

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2023

Michaela Pokorná

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Michaela Pokorná

Ein Vergleich der tschechischen
Synchronisierung
und der tschechischen Untertitel
der Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (2021)

Olomouc 2023

Vedoucí bakalářské práce:
Mgr. Petra Bačuvčíková, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat paní Mgr. Petře Bačuvčíkové, Ph.D. za vedení této bakalářské práce a za cenné rady, připomínky, vstřícnost a podporu.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	7
2.	Audiovisuelle Übersetzung.....	8
2.1	Revoicing.....	9
2.2	Untertitelung.....	11
2.3	Neue Genres	12
3.	Synchronisierung	14
3.1	Spezifische Merkmale der Synchronisierung.....	14
3.1.1	Synchronität	15
3.1.2	Glaubwürdige und realistische Dialoge	16
3.1.3	Kohärenz zwischen dem Bild und den Dialogen	16
3.1.4	Eine treue Übersetzung	16
4.	Untertitelung	18
4.1	Spezifische Merkmale der Untertitelung.....	18
4.1.1	Beschränkungen - Raum und Zeit.....	19
4.1.2	Verletzlichkeit der Übersetzer.....	21
5.	Synchronisierung oder Untertitel?	23
6.	Untersuchte Phänomene bei der Analyse im praktischen Teil	26
6.1	Textreduktion	26
6.2	Markierte Sprache	28
7.	Analyse	31
7.1	Wir Kinder vom Bahnhof Zoo 2021	31
7.2	Episodenauswahl für die Analyse	31
7.3	Ablauf der Analyse.....	32
7.4	Textreduktion	33
7.4.1	Auslassung von ganzen Segmenten	34
7.4.2	Auslassung von Segmententeilen.....	36
7.4.3	Auslassung der sich wiederholenden Wörter.....	37
7.4.4	Auslassung von Adverbien	37
7.4.5	Auslassung von Interjektionen.....	39
7.4.6	Auslassung von Anreden.....	40
7.4.7	Auslassung der Frage und Umformulierung.....	41
7.4.8	Kondensation der Sätze zu Ellipsen.....	42
7.4.9	Kondensation durch einfachere Umformulierung.....	42

7.5	Markierte Sprache	44
7.5.1	Lexikalisch-markierte Sprache.....	44
7.5.2	Morphologisch-markierte Sprache.....	51
	Zusammenfassung.....	57
	Literaturverzeichnis.....	59
	Anotace	61
	Abstract	62

1. Einleitung

In der heutigen globalisierten Welt ist es häufig der Fall, mindestens ab und zu auch fremdsprachige Filme und Serien anzusehen. Vor allem bei verschiedenen Streaming Plattformen wie Netflix, HBO Max, Disney+ und anderen, kann man sie nicht vermeiden, weil sie die Mehrheit sind. Zum Beispiel gibt es auf der größten Streaming Seite Netflix im Februar 2023 nur 94 Filme und 2 Serien mit der tschechischen Originalfassung, im Vergleich zu den Tausenden, die auf Englisch zur Verfügung stehen.

Wie die Statistik des Tschechischen Statistischen Amtes (Český statistický úřad [ČSÚ], 2016) aber zeigt, kann der DurchschnittsTscheche fremdsprachige Medien ohne Hilfe der Übersetzung höchstwahrscheinlich nicht ansehen, weil auch die Hauptfremdsprache Englisch nur 24 % der Bevölkerung gut oder sehr gut beherrscht. Beim Deutschen zählt sich zu dieser Kategorie nur 9 % der Bevölkerung. Deshalb bleibt die audiovisuelle Übersetzung für die tschechischen Zuschauer immer wichtig. Für Synchronisierung und Untertitelung gibt es aber spezifische Anforderungen, die den Übersetzungsprozess erschweren und die in manchen Fällen dazu führen, dass, auch wenn zu der Abfassung der Synchronisierung und den Untertiteln die gleiche Vorlage benutzt wird, das Finalprodukt sehr unterschiedlich ist.

