  G5	Die ersten zwei Hauptsätze sind nur ein Satz geworden.  Auf Englisch werden mehr Verben benutzt/ ist die Verbform, um dasselbe zu sagen unterschiedlich als im Deutschen.  Dass die Sterne günstig stehen, ist ein anderes Element der Astrologie als die Konjunktion. Die Zuschauer können aber interpretieren, dass die allgemeine Bedeutung gleich ist: Es ist also ein besonderer/der richtige Tag.  Im letzten Satz hat das Subjekt sich ohne Folgen, geändert.
C: <u>DeMille ist Löwe und ich Skorpion.</u> <u>Und Mars und Jupiter steht für uns beiden</u> <u>überaus günstig</u> <u>Heute ist der Tag der</u>	PR3  PR2	Das Verb (bin) ist weggelassen. Grammatisch stimmt der Satz nicht mehr.  Dass die Planeten günstig stehen für sie, ist expliziter ausgedrückt, weil beim Original die Zuschauer selbst ausdenken müssen, dass das

<u>größten Konjunktion.</u> <u>Dreh dich um, mein Herz. Lass dich abtrocknen.</u>	S1	Kreuzen der Planeten günstig ist. Aber wie oben, bleibt die allgemeine Bedeutung gleich.  Mein Herz ist synonym für Liebling/Schatz. Alle diese Bedeutungen sind gleich.
--	----	--

Joe:

16.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I hope you realize, Norma, that scripts don't sell on astrologers' charts.		
B: <b>Astrologie wird dir nicht viel weiterhelfen</b>	PR3	Die Feststellung von Joe (I hope you...) ist weg. Das hat zur Folge, dass der Umgangston sich ändert und viel böser und schroffer klingt als im Original
	PR2	Joe sagt expliziter, dass Astrologie ‚Unsinn‘ ist oder nicht hilft.
C: <u>Glaubst du, du verkaufst dein Manuskript auf ein astrologisches Gutachten?</u>	PR5	Der Sprechakt ändert sich, weil eine Feststellung eine Frage wird.
	PR2	Das Gesagte wird impliziter, weil Joe im Satz nicht direkt feststellt, dass Astrologie nicht weiterbringt, sondern er stellt Norma die Frage. Der Inhalt kommt auf das Gleiche hinaus und deswegen gibt es keinen Informationsverlust.

Norma:

17.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'm not just selling the script. I'm selling me. DeMille always said I was his greatest star.		

<p><b>B: Ich verkaufe nicht das Drehbuch, sondern mich.</b></p> <p><b>DeMille sagte immer, ich bin sein größter Star.</b></p>	G4	Die Übersetzung besteht aus weniger Sätzen.
	G7	Zwei Hauptsätze werden in einen Hauptsatz und einen Nebensatz verteilt.
	PR3	Das Wort ‚just‘ ist weg und die Bedeutung der Übersetzung ändert deswegen. Im Original sagt Norma nämlich, dass sie nicht <u>nur</u> das Skript, sondern auch sich selbst verkauft. Hier sagt sie das schon. Änderung der Bedeutung heißt Informationsverlust.
<p><b>C: <u>Sie wollen nicht nur das Manuskript, sondern auch mich.</u></b></p> <p><b><u>DeMille hat immer gesagt ich wäre der größte Star.</u></b></p>	PR3	‚wollen‘ ist etwas anderes als ‚verkaufen‘. Hier scheint es, als ob DeMille schon zugesagt hat, aber das hat er nicht. Die Bedeutung ändert sich, aber andererseits wird Normas Denkweise (dass man alles von ihr will) hier immerhin klar formuliert.

*Gillis:*

18.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: When did he say it, Norma?		
B: <b>Wann sagte er das, Norma?</b>	G1	
C: <u>Wann hat er das gesagt, Norma?</u>	G1	

*Norma:*

19.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: All right, it was quite a few years ago. But the point is I never looked better in my life.		



Do you know why? Because I've never been as happy in my life.		
<b>B: Na gut, vor ein paar Jahren. Aber ich sah noch nie besser aus. Weißt du warum? Weil ich noch nie so glücklich in meinem Leben war.</b>	S6  PR3	,the point is' ist weggelassen, aber weil das auf Deutsch nicht so benutzt wird, steht hier semantisch dasselbe.  ,in my life' weggelassen, aber, dass Norma das meint, können die Zuschauer anhand des Kontexts verstehen.
<b>C: <u>Ja, schön es ist vielleicht ein paar Jahre her, aber ich habe noch nie in meinem Leben so gut ausgesehen. Nur weil, weil ich noch nie einen Menschen so geliebt habe.</u></b>	PR6  PR3	Auch hier ist ,the point is' ist weggelassen.  Der letzte Satz ist völlig anders und nicht aus dem Film zu schließen. Man weiß, dass Norma mehrere Männer gehabt hat, aber weiter weiß man darüber nichts. Es wird im Film klar, dass sie Joe liebt und deswegen ist dieser Satz nicht unmöglich, aber trotzdem merkwürdig, auch im Kontext dieser Aussage und deswegen gibt es Informationsverlust.

