

Zur Übersetzung von Derbheit in englischsprachigen Filmen in Deutschland und Rumänien

Mihai Draganovici

ABSTRACT: Globalization has found its way into all areas of everyday life, including, or rather especially into the media sector. As a result, film productions and visual productions in general, regardless of their origin, have conquered the whole world. Audio-visual translation has also contributed to this development by breaking down the barriers between languages and cultures. In the first part of this paper, the categories of audio-visual translation are discussed, briefly describing the different types of intra- and interlingual translation. It also discusses the intersemiotic or multimodal transfer and it defines this type of transfer as multidimensional translation, according to Gerzymisch-Arbogast. The second part provides an overview of the audio-visual translation type in different European countries and briefly introduces them: subtitling, dubbing, voice-over. The translation procedures proposed by Gottlieb for subtitling are taken as a starting point for the actual analysis of the relevant passages in the selected films in the last part of the paper (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998, Guy Ritchie), *American Gangster* (2007, Ridley Scott), *The Last Days of American Crime* (2020, Olivier Megaton)), applying them to the film extracts with profane expressions.

KEYWORDS: audio-visual translation, inter- and intralingual translation, multidimensional Translation, multimodal Translation, synchronizing, subtitling

1. Einführung

Die Umgangssprache wurde in den verschiedenen sozialen Umfeldern seit langer Zeit benutzt, schon bevor die gehobene, Standardsprache sich herauskristallisiert hat. Im Laufe der Jahre ist sie verschiedenen Veränderungen unterworfen worden, wie auch die offizielle Sprache, nur dass erstere nicht dokumentiert wurden, da diese Art von Sprache für die geschriebenen Medien - sei es literarische Texte oder Sachtexte - nie salonfähig genug war. Mit der Entwicklung der Gesellschaft, der zwischenmenschlichen Beziehungen und mit dem Fortschritt der technischen

Mittel bzw. der Medien, fand die Umgangssprache einen Weg, die mündliche Kommunikation zu überwinden und in die schriftliche einzudringen. Es ist zu vermuten, dass die Belletristik das erste Medium war, das die Umgangssprache mit all ihren Formen aufgenommen hat, und dann folgten die neuen Medien, wie die audio-visuellen Medien. Diese versuchten so viel wie möglich dem echten Leben näher zu kommen, beziehungsweise so akkurat wie möglich, die betreffende Sprache mit allen ihren Facetten wiederzugeben. Es waren vor allem die derben und saloppen Ausdrücke, die die Rezipienten reizten und die das Neue und Interessante darstellten. Mit der Internationalisierung der Kommunikation und der Auflösung der Grenzen nicht nur zwischen Nationen, sondern auch zwischen den Kulturen musste auch die „nationale“ Derbheit international werden. Diese neue internationale Laufbahn fand ihre Erfüllung durch die Übertragung der einzelnen Inhalte in die Zielkultur und zur zielkulturellen Leserschaft durch das, was heute *audio-visuelle Translation* genannt wird. Die audio-visuellen Medien, und ich beziehe mich hier vor allem auf die Video-Inhalte, sind diejenigen, die heute die Speerspitze der Verbreitung des derben und saloppen Sprachgebrauchs darstellen. Folglich musste sich auch die Übersetzungsweise dieser Texte anpassen, um dem intendierten Skopos zu entsprechen.

In einigen Ländern haben sich die Translationen relativ schnell diesem Trend angepasst; es waren vor allem die Länder, in deren eigenen Filmproduktionen die Umgangssprache schnell Zugang gefunden hat und folglich die eventuellen Hemmungen betreffs der Derbheit des Ausdrucks gefallen waren. In anderen aber, die auf eine andere Tradition zurückblickten und wo die geschichtliche Entwicklung es nicht zugelassen hat, dass man mit solchen Inhalten frei umgeht, ist man heute noch zurückhaltend, wenn es um die Übersetzung solcher Sprachausdrücke geht.

Vorliegender Beitrag nimmt sich vor, die Besonderheiten bei der Übertragung von Derbheit aus den englischsprachigen Filmen ins Deutsche bzw. ins Rumänische zu untersuchen und festzustellen, ob die betreffenden Stellen funktionskonstant in die jeweilige Zielsprache übertragen wurden, oder ob sie gemildert oder potenziert wurden.

2. Übersetzungskategorien in der audio-visuellen Translation

Die audio-visuelle Translation bezieht sich auf die Übersetzung von (multi)medialen Materialien, die folglich sowohl sichtbar als auch auditiv wahrnehmbar sind. Wenn man sich nur auf die Übersetzungen im Bereich der gefilmten Materialien konzentriert, dann umfasst die Filmübersetzung gemäß Delabastita „the whole set of operations - that is to say, including certain operations on the level of non-verbal signs – that accompany and make possible the transfer of a film from a source culture A into a target culture B“ (DELABASTITA zit. in KAINDL 2016: 129).