In dieser Arbeit werde ich mich deshalb mit dem Vergleich der Synchronisierung und der Untertitel der Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* beschäftigen. Diese Serie erschien im Jahr 2021 ursprünglich für Amazon Prime, in Tschechien wurde sie aber von HBO Max mit tschechischer Synchronisierung und tschechischen Untertitel angeboten.

Im theoretischen Teil werden die audiovisuelle Übersetzung, ihre Formen und die Spezifika, die mit ihnen verbunden sind, vor allem die Spezifika der Synchronisierung und der Untertitelung, beschrieben. Im praktischen Teil wird dann die Textreduktion und die Markiertheit der Sprache der beiden Übersetzungen analysiert und die häufigsten Fällen werden dann in Kategorien aussortiert und Beispiele von ihnen in dieser Arbeit angegeben und beschrieben.

2. Audiovisuelle Übersetzung

Laut Chaume (2012:2) ist die audiovisuelle Übersetzung ein neu geprägter akademischer Begriff, der zwar in akademischen Kreisen, aber noch nicht völlig auf dem Markt der Ton- und Bildpostproduktion akzeptiert ist. Es handelt sich um einen Oberbegriff, der sprachliche und semiotische Übertragungen von audiovisuellen Texten umfasst, zu denen vor allem Synchronisierung und Untertitelung gehören, aber auch einige neu aufgenommene Praktiken wie Comics-Übersetzung und Videospiel-Lokalisierung.

Obwohl der Begriff heute mehr denn je akzeptiert wird, halten einige Leute, wie Díaz Cintas und Remael (2014:9) anmerken, die audiovisuelle Übersetzung immer noch nicht für eine richtige Art der Übersetzung, vor allem aufgrund der Beschränkungen des Mediums selbst.

Dieses Problem gab es schon lange, schon im Jahr 1991 sprach Luyken über die Probleme, die mit der Klassifizierung der audiovisuellen Übersetzung verbunden sind. In seinem Buch (Luyken, 1991:153-155) erwähnt er vier Bereiche, in denen sich ihm zufolge die audiovisuelle Übersetzung von der sprachlichen Übersetzung unterscheidet:

1. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird die Information nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch Bild, Schauspiel und Ton vermittelt. Bei der Synchronisierung werden aber nur die sprachlichen Komponenten übersetzt, die anderen Komponenten bleiben gleich. Bei der Untertitelung bleibt sogar alles gleich, nur die Untertitel werden dazu zugegeben. Das Einzige, was sich verändert, ist, dass ein Teil des Originalbildes mit Untertiteln verdeckt ist.
2. Das Ausgangs- und das Zielpublikum sind bei der audiovisuellen Übersetzung unterschiedlich, deshalb kann es ungenügend sein, die Originalinformationen nur mit den gleichen Informationen in der Zielsprache zu ersetzen. Es ist aber schwieriger Erklärung oder Interpretation der Originalinformationen dem Zielpublikum zu übergeben als zum Beispiel bei literarischer Übersetzung, weil hier fast kein Raum dafür ist. Die Dialoge müssen der Dialoge in der Originalsprache anpassen, man kann nichts viel zugeben und es gibt auch keinen Raum für Fußnoten

und anderen Methoden, die in solchen Fällen bei der schriftlichen Übersetzung benutzt werden könnten.

3. Die audiovisuelle Übersetzung führt immer zu einer erheblichen Kürzung der ursprünglichen Information, vor allem bei der Untertitelung wegen der Lesegeschwindigkeit, aber auch bei der Synchronisierung, weil der Dialog von der Lippsynchronität beeinflusst wird.
4. Bei der audiovisuellen Übersetzung gibt es immer auch redaktionelle Elemente, es ist nie möglich alle Informationen des Originals zu übersetzen, die Übersetzer müssen immer etwas reduzieren oder kondensieren.