*Joe:*

20.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: A few evenings later we were going to the house of one of the waxworks for some bridge. She'd taught me how to play bridge by then, just as she'd taught me some fancy tango steps, and what wine to drink with		

what fish.		
<b>B: Ein paar Abende später fahren wir zum Bridge zu einer der Wachsfiguren. Sie hatte mir Bridge beigebracht und auch ein paar elegante Tangoschritte, Und welchen Wein man sich mit welchem Fisch zu sich nimmt.</b>	G8	Die Wiederholung von ‚she'd taught‘ ist weggelassen, aber genau, da es eine Wiederholung ist, hat es keine Folgen.
<b>C: <u>Einige Tage später waren wir bei einer dieser Wachsfiguren zum Bridge eingeladen.</u> <u>Und unter Normas Anleitung, habe ich leiblich Bridge spielen gelernt. Ebenso wie Tangotänzen und den passenden Wein beim Fisch zu wählen.</u></b>	PR2	Es wird expliziter gesagt, dass sie eingeladen sind. Beim Original kann man sich das ausdenken, aber wird es nicht konkret genannt.
	PR2	Normas Name wird expliziter genannt, so wird es deutlicher, dass sie es war, die Joe alles gelernt hat.
	G4	Die Übersetzung besteht aus mehreren Sätzen als das Original, aber das gleiche wird gesagt.
	G8	Das Adverb ‚ebenso‘ sorgt für die Kohäsion zwischen den Sätzen.

*Norma:*

21.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: That idiot. He forgot to fill my cigarette case.		
<b>B: Dieser Idiot. Er hat meine Zigaretten nicht nachgefüllt.</b>	PR2	Weil ‚cigarette case‘ nur ‚Zigaretten‘ und ‚nachgefüllt‘ werden, wird impliziter gesagt, dass sie eine Hülle dafür hat. Auch wird

		,vergessen‘ nicht direkt genannt, aber die Zuschauer können verstehen, dass dasselbe hier gemeint wird.
C: <u>Dieser Idiot. Vergisst wieder meine Zigaretten.</u>	PR2	Die Übersetzung ist impliziter, weil nicht deutlich wird, dass Max eine Hülle fühlen muss, es kann hier auch um ein Päckchen gehen. Die Botschaft bleibt aber völlig gleich.
	PR3	,Wieder‘ ist hinzugefügt und deswegen scheint es hier, als ob Max sie öfter vergisst, was im Original nicht deutlich wird. Für die Bedeutung hier ist das aber überhaupt nicht wichtig.
	G5	Das Subjekt wird nicht konkret genannt und deswegen ist die Verbform unterschiedlich und klingt die Aussage vorwurfsvoller als im Original.

*Joe:*

22.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Here, have one of mine.		
B: <b>Nimm eine von mir.</b>	PR3	Das erste Wort ist völlig weg, aber die Zuschauer können sehen, dass Joe seine Zigaretten anbietet.
C: <u>Hier, nimm eine von mir.</u>	G1	

*Norma:*

23.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: They're dreadful. They make me cough.		
B: <b>Sie sind widerlich, ich müsste husten.</b>	G4	Zwei Sätze sind einen Satz geworden, aber es sind noch immer zwei Hauptsätze.
	G5	Das Subjekt des zweiten Hauptsatzes hat sich

		geändert und deswegen das Verb auch, die Bedeutung ist dieselbe.
C: <u>Die mag ich nicht, die reizen mich zum Husten.</u>	G4	Zwei Sätze sind einen Satz geworden, aber es sind noch immer zwei Hauptsätze.
	G5	Das Subjekt des ersten Satzes hat sich geändert und deswegen das Verb auch, die Bedeutung aber nicht.
	G3	Das Verb ‚cough‘ ist ein Substantiv geworden.

*Joe:*

24.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Pull up at the drugstore, will you, Max.		
B: <b>Fahr zu der Drogerie.</b>	PR3	‘Max’ ist weggelassen. Deswegen klingt die Aussage ein bisschen weniger höflich, aber es ist nicht nötig, um für das Verstehen den Name zu nennen, weil die Zuschauer sehen können, dass Max der Fahrer ist.
C: <u>Max, bitte halten Sie mal an der nächsten Ecke.</u>	PR3	Weggelassen ist, wo Joe hingehen will obwohl das hier wichtig ist (weil er neue Zigaretten kaufen will). Außerdem steht ‚Pharmacy‘ auf dem Geschäft. Wenn die Zuschauer nicht gut Englisch verstehen, wissen sie nicht, worum es hier geht.  Und ‚an der nächsten Ecke‘ ist eine erfundene Hinzufügung, weil man nicht weiß, wo den Drogerie ist (ist auch nicht ganz wichtig). Hier gibt es also trotzdem Informationsverlust.

25.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'll get you some.		
B: <b>Ich hole dir welche.</b>	G1	
C: <u>Ich hole dir andere.</u>	PR2	Hier ist expliziter gesagt, dass er andere Zigaretten holt als er hat, weil Norma sie nicht mag.