Was die Formen der audio-visuellen Übersetzung angeht, sind sich die Fachleute einig, dass man zwischen interlingualer und intralingualer Translation unterscheiden muss, wobei man dabei in gewissen Fällen auch über intersemiotische oder multimodale Aspekte des Übersetzens sprechen kann (s. KAINDL 2016: 129ff, JÜNGST 2010: 3).

Die den Meisten von uns bekannteste Art der audio-visuellen Übersetzung ist die *interlinguale Übersetzung*, die ihrerseits mehrere Erscheinungsformen kennt: Synchronisation, Voice-over-Translation und die Untertitelung. In Ausnahmefällen trifft man in dieser Kategorie auch das Filmdolmetschen an. Die *intralinguale Übersetzung* erfreut sich bei Weitem nicht eines solchen Bekanntheitsgrades wie die vorher genannte Art, denn sie richtet sich an die Rezipienten, die eine gewisse Hör- oder Sehbehinderung haben: Audiodeskriptionen und intralinguale Untertitel (s. KAINDL 2016: 129ff, JÜNGST 2010: 3, REINART 2014: 261ff).

Bei der *Synchronisation* werden die Dialoge in der Ausgangssprache durch zielsprachliche Dialoge ersetzt, wobei die Synchronizität der Lippen so ausgezeichnet ist, dass man den Eindruck hat, der Film wurde in der Zielsprache gedreht. Diese Erscheinungsform der audio-visuellen Translation ist unter anderem in Deutschland anzutreffen.

Die *Voice-over-Translation* wird hauptsächlich bei der Übersetzung von Dokumentarfilmen verwendet und dabei hört man den Ton des Films nur im Hintergrund, während im Vordergrund die Stimme des Erzählers mit dem zielsprachlichen Text zu hören ist.

Im Falle der *Untertitelung* handelt es sich um den Transfer der mündlichen Information aus der Ausgangssprache in die schriftliche Übersetzung der Zielsprache. Hier kann man sowohl die Übersetzung lesen als auch den Originalton des

fremdsprachlichen Films hören. Dieses Verfahren wird zum Beispiel bei der Übersetzung der ausländischen Filme in Rumänien eingesetzt.

Das *Filmdolmetschen* ist ein Verfahren, das heute nur sehr selten zum Einsatz kommt, nur im Falle von Festivals, wo die Filme weder synchronisiert noch Untertitel sind. Das Dolmetschen erfolgt live und ähnelt in seiner Erscheinungsweise der Voice-over Translation von Dokumentarfilmen. Das war eine Technik, die in der kommunistischen Zeit in Rumänien bei den in den Sälen der Nationalen Kinemathek präsentierten Filmen benutzt wurde. Es ging um alte Filme, die nicht Untertitel waren und dem rumänischen Publikum dadurch zugänglich gemacht wurden.

Von den zwei oben genannten Verfahren der intralingualen Übersetzung sind die *intralingualen Untertitel* das Verfahren, das man öfters antreffen kann. In diesem besonderen Fall der Untertitelung geht es um die gleichsprachliche Verschriftlichung des gesprochenen Textes des betreffenden Films für hörgeschädigte Rezipienten. Hinzu kommt auch die Besonderheit, dass nicht nur die Dialoge verschriftlicht werden, sondern auch Informationen zur Musik oder zu den Geräuschen im Film angegeben werden. Hier muss gesagt werden, dass diese zusätzlichen Informationen auch bei der interlingualen Übersetzung vorkommen können, wenn nicht verbalisierte Inhalte beschrieben werden müssen. Reinart hebt auch eine weitere Besonderheit hervor, und zwar dass Hörbeschädigte nicht immer identifizieren können, wer die betreffende Replik gesprochen hat, vor allem dann, wenn man die Schauspieler nicht im Bild sehen kann. Deshalb muss eine sogenannte Sprecherkennzeichnung erfolgen, zum Beispiel durch Benutzung unterschiedlicher Schriftfarben für die Hauptdarsteller oder durch die Positionierung der Untertitel auf der Bildseite des Sprechers (REINART 2014: 265).

Für sehgeschädigte Rezipienten wird eine andere Methode eingesetzt nämlich die *Audiodeskription*. In diesem Fall wird die intralinguistische Translation dafür benutzt, um durch einen Kommentator aus dem Off die Szenen im Film zu beschreiben.