Díaz Cintas und Remael (2014:11) argumentieren, dass wir trotz der Schwierigkeiten, die die audiovisuelle Übersetzung aufgrund ihres Mediums mitbringt, das eine echte Eins-zu-eins-Entsprechung nicht zulässt, mit unserem Verständnis des Konzepts der formalen Äquivalenz flexibler sein müssen, um diese Art der Übersetzung stärker einzubeziehen und die audiovisuelle Übersetzung als Teil der Translatologie zu akzeptieren.

Um die audiovisuelle Übersetzung, auch abgekürzt als AVÜ, besser zu verstehen, teilt sie Chaume (2012:5) in drei große Kategorien ein, die alle einige Gemeinsamkeiten haben: Revoicing, Untertitelung und neue audiovisuelle Genres, die Kombinationen der traditionellen AVÜ-Typen verwenden.

2.1 Revoicing

Der erste Modus, den Chaume (2012:3-4) vorschlägt, ist das Revoicing und er unterteilt es in acht weitere Untermodi. Alle dieser Untermodi haben gemeinsam, dass sie in der Form des gesprochenen Textes auftreten.

Der erste Untermodus ist laut Chaume (2012:3) die **Synchronisierung**, die später in Kapitel 3 näher beschrieben wird.

Der zweite Untermodus von Chaume (2012:3) ist die experimentelle Technik der **partiellen Synchronisierung**. Diese Technik wurde erstmals von Hendrickx (1984:217) als eine Alternative zur Synchronisierung vorgeschlagen, bei der eine gesprochene, vorbespielte Interpretation des Ausgangsdialogs zu der Originaltonspur hinzugefügt wird, um dem Publikum alle notwendigen

Informationen zu geben, ohne dass das Werk vollständig synchronisiert werden muss. Wie Hernández Bartolomé und Mendiluce Cabrera (2005:96) erwähnen, bleibt dieser Modus unpopulär, vor allem wegen seiner mangelnden Authentizität und Wiedergabetreue im Vergleich zu anderen AVÜ-modi.

Voiceover gehört Chaume (2012:3) nach auch zum Revoicing und es handelt sich um eine Technik, bei der die Originalspur der Ausgangssprache nicht ersetzt wird, sondern nur mit einer Spur des übersetzten Dialogs in der Zielsprache überlagert wird, so dass das Zielpublikum beide Spuren noch hören kann. Normalerweise ist die übersetzte Spur im Vergleich mit der Originalspur einige Sekunden verzögert und wird auch mit höherer Lautstärke abgespielt. Dieser Modus wird in der Regel für Dokumentarfilme, Interviews und Reality Shows verwendet.

Die vierte Art des Revoicings ist laut Chaume (2012:3) der **freie Kommentar**. Er wird meistens zu humoristischen Zwecken verwendet, wobei die Übersetzung eines Clips so manipuliert wird, dass es lustig wirkt, und die Übersetzung wird dann entweder für Synchronisierung oder für Voiceover benutzt. Wie Luyken (1991:82) feststellt, unterscheidet sich der freie Kommentar von anderen Formen des Revoicings vor allem dadurch, dass die Ausgangssprache überhaupt nicht originalgetreu übertragen wird, sondern es entsteht eine völlig neue Tonspur, die die ursprüngliche ersetzt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass in der Regel kein oder nur ein minimaler Versuch des Spottings unternommen wird, sondern die Tonspur nur auf die Bilder auf dem Bildschirm abgestimmt wird.

Ein weiterer Untermodus, der laut Chaume (2012:4) zum Revoicing gehört, ist das **Simultandolmetschen**. Diese Technik ist dank der technologischen Entwicklung größtenteils eine Technik der Vergangenheit, sie kann aber immer noch ab und zu vorkommen. Wie Pérez-González (2020:33) anmerkt, wird diese Art des Dolmetschens in der Regel bei Filmfestivals eingesetzt, wenn es Budget- und Zeitbeschränkungen gibt, die andere Arten von AVÜ nicht ermöglichen.