*Norma:*

26.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: You're a darling.		
B: <b>Du bist ein Schatz.</b>	G1	
C: <u>Das ist reizend.</u>	PR2	Hiermit sagt Norma impliziter, dass sie lieb findet was Joe macht, weil sie das Wort ‚darling‘ nicht ausspricht. Deswegen wird der ‚verliebte Aspekt‘ abgeschwächt. Weil es aber beide bedeutet, dass Norma diese Gebärde wertet, gibt es keinen Informationsverlust.

*Joe:*

27.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Give me a pack of those Turkish cigarettes -- Abdullas.		
B: <b>Geben Sie mir ein Päckchen türkische Zigaretten, diese Abdullas.</b>	G1	
C: <u>Geben Sie mir eine Packung türkische Zigaretten... Abdullas.</u>	G1	

Artie:

28.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Stick 'em up, Gillis. Stick 'em up or I'll let you have it!		
B: <b>Hände hoch, Gillis, oder ich lege dich um.</b>	S9	Die Aussage im Original, ist ein typischer englischer Ausdruck, die auf Deutsch durch ein Äquivalent ersetzt ist. Die Bedeutung bleibt gleich.
C: <u>Hände hoch, Gillis.</u> <u>Nimm sofort die Hände hoch, oder ich lege dich um.</u>	S9  PR3	Die Aussage im Original, ist ein typischer englischer Ausdruck, der auf Deutsch durch ein Äquivalent ersetzt ist. Die Bedeutung bleibt gleich.  ,Sofort' ist hinzugefügt, aber die Bedeutung ändert sich überhaupt nicht.

Joe:

29.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Hi, Artie. Evening, Miss Schaefer.		
B: <b>Hallo Artie, Miss Schaefer.</b>	G4  PR3  G2	Zwei Sätze werden zu einem Satz zusammengefügt.  Die separate Begrüßung von Miss Schaefer ist weg, aber die Bedeutung der Aussage bleibt gleich, weil Joe sie immerhin begrüßt.  ,Miss' wird hier aus dem Englischen übernommen
C: <u>Hallo Artie. Gutenabend</u> <u>Miss Schäfer.</u>	G2	,Miss' wird hier aus dem Englischen Übernommen

Betty:

30.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: You don't know how glad I am to see you		
B: <b>Ich freu mich, Sie zu sehen.</b>	PR2	Sie sagt expliziter als im Original, dass sie froh ist, Joe zu sehen. Es klingt aber weniger begeistert.
C: <u>So eine Überraschung Sie wieder zu sehen.</u>	PR3	Im Original wird nicht gesagt, dass es eine Überraschung ist, dass Betty Joe sieht. Vielleicht wusste sie schon, dass Joe kommen würde. Aber weil die Zuschauer wissen, dass Betty Joe schon lange sucht, ist es nicht völlig verwirrend, was hier gesagt wird und auch die Botschaft bleibt gleich.

Artie:

31.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Walking out on the mob.		
B: <b>Du bist einfach verschwunden.</b>	S9/PR2	Der englische Ausdruck fällt weg, aber dagegen wird expliziter gesagt, dass Joe plötzlich weggelaufen ist. Die Bedeutung bleibt also gleich.
C: <u>(?) sich einfach an Silvester.</u>	PR3	„Silvester“ ist hier hinzugefügt, aber früher im Film ist zu sehen, dass Joe während der Silvesterfeier wegläuft (und im nächsten Satz wird das zudem noch gesagt), deswegen ist die Hinzufügung kein Unsinn.

Joe:

32.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'm sorry about New Year's. Would you believe me if		

I told I stayed with a sick friend?		
<b>B: Tut mir Leid wegen Silvester. Ich war bei einem kranken Freund.</b>	G1  PR2  PR5	Der erste Satz  Joe sagt expliziter, dass er bei einem kranken Freund war, und stellt Artie nicht die Frage.  Eine Frage wird eine Behauptung.
<b>C: <u>Ich muss mich bei euch noch entschuldigen. Aber ich musste an den Abend noch einen Krankenbesuch machen.</u></b>	PR2  PR5  PR2	Er sagt impliziter, dass es ihm Leid tut, aber er entschuldigt sich trotzdem.  Eine Frage wird eine Behauptung.  Joe sagt impliziter, dass er bei einem kranken Freund war. Ein Krankenbesuch ist allgemeiner.