Am Anfang dieses Unterkapitels wurde betont, dass in gewissen Fällen audiovisueller Translationen über intersemiotische oder multimodale Übersetzungen gesprochen werden kann. Dafür soll von der allgemeinen Definition der Translation nach Gerzymisch-Arbogast ausgegangen werden, die neben der Änderung der Vermittlungsmodalität des AT (mündlich/schriftlich) auch den Wechsel des Zeichensystems, also des Modus und des Mediums beinhaltet:

- „Translation in its widest sense can be understood as
- a concern/interest of a speaker/writer which is expressed
 - by means of a sign system 1
 - formulated in a Medium 1 (= original)
- and which is made understandable
- for a hearer or reader
 - with a specific purpose
 - by means of a sign system 2
 - formulated in a medium 2 or in several media 3, 4, 5.“
- (GERZYMISCH-ARBOGAST 2005: 4)

Davon ausgehend lautet die von Gerzymisch-Arbogast vorgeschlagene Definition der *Multidimensionalen Translation* wie folgt:

„Eine Übersetzung hat das Ziel,
das Anliegen eines Sprechers/Schreibers,
das mithilfe des Zeichensystems 1
im Medium 1 formuliert wurde
für einen Hörer bzw. Leser
unter einem bestimmten Zweck
mithilfe eines Zeichensystems 2
im Medium 2
verstehbar zu machen.“

(GERZYMISCH-ARBOGAST 2008: 26)

Die audio-visuellen Translation, beziehungsweise die Translation im Film, ist folglich auch eine multidimensionale Translation, da man bei den verschiedenen vorgestellten Verfahren mit einer Änderung mehrerer Dimensionen zu tun hat, sowohl mit einer Änderung der Modalität als auch mit einem Wechsel des Zeichensystems, weniger mit der Änderung des Mediums, das gleich bleibt, und zwar das „bewegte Bild“.

Im Falle der Synchronisation, des Voice-over und des Filmdolmetschens ist von einer *intrasemiotischer Translation* zu sprechen, da sich in diesen Fällen in den meisten Situationen weder die Modalität noch der Modus, das Zeichensystem (mündlich-mündlich) ändert. Es gibt aber selten – vor allem bei den Kinderfilmen – Situationen wo im Original ein geschriebener Text gezeigt wird, der aber für die Kinder, die Rezipienten der Translation, durch ein anderes semiotisches System verständlich gemacht werden müsste, und zwar quasi durch eine Audiodeskription des betreffenden Textes, da wahrscheinlich die sehr jungen Empfänger der

Synchronisation das Geschriebene im Originalstreifen nicht lesen können. Hier ist von einer *intersemiotischen Translation* auszugehen. Dasselbe kann man auch von dem Voice-over-Verfahren behaupten, in den wenigen Ländern, die dieses Verfahren statt Synchronisation bei der Übersetzung der Filme benutzen, wenn geschriebene Inhalte mündlich übersetzt werden.

In Bezug auf die interlinguale, die intralinguale Untertitelung und die Audiodeskription handelt es sich um eine spiegelbildliche Lage. In diesen Fällen spricht man meistens über eine *intersemiotische Translation*, da sich dabei sowohl die Modalität als auch der Modus, das Zeichensystem (mündlich-schriftlich, bildlich/musikalisch-schriftlich/mündlich) ändern, mit wenigen Ausnahmen, wo man einen intrasemiotischen Transfer antrifft. Bei der interlingualen Untertitelung findet ein intersemiotischer Transfer zwischen dem gesprochenen Ton des Ausgangstextes und der geschriebenen Übersetzung des zielsprachlichen Textes statt. Auch hier gilt die seltene Ausnahme, wenn ein geschriebener ausgangssprachlicher Text im selben Zeichensystem in der Zielsprache wiedergegeben wird. Im Falle der intralingualen Untertitelung findet ebenfalls ein intersemiotischer Transfer statt, aber diesmal nicht nur zwischen dem gesprochenen und geschriebenen Modus, sondern auch zwischen dem bildlichen oder musikalischen Modus und dem schriftlichen. Ebenfalls zwischen zwei verschiedenen Modi spielt sich auch die Audiodeskription ab: zwischen dem bildlichen beziehungsweise schriftlichen und dem gesprochenen Modus. In Deutschland wird dieses Verfahren meistens bei einheimischen Filmen verwendet, aber manchmal auch bei fremdsprachigen synchronisierten Filmen. In beiden Fällen ereignet sich aber ein intersemiotischer Transfer.