Der sechste und der siebte Untermodus, die Chaume (2012:4) erwähnt, sind die, die audiovisuellen Medien für die Zuschauer mit Beeinträchtigungen des Sehens zugänglicher machen. Es handelt sich um die **Audiodeskription**, die nicht nur gesprochene Dialoge enthält, sondern auch Sprachbeschreibungen des Schauplatzes und andere wichtige Dinge, die den blinden Zuschauern entgehen

könnten, und um die **Audiountertitelung**, bei der sowohl die Untertitel als auch das Drehbuch laut vorgelesen werden, um einen Ausgleich für die blinden Zuschauer zu schaffen.

Der letzte Untermodus ist laut Chaume (2012:4) das **Fandubbing**, eine Synchronisierung, die nicht von Profis, sondern von Amateuren zu Hause für andere Fans des besagten Mediums gemacht wird. Diese Synchronisierung kann auch zu witzigen Zwecken benutzt werden und wird dann gewöhnlich als Fundubbing bezeichnet.

2.2 Untertitelung

Chaume (2012:3-4) unterteilt die Kategorie der Untertitelung in sechs Untermodi, bei denen die Ausgangssprache der AVÜ in Form eines geschriebenen Textes übertragen wird.

Der erste Untermodus ist Chaume (2012:3) nach die **konventionelle Untertitelung**, die ähnlich wie die Synchronisierung in späteren Teilen dieser Arbeit ausführlicher behandelt wird, Untertitelung ist das Thema von Kapitel 4.

Der zweite Untermodus der Untertitelung sind **Zwischentitel**, die laut Díaz Cintas und Remael (2014:26) die Vorläufer der Untertitel des frühen 20. Jahrhunderts sind. Zwischentitel waren die schwarz-weißen Titelformen mit gedrucktem Text, die in Stummfilmen zwischen den Szenen erschienen, um Dialoge und andere Beschreibungen zu vermitteln. Wenn sie in modernen Filmen verwendet werden, nennt man sie heute Inserts.

Als den dritten Untermodus nennt Chaume (2012:3) **Respeaking** und es handelt sich um eine Sprachausgabe, die aus einem Text durch die maschinelle Spracherkennung automatisch umgewandelt wird.

Eine besonderer Untermodus von Untertiteln sind laut Chaume (2012:3) die sogenannten **Übertitel**, die in der Regel für Live-Opern und Theater verwendet werden. Weil sie ein Teil der Live-Aufführungen sind, sind diese Untertitel nicht ein Teil des Bildes wie bei Filmen oder Fernsehsendungen. Übertitel werden in der Regel über oder neben die Bühne projiziert, oder sie können in Sitzlehnen integriert werden. In allen diesen Fällen kann es störender als die Verfolgung normaler

Untertitel sein, weil die Zuschauer ihre Aufmerksamkeit von der Bühne weg richten müssen. Ein weiterer Unterschied zur herkömmlichen Untertitelung wird auch von Díaz Cintas und Remael (2014:25) erwähnt, nämlich die Tatsache, dass Übertitel nicht im Voraus wie Untertitel getimt werden, um den Live-Aufführungen besser gerecht zu werden. Sie werden in der Regel live von einem Techniker bedient, damit sie der Aufführung so nah wie möglich folgen können.

Wie beim Revoicing gibt es laut Chaume (2012:4) auch bei der Untertitelung einen Zugänglichkeitsmodus - die **Untertitelung für Gehörlose und Schwerhörige**. Diese Art der Untertitel bietet nicht nur Dialoge, sondern beschreibt auch den Ton, wie zum Beispiel Hintergrundgeräusche und Hintergrunddialoge, Lieder, in welcher Sprache der Dialog gesprochen wird und andere Teile des Tons, die ein Gehörloser oder Schwerhöriger möglicherweise ohne Hilfe nicht merken kann.