*Artie:*

33.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Someone in the formal set, no doubt, with a ten-carat kidney stone.		
<b>B: Eine reiche Kranke mit einem Nierensteine von zehn Karat?</b>	PR5	Eine Aussage ändert sich in einer rhetorischen Frage. Der Umgangston wird deswegen zynischer, aber im Original ist der auch so gemeint. Artie zieht seine eigene Schlussfolgerung, was er im Original auch macht.
<b>C: <u>Kann ich mir schon denken welchen galanten Krankenbesuch du gemacht hast.</u></b>	PR2  G9	Hier wird impliziter gesagt, was Artie meint, aber die Zuschauer können wegen des Worts ‚galant‘ sich die allgemeine Botschaft selber ausdenken.  Der Satz ist elliptisch geworden, also muss man



		ihn selber vollständig machen. Der Zuschauer kann sich genau ausdenken, was gemeint wird.
--	--	---

Betty:

34.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Stop it, Artie, will you?		
B: <b>Hör auf.</b>	PR3	Arties Name ist weggelassen, aber die Zuschauer können den hören.
	S6	Das Gleiche wird gesagt, aber auf Deutsch werden hierfür weniger Wörter benutzt (Es ist typisch für das Englisch, um hier ‚will you‘ zu sagen, auf Deutsch wird das nicht gemacht) .
C: <u>Lass diese Bemerkung, Artie.</u>	PR2	Hier ist expliziter gesagt, dass Artie aufhören muss, solche Sachen zu sagen. Das ist was Betty meint wenn sie ‚stop it‘ sagt.

35.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Where have you been keeping yourself? I've got the most wonderful news for you.		
B: <b>Wo waren Sie die ganze Zeit?</b> <b>Ich habe wunderbare Neuigkeiten.</b>	PR2	Es wird expliziter als im Original gefragt, wo er war. Im Original muss man sich selber noch ausdenken, dass sie wissen will, wo er war.
	S7	‚most‘ ist weg und deswegen ist der Aussage weniger betont (hier scheint es weniger als im Original, dass die Nachrichten nicht besser sein können).
C: <u>Ich habe Sie überall gesucht.</u> <u>ich habe eine</u>	PR3	Sie sagt im Original nicht, dass sie ihn gesucht hat, also wissen wir eigentlich nur, dass sie mal angerufen hat. Dass sie Joe sprechen will und es

<u>wundervolle Nachricht für Sie.</u>	S7	nicht klappte, ist aber schon klar, deswegen gibt es keinen Informationsverlust.  ,most‘ ist auch hier weggelassen.
---------------------------------------	----	---

*Joe:*

36.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I haven't been keeping myself at all. Not lately.		
B: <b>Ich habe mich nicht versteckt.</b>	PR3	,Not lately‘ ist weggelassen, aber damit sagt er, dass er sich die letzte Zeit nicht versteckt hat, sondern zuvor schon. Es gibt hier Informationsverlust.
C: <u>Ich habe mich aber nicht versteckt.</u> <u>Ganz und gar nicht.</u>	PR3  G7	Hier ist auch ,not lately‘ mit der gleichen Auswirkung weg.  Was im Original im ersten Satz verwendet ist (at all), wird hier am Ende in einem separaten Nebensatz gesagt.

*Betty:*

37.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I called your agent. I called the Screen Writers Guild. Finally your old apartment gave me some Crestview number. There was always somebody with an accent growling at me. You were not there. You were not to be		

spoken to. They never even heard of you.		
<b>B: Ich rief Ihre Agenten und Ihre Gewerkschaft an. Ihr ehemaliger Vermieter gab mir diese Nummer. Jemand mit einem Akzent brummte, dass Sie nicht da seien und er Sie nicht kannte.</b>	PR1	Für 'Screen Writer Guild' ist ein deutsches Äquivalent benutzt (Gewerkschaft).
	G4	Es gibt in dieser Übersetzung weniger Sätze als im Original.
	S9	Die Personifizierung (your old apartment) verschwindet und hier hat eine Person die Nummer gegeben, die Bedeutung ändert nicht.
	G5	Weil z.B. die Personifizierung weg ist, ändern auch die Subjekte und die Verbformen.
	PR2	Es wird kürzer und deswegen expliziter gesagt, dass er nicht da und nicht bekannt ist. Und ‚diese Nummer‘ statt die ‚vage‘ Crestview Nummer.
<b>C: <u>Weder Ihr Agent noch der Verband hatte Ihre Adresse. Aber Ihre frühere Wirtin gab mir Ihre Telefonnummer. Dort werde ich aber immer unfreundlich abgefertigt. Sie wären nicht da. Sie wären nicht zu sprechen. Oder man kenne Sie überhaupt nicht.</u></b>	PR2	Hier wird nicht wortwörtlich gesagt, dass sie angerufen hat (es ist also impliziter), aber das kann das Publikum sich selber ausdenken.
	PR2	‚Ihre Telefonnummer‘ ist expliziter als ‚some Crestview Number‘, weil das Publikum dort noch ausdenken muss, dass es um Joes Nummer geht.
	PR2	‚abgefertigt‘ ist expliziter, weil Betty hier sagt, dass sie unfreundlich behandelt ist und sie nie eine Antwort bekam.
	S9	Die Personifizierung (your old apartment) ist weg, aber die Bedeutung bleibt gleich.