3. Untertiteln, Synchronisieren oder Voice-over?

Wenn man sich den Hintergrund der audio-visuellen Übersetzungspraktiken auf dem europäischen Kontinent anschaut, dann stellt man fest, dass man auf ein Patchwork stößt. Es stellt sich die Frage, welche die Gründe gewesen sein könnten, dass ein Land das eine oder das andere Verfahren adoptiert hat. Gambier vertritt die Ansicht, dass diese Verfahren aufgrund der Sprachpolitik, der finanziellen Kriterien, Programmart oder der Ansprüche des Publikums ausgewählt wurden (GAMBIER 2004: 1050). Diese Gründe, die am Anfang die Annahme eines gewissen Systems erwirkt haben, haben dazu geführt, dass sich die ursprüngliche Situation heutzutage nicht wesentlich verändert hat. Eine

ausführliche Übersicht zur audio-visuellen Translationsweise in Europa ist bei Gottlieb zu finden, der auch unterstreicht, dass die heutige Situation dieselbe wie diejenige während des kalten Krieges ist (GOTTLIEB 2005: 24).

1. „Westeuropäische Sprachgemeinschaften mit weniger als 25 Millionen Einwohnern bevorzugen die Untertitelung im Fernsehen (von Island bis Finnland und von Portugal bis Griechenland ist die Synchronisation nur in Kindersendungen zu finden).
 2. Die großen westeuropäischen Sprachgemeinschaften synchronisieren alle ausländischen Programme (England, Spanien, Frankreich, Deutschland und Italien untertiteln keine Fernsehsendungen).
 3. Die osteuropäischen Sprachgemeinschaften sind geteilt, wie folgt:
 - manche Länder (e.g. Slovenien, Kroatien und Rumänien) bevorzugen Untertitel,
 - andere (e.g. the Tschechien und Ungarn) ziehen die Synchronisierung vor,
 - und andere, inklusive Lettland, Litauen und Russland sind für das Voice-over.“
- (GOTTLIEB 2005: 24f)

Beim obigen Zitat muss im Falle von Großbritannien bemerkt werden, dass sowohl REINART (2014: 262) als auch CHIARO (2009: 143) das Land in der Kategorie der Untertitelungsländer sehen. Reinart erklärt die Situation durch die Tatsache, dass Großbritannien, wie auch die USA, vor allem eigene Produktionen zeigt und deshalb die meisten Filme nicht übersetzen muss, da sie englischsprachig sind. Die wenigen nicht englischsprachigen Filme werden dann untertitelt, was aber das Etikett Untertitelungsland nicht rechtfertigen würde. (REINART 2014: 262)

Ab den 20er Jahren begann die englischsprachige Filmproduktion die Kinowelt zu erobern, folglich entschlossen sich einige Länder, wie Deutschland oder Italien, in den 30er Jahren so Chiaro, die Filme zu synchronisieren, um das Englische zu verdrängen und die Landessprache zu unterstützen, aber auch um die Inhalte zu zensieren (CHIARO 2009: 143). Und seit dem sind sie bei diesem Verfahren auch geblieben. An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass die im Kino gezeigten Filme immer mehr mit Untertitel versehen werden oder dass man wenigstens die Möglichkeit zwischen der synchronisierten und der untertitelten Variante zu wählen hat.

Was Rumänien anbelangt, wird hier bei sämtlichen fremdsprachigen Filmen, beziehungsweise Sendungen die Untertitelung angewendet, außer bei den Filmen für die Kinder und Jugendlichen, die synchronisiert werden. Nach der Wende gab es einige Versuche, Serienfilme für Erwachsene zu synchronisieren, aber nach einem oder zwei solchen Experimenten wurde dieses Verfahren

aufgegeben, da es bei den rumänischen Zuschauern nicht den erwünschten Erfolg hatte.

Wenn es um Untertitel geht, dann muss man sagen, dass dieses Verfahren das kostengünstigere ist, da man nur den Übersetzer bezahlen muss und nicht auch die Schauspieler für die Synchronisation. Außerdem fördert diese Übersetzungsart, so Gottlieb, den Erwerb der Fremdsprachen- und der Lesekompetenz und die Authentizität der originalen, gesprochenen Dialoge geht somit nicht verloren. Vor allem im Falle der kleineren Länder ist die Untertitelung eine gute Wahl, da die Kenntnis von Fremdsprachen und –kulturen eine Grundbedingung für ihr Überleben ist, während die größeren Nationen kulturell autonomer sind (GOTTLIEB 2005: 25). Wenn es um praktische Aspekte der Übersetzungsarbeit geht, dann zwingen die Untertitel zu einer Adaptation der ausgangssprachlichen Dialoge im Sinne der Komprimierung. Tveit unterstreicht den Verlust an Informationen, damit es dem Übersetzer gelingt, das Wichtigste der gesprochenen Dialoge wiederzugeben, denn es ist klar, dass man schriftlich nie dasselbe wie im Gesprochenen ausdrücken kann (TVEIT 2009: 86). Die Untertitel müssen eine gewisse Zeit auf dem Bildschirm bleiben, damit die Zuschauer auch alles lesen können, das heißt, dass die Übersetzung unter diesen Bedingungen lesbar sein muss. Alle obengenannten Begrenzungen führen gemäß Kaindl dazu, dass der Translator über filmanalytische Kompetenzen verfügen muss, damit er auf einer rezipientenadäquaten Weise ausgangssprachliche Elemente auslässt oder komprimiert. (KAINDL 2016: 131)

Für das Synchronisieren entscheidet man sich dann, wenn Geld keine so große Rolle spielt und man die für die Stimmen verantwortlichen Schauspieler auch bezahlen kann, denn, so Tveit, Synchronisation ist 5 bis 10 Mal teurer als Untertitelung (TVEIT 2009: 94). Bei diesem Verfahren legt man laut Gottlieb einen großen Wert auf die semiotische Authentizität, die Stärkung der Landessprache und eine reibungslose Übermittlung der Inhalte: man erhält zuschauerfreundliche und lokalisierte Versionen ausländischer Produktionen (GOTTLIEB 2005: 25). Der Produktionsprozess ist aber viel aufwändiger, da Lippensynchronizität erreicht werden muss und, so Kaindl, eine Beziehung zwischen dem sprachlichen und visuellen Modus von zentraler Bedeutung ist (KAINDL 2016: 130). Ein weiterer Nachteil dieses Verfahrens ist, dass dadurch die Authentizität des Originals verloren geht. Tveit gibt dabei die Stimme der Figur an, die ein Teil ihrer Persönlichkeit bildet und eng mit Mimik, Gestik und Körpersprache in Verbindung steht (TVEIT

2009: 92). Stattdessen hören die Rezipienten die Synchronstimme des einheimischen Schauspielers. Die Produzenten bemühen sich aber die Stimmen so auszuwählen, dass sie denen des Originals nahekommen. Die deutschen Synchronstimmen entsprechen diesem Kriterium und in sämtlichen Filmen kommt dieselbe Stimme zum Einsatz, wenn es um einen gewissen ausländischen Schauspieler geht. So werden die deutschen Rezipienten den betreffenden Schauspieler immer mit einer bestimmten Stimme in Verbindung bringen. Manchmal kommt es auch zu merkwürdigen Reaktionen, wenn man irgendwann die Originalstimme des Schauspielers hört und sie einfach als ungewohnt empfindet, weil man sich an die Synchronstimme gewöhnt hatte.

Beim Voice-over Verfahren geht es um eine suboptimale Variante der Synchronisierung, im Falle der Filmübersetzung. Es bleibt aber eine gängige Methode bei der Übersetzung von Dokumentarfilmen, Interviews oder Werbespots, denn dann kann man ein paar Sekunden die Originalstimme am Anfang und am Ende hören und auch akkurater den Inhalt wiedergeben. Gonzales unterstreicht in diesem Zusammenhang die Vermittlung eines realistischen Eindrucks und die fast vollständige Wiedergabe des originalen Ausgangstextes (GONZALES 2009: 16). Bei Filmübersetzungen wird dieses Verfahren trotzdem in einigen wenigen Ländern benutzt, weil die Kosten niedriger sind und zugleich nicht die Notwendigkeit, wie im Falle der Lippensynchronizität, besteht, die fremde, meist englische Syntax und Lexik in der Übersetzung anzunehmen, so Gottlieb; hinzu kommt die Tatsache, dass das Publikum dem Originaldialog nicht folgen kann und somit nicht dem ausländischen Einfluss ausgesetzt ist (GOTTLIEB 2005: 25).

4. Übertragung der Derbheit aus den englischsprachigen Filmen ins Deutsche bzw. Rumänische

Derbe Ausdrücke oder Ausdrucksweisen gehören immer mehr zum Alltag der gefilmten Inhalte, da die auf dem Bildschirm oder der Leinwand erscheinenden sozialen Schichten auch dadurch beschrieben und charakterisiert werden. Auch die betreffende Umgebung und das soziale Milieu, das heißt der kulturelle Hintergrund, kommen dadurch besser zum Ausdruck. Außerdem gibt es auch weitere Gründe für die Bevorzugung dieses Sprachgebrauchs, zum Beispiel unter anderem deshalb, weil die Filmemacher grundsätzlich mit allen Mitteln schockieren wollen und dieses eines davon ist.

Die Benutzung einer solchen Sprache stellt aber einige Hürden im Prozess der audio-visuellen Translation dar, denn im Allgemeinen wird sie im Übersetzungsprozess neutralisiert, vor allem im Untertitelungsverfahren. So wie Roffe festhält, wird sich das Publikum durch die schriftliche Derbheit mehr angegriffen fühlen als durch den tatsächlichen mündlichen Gebrauch (ROFFE in CHIARO 2009: 160), was als Folge haben wird, dass die Übersetzer verschiedene Neutralisierungsverfahren im Transfer solcher Textstellen verwenden werden.