	PR3	Hier ist weg, dass Betty einen Mann mit einem Akzent am Telefon gesprochen hat. Weil später im Film noch zurückkommt, dass Max anhand seines Akzents erkannt wird, ist es wichtig, dass das hier genannt wird. Es gibt Informationsverlust.
--	-----	---

Joe:

38.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Is that so? What's the wonderful news?		
B: <b>Tatsächlich?</b> <b>Was für Neuigkeiten haben Sie?</b>	G1 G5 S7	Das Subjekt und das Verb haben sich geändert. Die Botschaft/Bedeutung bleibt gleich.  ,wonderful‘ ist weggelassen und deswegen ist der Aussage, wie früher schon passiert, ohne Folgen, weniger betont.
C: <u>Das ist ja allerhand.</u> <u>Was gibt's denn für Neuigkeiten?</u>	PR5 S7	Die Frage ist weg und durch eine Folgerung ersetzt. Der Umgangston ändert sich deswegen auch. Es ist jetzt, als ob Joe alles schon weiß und ihm alles egal ist, statt, dass er einfühlsam fragt, ob es so ist.  ,wonderful‘ ist auch hier, ohne Folgen, weggelassen.

Betty:

39.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Sheldrake likes that angle about the teacher.		
B: <b>Sheldrake mag die Lehrergeschichte.</b>	PR3	Im Original wird gesagt, dass Sheldrake die Idee mag, aber hier wird gesagt, dass er die ganze Geschichte mag. Jetzt sieht es aus, als ob Sheldrake alles schon gut findet. Die Bedeutung ändert und es gibt Informationsverlust.
C: <u>Sheldrake findet die Exposé großartig.</u>	PR3  S7  S1	Hier wird nicht gesagt, dass es um eine Lehrergeschichte geht. Das ist auch nicht ganz wichtig. Nur, dass sie ein Skript schreiben will, ist von Bedeutung.  ,Großartig‘ ist stärker ausgedrückt als ‚like‘, deswegen scheint es hier, als ob Sheldrake mehr begeistert ist, als er im Original ist.  Ein Exposé ist ein Entwurf für z.B. einen Film. Eine Idee ist ungefähr dasselbe.

Joe:

40.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: What teacher?		
B: <b>Lehrer?</b>	PR2	Weil das Wort ‚welche‘ verschwunden ist, ist die Frage etwas impliziter, aber immerhin gleich.
C: <u>Welches Exposé?</u>	PR3	Hier steht etwas völlig anderes als im Original, aber das hat mit dem vorherigen Satz zu tun und deswegen stimmt diesen Satz hier trotzdem.

Betty:

41.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Dark Windows. I got him all hopped up about it. He thinks it could be made into something.		
B: <b>“Dunkle Fenster”. Er denkt, man könnte etwas daraus machen.</b>	PR3/S9	Der zweite Satz (ein Ausdruck) ist völlig weggelassen. Das sorgt dafür, dass es aussieht, als ob Betty sich weniger Mühe gegeben hat, Sheldrake zu überzeugen, aber für die allgemeine Bedeutung hat es keine Folgen.
C: <u>„Dunkle Wege“, ich habe ihm darauf aufmerksam gemacht. Er war ganz begeistert davon.</u>	PR3  S9  PR3/S7	Der Titel ist unterschiedlich, aber für die Geschichte ist der überhaupt nicht wichtig.  Der Ausdruck ist hier weg und durch einen Satz mit ungefähr der gleichen Bedeutung ersetzt; das hat also keine Folgen.  „ganz“ begeistert ist nachdrücklicher ausgedrückt als im Original. Jetzt scheint es, dass Sheldrake, wie auch früher in der Übersetzung, viel mehr begeistert ist. Außerdem ist der ganze Satz unterschiedlich. Hier wird nicht gesagt, dass etwas daraus gemacht werden kann, sondern, dass er das Skript ganz gut findet. Der Verlust ist hier, dass nicht deutlich wird, dass Betty und Joe hiermit weiter arbeiten können/sollen.

Joe:

42.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Okay. Where's the cash?		
B: <b>Wo ist das Geld dafür?</b>	PR3	„Okay“ ist weg, aber das ändert die Bedeutung der Aussage nicht.

	PR2	Hier wird expliziter gesagt, dass das Geld <u>für</u> das Herausarbeiten ist.
C: <u>Ja und, was bezahlt er?</u>	PR3	Diese Frage ist nicht wie im Original. Dort fragt er, <u>wo</u> das Geld ist und hier fragt er, <u>was</u> bezahlt wird. Im Moment gibt es hier Informationsverlust, später wird dieser Unterschied kompensiert.

*Betty:*

43.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Where's the story?		
B: <b>Wo ist das Drehbuch?</b>	G1	
C: <u>Erst muss das Manuskript da sein.</u>	PR5	Die Frage wird eine Feststellung. Die Rückfrage ist also verschwunden. Das hat mit dem vorherigen Satz zu tun, weil die Frage dort unterschiedlich als im Original ist.
	PR2	Hier wird expliziter gesagt, dass man ein Skript braucht, um Geld zu bekommen.

44.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I bluffed it out with a few notion of my own. It's really just a springboard. But it needs work.		
B: <b>Ich habe schon ein paar Ideen vorgelegt. Aber wir müssen daran arbeiten.</b>	PR2	Hier wird impliziter gesagt, dass sie für ein paar Ideen gesorgt hat, weil Sheldrake darum gefragt hat, aber hier wird nicht gesagt, dass sie ‚geblufft‘ hat und deswegen sieht es weniger aus, als ob Sheldrake vieles gefragt hat.