Für die audio-visuelle Translation, für den besonderen Fall der Untertitelung, hat Gottlieb eine Reihe von Transferstrategien aufgestellt, die bei der folgenden Analyse optimal eingesetzt werden können (GOTTLIEB 1992: 166):

1. Expansion – der ZT ist beschreibender, z.B. durch die Erweiterung des Konzepts einer kulturspezifischen Referenz im AT.
2. Paraphrase – der Ausdruck im AT wird geändert, um ihn an die Sprache des ZT anzupassen.
3. Transfer – der Ausdruck im AT wird vollständig im ZT übersetzt.
4. Imitation – der AS-Ausdruck wird identisch im ZT verwendet.
5. Transkription – der atypische Sprachgebrauch im AT spiegelt sich im ZT wider (Lehnwörter, Wortspiele usw.).
6. Dislokation – der ZT ist angepasst, um den visuellen oder musikalischen Elementen des Films zu entsprechen.
7. Kondensation – der AS-Ausdruck wird komprimiert, aber die Kernaussage bleibt erhalten. Bei der Standarduntertitelung wird die Wortanzahl gekürzt, nicht aber die Bedeutung.
8. Dezimation – der AS-Ausdruck wird gekürzt, Wörter von einer gewissen Wichtigkeit werden ausgelassen
9. Auslassung – weniger wichtige AS-Wörter werden ausgelassen.
10. Verzicht (Resignation) – Teile des AT, die als unübersetzbar gelten, werden vollständig weggelassen

Die drei Filme, die die Grundlage nachfolgender Analyse darstellen, sind *Lock, Stock and two Smoking Barrels* (1998, Guy Ritchie), *American Gangster* (2007, Ridley Scott), *The last days of American crime* (2020, Olivier Megaton). Es soll ebenfalls unterstrichen werden, dass die deutsche Fassung synchronisiert und die rumänische untertitelt wurde, was auch zu gewissen grundsätzlichen Unterschieden in der ZS-Wiedergabe geführt hat.

Als vorausgehende Bemerkungen sollen ein paar Kommentare zum Gebrauch des in diesen Filmen sehr häufig erscheinenden Wortes *fuck*, unter all seinen Formen, erfolgen, denn seine ursprüngliche Bedeutung hat zahlreiche Änderungen im Laufe der Zeit erfahren. Marlene Hall bezieht sich in ihrem Artikel auf das

Buch von Bernhard Schmid *American Slang*, in dem er sich ausführlich zu den verschiedenen Bedeutungen des Begriffs äußert. Somit kann *fuck* 'vögeln' bedeuten, der herkömmlichste Sinn, dann als Ausruf *Verdammt!*, *Scheiße!*, *Leck mich!* In verschiedenen Ausdrücken können dann die Bedeutungen variieren: *what the fuck* – 'was zum Teufel', *not give a flying fuck* – 'scheißegal', *to fuck up* – 'vermasseln', 'Mist bauen' u.v.a. (HALL 2003). Sehr oft wird aber der Ausdruck einfach als Füllwort verwendet, ohne eine besondere Bedeutung zu haben; infolgedessen muss man in solchen Fällen das Wort auch nicht übersetzen.

Bei den zu analysierenden Auszügen soll vorausgeschickt werden, dass fast sämtliche der von Gottlieb vorgeschlagenen Verfahren im Laufe des Übersetzungsprozess angewendet werden konnten.

4.1. Verzicht/Auslassung/Kondensation/Dislokation

	EN-Original	DE-Synchronisation	RO-Untertitelung
1.	<i>fucking guns/fucking bullets</i>	<i>scheiß Knarren/scheiß verdamnte Kugeln</i>	<i>arme/gloanțe</i>
2.	<i>He's fuckin dead</i>	<i>Der Kerl ist tot</i>	<i>e mort</i>
3.	<i>He's coked up all the mother fucking time</i>	<i>Weil er sich nämlich die ganze Zeit zukokst</i>	<i>e drogat tot timpul</i>
4.	<i>We're beeing fucked</i>	<i>Die wollen uns abziehen</i>	<i>suntem jefuiți</i>
5.	<i>A bunch of fucking junkies</i>	<i>Arme Wixer Schweine die sie sind</i>	<i>niște drogați ce sunt</i>
6.	<i>Have a nice fucking honeymoon</i>	<i>viel Spaß in den scheiß-Flitterwochen</i>	<i>O lună de miere frumoasă!</i>