	PR3	Weggelassen wird, dass was sie hat, nur ein Plan ist, aber das kann man sich ausdenken, da auch gesagt wird, dass noch viele Arbeit nötig ist.
	PR5	Das Subjekt und das Verb ändern sich im letzten Satz. Die Botschaft bleibt gleich.
C: <u>Ich habe einiges umgeschrieben, aber das ist nur eine Gerippe. Es erfordert noch viele Arbeit.</u>	PR3	Die Bedeutung des ersten Satzes ist unterschiedlich als im Original; hier steht auch nicht, dass sie ‚geblufft‘ hat und hier sieht es nicht aus, als ob sie bei Sheldrake einiges vorgelegt oder gemacht hat. Für die allgemeine Botschaft ist das aber kein Problem.
	G4	Drei Hauptsätze werden zwei Sätze; der zusammengesetzte Satz besteht jetzt aus zwei Hauptsätzen.
	S7	Dass es <u>noch viele</u> Arbeit erfordert ist eine Änderung der Betonung.

Joe:

45.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I was afraid of that.		
B: <b>Ja.</b>	PR3	Der ganze Satz ist fast weg und den Umgangston ändert sich. Die Aussage im Original klingt negativer. Als ob er das schon dacht und keine Lust darauf hat. Nur ‚ja‘ sagt eigentlich nichts.
C: <u>Das kann ich mir vorstellen.</u>	PR3	Hier klingt es weniger, als ob er sich persönlich angesprochen fühlt und deswegen ändert die Bedeutung der Beteiligung.



Betty:

46.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I've got twenty pages of notes. And I've got a pretty good character for the man.		
B: <b>Ich habe 20 Seiten und eine gute Hauptfigur.</b>	G4  PR2	Hier sind zwei Hauptsätze nur ein Satz geworden.  Es wird impliziter gesagt, dass sie eine Idee was einen Mann in der Hauptrolle betrifft, hat, aber für die allgemeine Bedeutung ist es auch nicht wichtig, wer die Hauptfigur ist.
C: <u>Ich habe ein paar Einfälle gehabt, aber die Männerrolle muss man noch umbauen.</u>	PR2  PR3  G4	Sie sagt impliziter, dass sie schon einiges hat (aber nicht wie viel).  Im Original wird gesagt, dass sie eine gute Idee für die Hauptfigur hat, aber nicht, dass die Rolle umgebaut werden muss. In der Übersetzung wird nicht gesagt, dass die Männerrolle die Hauptrolle ist. Aber die Botschaft bleibt auch hier gleich.  Hier sind zwei Hauptsätze nur ein Satz geworden.

Artie:

47.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Could you write in plenty of background action, so they'll need an extra assistant director?		
B: <b>Schreib viel, damit sie noch einen Regisseur</b>	PR5	Im Original gibt es eine Frage, hier einen Imperativ. Der Umgangston ändert leicht, aber

<b>brauchen.</b>	PR2	die Botschaft ist dieselbe.  Hier wird expliziter gesagt, dass wenn viel geschrieben wird (also ‚background action‘), vielleicht noch eine Person gebraucht wird.
	PR3	Artie sagt, dass sie vielleicht eine Assistentin brauchen und die Aussage ist hier weggelassen, weil er fragt, ob sie einen Regisseur brauchen. Diese Funktion ist höher. Es ändert aber die Bedeutung des ganzen Satzes nicht viel.
C: <u>Schreib denn ein paar dicke Massenszenen rein dann ist noch ein Regisseur Assistentin nötig.</u>	PR5	Im Original gibt es eine Frage, hier einen Imperativ. Der Umgangston ändert leicht, aber die Botschaft ist dieselbe.
	S1	Für ‚background action‘ ist ein anderes Wort benutzt, das nicht direkt, sondern ungefähr synonym ist.

Betty:

48.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Oh, Artie. Shut up.		
B: <b>Sei ruhig.</b>	PR3	‚Oh Artie‘ weggelassen, aber für die Zuschauer ist deutlich, dass Betty es zu ihm sagt.
	PR2	Es wird impliziter gesagt, dass Artie nicht so eine Bemerkung machen muss. ‚Ruhig bleiben‘ bedeutet ungefähr dasselbe.
C: <u>Ach Artie, halt den Schnabel</u>	S6	Semantisch ist die Bedeutung gleich, aber auf Deutsch braucht man mehr Wörter, um das Gleiche zu sagen.

49.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Now if we could sit down for two weeks and get a story.		
B: <b>Wir brauchen nur eine gute Story...</b>	PR3	Dass das Schreiben nur zwei Wochen dauern wird, ist weggelassen. Joe könnte hier denken, dass sie ganz kurz brauchen, aber es kann für ihn ein Hindernis sein, mitzumachen. Was die allgemeine Botschaft betrifft, gibt es keinen Informationsverlust, da Joe später deutlich antwortet.
C: <u>Es ist eine Arbeit von höchstens zwei Wochen.</u>	PR2	Hier sagt Betty impliziter, dass sie will, dass sie zusammen schreiben, aber es ist trotzdem klar, was sie meint.
	G5	Das Subjekt und das Verb haben sich geändert.

*Joe:*

50.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'm sorry, Miss Schaefer, but I've given up writing on spec.		
B: <b>Ich habe aufgehört, Drehbücher zu schreiben.</b>	PR3	Die Entschuldigung ist hier verschwunden und deswegen klingt die Aussage weniger freundlich/höflich.
	PR3	Im Original sagt Joe nicht, dass er keine Drehbücher mehr schreibt, sondern, dass er nicht schreibt, bevor er bezahlt wird. Es gibt im Grundsatz keinen Informationsverlust, weil er hier zu Betty sagen will, dass er nicht mitmacht; die Botschaft bleibt also gleich.
C: <u>Es tut mir Leid, Miss</u>	PR3	Hier ist es genauso wie oben genannt, er sagt

<u>Schaefer, aber ich schreibe nicht mehr.</u>		etwas anderes, was nicht ganz richtig ist, aber die Botschaft ändert sich nicht.
--	--	--

*Betty:*

51.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: But I tell you this is half sold.		
B: <b>Aber es ist fast verkauft.</b>	S1	Half sold/fast verkauft ist ungefähr synonym.
C: <u>Aber es ist doch beinah verkauft.</u>	S1	Half sold/beinah verkauft ist ungefähr synonym.

*Joe:*

52.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: As a matter of fact. I've given up writing altogether.		
B: <b>Ich schreibe nicht mehr.</b>	PR2	Er sagt das Gleiche, aber expliziter und kürzer zusammengefasst.
C: <u>Trotzdem muss ich auf den Auftrag verzichten.</u>	PR2	Er sagt hier expliziter, dass er nicht mitmachen will. Dass er nicht mehr schreibt, ist schon früher gesagt.

*Max:*

53.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Mr. Gillis, if you please.		
B: <b>Mr Gillis, darf ich bitten?</b>	PR5	Die Aussage ist eine Frage geworden, die Bedeutung bleibt gleich; Max will, dass Mr. Gillis mitkommt.
C: <u>Mr. Gillis, darf ich bitten?</u>	PR5	Die Aussage ist, genauso wie oben genannt, eine Frage geworden.

Joe:

54.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I'll be right there.		
B: <b>Ich bin gleich da.</b>	G1	
C: <u>Ich komme sofort</u>	S1	Der Aussage ist unterschiedlich in Worte gefasst, aber die Bedeutung ist gleich.

Artie:

55.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: The accent! I get it: this guy is in the pay of a foreign government. Check those studs. Get those cuff-links.		
B: <b>Dieser Akzent! Er wird von einer ausländischen Regierung bezahlt. Und die Manschettenknöpfe!</b>	PR3	,I get it' ist hier weg, aber weil man bemerkt (auch wegen des Ausrufezeichens), dass Artie den Akzent erkennt, ist die Bedeutung nicht verschwunden.
	PR3	,Studs' ist weggelassen, weil das Objekt typisch amerikanisch ist und das Wort in Deutschland nicht so bekannt ist.
	PR2	,Und' sorgt dafür, dass impliziter gesagt wird, dass man auf die Knöpfe achten muss, aber die Zuschauer werden es trotzdem tun.
	G4	Auf Deutsch gibt es hier einen ganzen Satz, auf Englisch gibt es im zweiten Satz eine Konstituente.
C: <u>Donnerwetter! Jetzt habe</u>	G4	Ein Artikel wird ein Demonstrativpronom.
	PR3	Donnerwetter ist hinzugefügt, wo im Original

<u>ich es. Er steht im Dienst</u> <u>einer ausländischen</u> <u>Macht. Schau dir den</u> <u>Smoking an.</u> <u>Die Manschettenknöpfe.</u>	G4	deutlich wird, dass er den Akzent erkennt. Weil früher schon der Aspekt über den Akzent weggelassen ist, ist es eine logische Folge, dass der hier auch weggelassen ist. Bei Synchronisation ist es sowieso schwer, Akzente zu behalten. Durch das Bild wird immerhin klar, dass Artie eine Schlussfolgerung zieht, wenn er Max sieht.
	PR1	Auf Deutsch gibt es hier einen ganzen Satz, auf Englisch gibt es im zweiten Satz eine Konstituente.  Weil ‚Studs‘ in Deutschland nicht so bekannt sind, ist ein ‚Äquivalent‘ oder einen Ersatz (Smoking) verwendet. Die Zuschauer können sehen, wie Max aussieht, deswegen gibt es kein Problem.

Joe:

56.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I've got to run along. Thanks anyway for your interest in my career.		
B: <b>Ich muss gehen. Danke für Ihre Interesse.</b>	PR3	‚in my career‘ ist weg. Die Aussage ist hier aber wichtig, da Joe damit sagen will, dass sie eigentlich nur Interesse an der Karriere hat. Jetzt wird untertitelt, als ob Betty Interesse an mehreren Sachen gezeigt hat. Deswegen gibt es hier Informationsverlust.
C: <u>Ich muss jetzt gehen.</u> <u>Danke Ihnen jedenfalls</u>	PR3	‚Jetzt‘ ist hinzugefügt, aber das ist nur eine sehr kleine Änderung ohne Bedeutungsänderung.