Auf einen ersten Blick ist leicht zu bemerken, dass die deutsche Fassung durchgehend länger als die rumänische ist, was auf die Translationsart zurückzuführen ist: Synchronisation vs. Untertitelung. Folglich konnte auch in der synchronisierten Variante die sprachliche Derbheit besser zum Ausdruck kommen als in der untertitelten. Auch in diesen Beispielen geht es zu über 90% um den Ausdruck *fucking*, der in der rumänischen Fassung vollständig ausgelassen wurde, was zu einer neutralisierenden Ausdrucksweise führt. In der deutschen Fassung wurden in den obengenannten Beispielen dem Register entsprechend geeignete ZS-Ausdrücke benutzt (*scheiß/scheiß verdammt*-Verstärkung, *abziehen* - als umgangssprachlicher Ausdruck, *Wixer Schweine* – hier wurde ein anderer Begriff mit derselben derben Konnotation verwendet, man könnte sogar behaupten, dass die deutsche

Übersetzung sogar derber klingt als der englische AS-Ausdruck). Im rumänischen ZT bemerkt man eine durchgehende Kondensation und folglich eine Neutralisierung der Ausdrucksweise, was teilweise durch die Eingrenzungen – zeitliche und räumliche – beim Untertiteln zu erklären sind, aber die Atmosphäre des Films beeinträchtigen und sie nicht adäquat wiedergeben. Im 4. Beispiel wurde das Verfahren der Dislokation eingesetzt, da man im Bild sieht, dass die Hauptdarsteller in der Szene ausgeraubt werden und folglich wurde auch in der rumänischen Variante das ausgedrückt.

4.2. Transfer

	EN-Original	DE-Synchronisation	RO-Untertitelung
1.	<i>piss off, you nonce</i>	<i>verpiss dich du Schwanzlutscher</i>	<i>Du-te dracu, pedofilule</i>
2.	<i>Brother of all fuck ups</i>	<i>(Vermutung),...die Schwester des Untergangs</i>	<i>mama tuturor eşecurilor</i>
3.	<i>I'm not the kind of Pussy to drink it</i>	<i>Werde ich nicht die Muschi sein, die sie trinkt.</i>	<i>Nu sunt fraierul care să-l bea (laptele)</i>
4.	<i>You mother fucker!</i>	<i>Du mother fucker!</i>	<i>Ticălosule!</i>
5.	<i>– Fuck you! Keep a lookout! – Yea, fuck me! No, not fuck me, it's actually fuck you!</i>	<i>– Fick dich, halt die Augen offen. – Ja, fick mich! Nein, nicht fick mich, sondern fick dich!</i>	<i>– Să te fut, cască ochii! – Da, să mă futi! Ba nu, să te fut eu pe tine!</i>

In den oben angeführten Beispielen findet ein mehr oder weniger vollständiger Transfer des AS-Ausdrucks in die ZS statt. Im ersten Beispiel wird der Ausdruck *nonce* äquivalent durch *pedofilule* im Rumänischen wiedergegeben, während die deutsche Fassung einen halbäquivalenten Ausdruck benutzt, der aber auch entsprechend kräftig wirkt. In Beispiel 2 wurde die Derbheit in beide Zielsprachen transferiert, während im 3. Beispiel nur die deutsche Fassung das Register einhält; die rumänische benutzt ein verschönerndes Äquivalent. Beim 4. Beispiel haben wir nicht nur mit einem Transfer zu tun, sondern in der Synchronfassung auch mit einer Imitation des AS-Ausdrucks, der sich dank der deutschen Synchronisierungstradition auch im deutschen filmischen Sprachgebrauch durchgesetzt hat. Das letzte angeführte Beispiel gehört zu den wenigen Fällen, in denen der rumänische Sprachgebrauch bei einer Filmübersetzung einen solchen Kraftausdruck wie „fut“ aufweist.

4.3. Transfer DE/Paraphrase RO

	EN-Original	DE-Synchronisation	RO-Untertitelung
1.	<i>Fuck you man! If my boys find you, they're goin to fuck you up.</i>	<i>Fick dich, Mann! Meine Männer werden dich platt machen, du Wixer!</i>	<i>Du-te dracului! Dacă te gădesc băieții mei te omoară!</i>
2.	<i>You fucked around behind her back, didn't you?</i>	<i>Ja, aber du hast heimlich eine andere gevögelt, oder?</i>	<i>Da, dar ai înșelat-o cu altele, nu-i așa?</i>

In diesen letzten zwei Auszügen ist sehr gut einerseits der Unterschied zwischen Synchronisation und Untertitelung und andererseits zwischen dem deutschen Übersetzungssus und dem rumänischen zu bemerken. Beim Untertiteln ist es klar, dass man nicht den ganzen AS-Text wiedergeben kann und ihn paraphrasieren muss, aber hier ist es offensichtlich, dass auch eine Neutralisierung der derben AS-Ausdrücke stattfindet. Das allgegenwärtige *fuck you* wurde ins Rumänische durch das klassische *du-te dracului* ersetzt und *fuck you up* wurde einfach als *te omoară* wiedergegeben. Dasselbe ist auch beim zweiten Beispiel zu bemerken, wo *fucked around* durch *ai înșelat-o* übersetzt wurde, was sehr wenig von der AS-Konnotation bzw. vom Register beinhaltet. Im Gegensatz zur rumänischen Fassung, hält die deutsche Fassung das Register ein, da die englischen Kraftausdrücke durch ähnliche deutsche wiedergegeben werden, die zur derben Umgangssprache gehören (*fuck you-fick dich, platt machen, fucked around-gevögelt*). Im ersten Beispiel kommt sogar im Deutschen ein zum englischen AS-Text zusätzlicher derber Ausdruck zum Einsatz (*du Wixer*), der sehr gut zur Sprechweise der Figur passt und überhaupt nicht störend ist.

5. Fazit

Bei der audio-visuellen Translation eines englischsprachigen Ausgangstextes ins Deutsche oder ins Rumänische gilt es zu berücksichtigen, dass Filme für Erwachsene in Deutschland synchronisiert und in Rumänien untertitelt werden. Diese Tatsache hat als Folge, dass im Deutschen die Texte länger sind und dem Register besser entsprechen als im Rumänischen, wo sie aufgrund der für die Untertitelung typischen Zeit- und Platzeinschränkungen kürzer ausfallen und einen höheren Grad an Adaptation aufweisen. Nichtsdestotrotz ist im letzten Fall auch eine Neutralisierung der Sprache festzustellen, im Sinne dass umgangssprachliche Kraftausdrücke, derbe Formulierungen zum größten Teil ausgelassen oder

abgeschwächt werden. Das ist auch eine Folge der in diesem Bereich noch herrschenden rumänischen Tradition, die die englischen umgangssprachlichen Aussagen nicht übersetzt, was auch auf die langjährige kommunistische Geschichte des Landes zurückzuführen ist, als solche Ausdrücke Tabu waren, und auch auf der noch pruden Einstellung der Mehrheit der rumänischen Gesellschaft. In den letzten Jahren ist eine Änderung der Sachlage zu bemerken, im Sinne, dass die Derbheit mehr in den Untertiteln zum Ausdruck gebracht wird, aber die Versuche sind noch zaghaft.

Literaturverzeichnis

- CHIARO, Delia 2009: Issues in Audiovisual Translation. In: Munday, Jeremy (2009): *The Routledge Companion to Translation Studies*, New York: Routledge, 141-165.
- GAMBIER, Yves 2004: Les mots et les images en traduction: sous-titres et doublage. In: Kittel, Harald et. al: *Übersetzung, Translation, Traduction*, 1. Teilband, Berlin, New York: de Gruyter, 1047-1061.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun 2005: Introducing Multidimensional Translation. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra (2005): *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*, Saarbrücken: MuTra, 1-15, (https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf, Zugriff: Oktober 2021).
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun 2008: Einführung in die multidimensionale Translation (MuTra) (https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjU8MfqfPLzAhVNnqQKHZ11DHMQFnoECBcQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.translationconcept.s.org%2Fpdf%2FMultidimensionaleTranslation1_Wien_07-2008.pdf&usg=AOvVaw2noxTSiU6vzw2lLbz39at, Zugriff: Oktober 2021).
- GONZALES, Luis Perez 2009: Audiovisual Translation. In: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (2009): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 13-20.
- GOTTLIEB, Henrik 1992: Subtitling – A new university discipline. In: Dollerup C. / Loddegaard A. (1992), *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*, Amsterdam-Philapodelphia: John Benjamins, 161-170
- GOTTLIEB, Henrik 2005: Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra (2005): *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*, Saarbrücken: MuTra, 1-29, (https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf, Zugriff: Oktober 2021).
- HALL, Marlene 2003: Der Umgang mit Slang in Filmuntertiteln. In: Hieronymus 2/2003, Bern, (<http://www.tradulex.com/articles/Hall.pdf>, Zugriff: November 2021).
- JÜNGST, Heike 2010: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr.
- KAINDL, Klaus 2016: Multimodales und mediales Übersetzen. In: Kadric, Mira / Kaindl, Klaus 2016: *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen*, Tübingen: Francke, 120-136.
- REINART, Sylvia 2014: *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*, Berlin: Frank & Timme.
- TVEIT, Jan-Emil 2009: Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In: Cintas, Jorge Diaz / Andermann, Gunilla (2009): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Great Britain: Palgrave Macmillan, 85-97.