<u>für Ihre Interesse an meiner Karriere.</u>	G9	Hier wird das Gleiche gesagt, aber ist ‚Ihnen‘ hinzugefügt, da die Deutschen sich höflicher ausdrücken.
---	----	---

Betty:

57.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: It's not your career -- it's mine. I kind of hoped to get in on this deal. I don't want to be a reader all my life. I want to write.		
B: <b>Es geht um meine Karriere. Nicht Ihre. Ich möchte mit Ihnen arbeiten. Ich will nicht nur lesen. Ich will schreiben.</b>	G8  PR2  G4  G3	Im Vergleich zum vorherigen Satz, ist ‚Karriere‘ jetzt hinzugefügt. Es vorkommt eine Wiederholung des Wortes. Joe hat im vorigen Satz aber überhaupt nicht gesagt, dass es um seine Karriere geht (das war weggelassen). Deswegen wirkt die Aussage in diesem Fall etwas komisch.  Dass sie sagt, dass sie mit ihm arbeiten will, ist expliziter gesagt als im Original. Sie hofft auf einen Deal, aber das ist nur machbar mithilfe von Joe.  Die Anzahl der Sätze ist unterschiedlich, aber den Inhalt nicht.  Ein Substantiv ist ein Verb geworden (reader/lesen).
C: <u>Es ging nicht um Ihre, sondern um meine. Und</u>	G8	‚Karriere‘ ist weggelassen, was eine Wiederholung des Wortes verhindert.

<u>dazu brauche ich Ihre Hilfe.</u>	PR2	Sie sagt expliziter, dass sie Joe für den Deal braucht.
<u>Ich will nicht immer nur Manuskripte lesen, ich will selbst schreiben!</u>	G4	Die Anzahl der Sätze ist unterschiedlich, aber den Inhalt nicht.

*Joe:*

58.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Sorry if I crossed you up.		
B: <b>Tut mir Leid, Sie enttäuscht zu haben.</b>	G7  PR2	Ein Hauptsatz ändert in einen Haupt- und Nebensatz.  Hier sagt Joe expliziter, dass er sie enttäuscht hat, während im Original steht, dass es ihm leidtut, <u>wenn</u> er sie enttäuscht hat, aber es ist schon deutlich, dass er das gemacht hat und deswegen ist es hier nur expliziter gesagt.
C: <u>Es tut mir Leid wenn ich Sie enttäuscht habe.</u>	G1	

*Betty:*

59.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: You sure have.		
B: <b>Das haben Sie.</b>	G1	Die Übersetzung ist gleich, aber im Vergleich zum vorherigen Satz, ist diese Antwort ein bisschen merkwürdig, weil er sich dort schon entschuldigt und sie hier sagt, dass er sie enttäuscht hat.
C: <u>Und wie Sie haben!</u>	S7	Die Enttäuschung wird extra betont.



Joe:

60.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: So long.		
B: <b>Bis dann.</b>	G1	
C: <u>Leben Sie wohl.</u>	PR3	Diese Verabschiedung ist definitiver als die im Original. Hier wird ein Ausdruck benutzt, der klingt, als ob sie einander nie mehr sehen werden.

Norma:

61.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: What on earth, darling? It took you hours.		
B: <b>Es hat Stunden gedauert.</b>	PR2	Hier wird impliziter (deswegen ist der erste Satz weg) gesagt, dass sie wissen will, wieso es so lange dauerte, aber sie meint dasselbe.
C: <u>Wozu hast du nun so lange gebraucht?</u>	PR2	Hier fragt sie expliziter und direkt warum Joe so lange weggeblieben ist.

Joe

62.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: I ran into some people I know.		
B: <b>Ich traf Leute, die ich kenne.</b>	G1	
C: <u>Ich traf ein paar alte Bekannten wieder.</u>	PR3	„alte Bekannten“ ist hinzugefügt. Damit sagt er viel mehr, dass die Bekannten aus seiner Vergangenheit sind. Für die Bedeutung der Aussage hat es keine Folgen.

Norma:

63.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Where are my cigarettes?		
B: <b>Wo sind meine Zigaretten?</b>	G1	
C: <u>Und meine Zigaretten?</u>	PR2	Die Frage ist impliziter, weil man selber ausdenken muss, dass sie wissen will, <u>wo</u> sie sind.

Joe:

64.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Where are your...?		
B: <b>Wo sind deine...?</b>	G1	
C: <u>Deine Zigaretten...?</u>	PR2	Genauso wie bei der letzten Aussage: es wird gefragt wo sie sind, aber nicht wörtlich.

65.	<u>Strategie</u>	<u>Anmerkung</u>
A: Norma, you're smoking too much.		
B: <b>Norma, du rauchst zu viel.</b>	G1	
C: <u>Norma, du rauchst viel zu viel.</u>	G1	