Der letzte Untermodus laut Chaume (2012:4), der ebenfalls dem Revoicing ähnelt, ist das **Fansubbing**, manchmal auch nur Subbing genannt. Es wird in der Regel von Fans für andere Fans des betreffenden Mediums erstellt, bevor eine offizielle Übersetzung in ihrem Land veröffentlicht wird. Fansubbing ist in den letzten zwei Jahrzehnten sehr populär geworden, vor allem für Filme und Fernsehsendungen, die entweder noch gar nicht offiziell Untertitelt wurden oder bei denen die Fans nicht geduldig auf die Veröffentlichung offizieller Untertitel warten wollten. Dies gilt auch für die Tschechische Republik, wie Dwyer (2018:441) erwähnt, als Zehntausende tschechischer Fans der Fernsehserie *Game of Thrones* im Jahr 2011 Fansubs für die Premiere der ersten Staffel herunterluden, anstatt sechs Stunden auf die offizielle Veröffentlichung durch HBO zu warten.

2.3 Neue Genres

Die letzte Kategorie nach Chaume (2012:4-5) ist die Kategorie der neuen audiovisuellen Genres, die aus der Übersetzung von Videospielen, Lehrvideos und Webinaren, Werbespots und Infomercials, Webtoons und Comics-Büchern und Scanlations besteht, bei denen es sich laut Zanettin (2020:79) um Mangas und Comics handelt, die zunächst von Fans gescannt und übersetzt und später im Internet verbreitet werden. Diese Kategorie ist keine geschlossene, sondern eine

offene Kategorie, die Platz für neue Genres lässt, die in Zukunft entstehen könnten und ebenfalls in diese Kategorie fallen würden.

3. Synchronisierung

Chaume (2012:1-2) definiert Synchronisierung als eine Technik, bei der die Originalspur der Dialoge eines audiovisuellen Textes in der Ausgangssprache durch eine andere Spur mit übersetzten Dialogen in der Zielsprache ersetzt wird. Der Soundtrack, bestehend aus Musik und Spezialeffekten, wird jedoch unverändert gelassen. Die Synchronisierung ist eine der meisterweiterten Praktiken der Übertragung eines audiovisuellen Textes auf ein Publikum, das eine andere Sprache als die Originalsprache spricht. Sie ist besonders wichtig für bestimmte Genres wie Zeichentrickfilme und andere Programme für jüngere Kinder, bei denen auch Länder wie Dänemark oder Norwegen, die im Allgemeinen entweder Untertitel oder die Verwendung der Originalsprache bevorzugen, die Synchronisierung anstatt anderer Möglichkeiten wählen.

Heutzutage ist es üblich, dass das Publikum oft aktiv den von ihm bevorzugten audiovisuellen Modus wählen kann, vor allem bei bestimmten Streaming-Plattformen wie Netflix oder HBO Max, wo oft sowohl Untertitel als auch Synchronisierung angeboten werden, um den Bedürfnissen der verschiedenen Publikumsgruppen gerecht zu werden.

3.1 Spezifische Merkmale der Synchronisierung

Laut Makarian (2005:9) erfüllt die Synchronisierung eines fremdsprachigen audiovisuellen Werks die Bedeutung des Wortes Übersetzung in vollem Umfang, weil diese Art der Übersetzung nicht nur zur Übersetzung von Wörtern führt, sondern auch darauf abzielt, den Zuschauern die gleiche künstlerische und emotionale Erfahrung des Werks wie den Zuschauern der Ausgangssprache zu vermitteln. Der synchronisierte Dialog muss unter anderem am Bild so weit wie möglich angepasst werden, damit er so natürlich wie das Original wirken kann.

Um dies zu erreichen, müssen jedoch verschiedene Kriterien im Übersetzungsprozess berücksichtigt werden. Zu diesem Zweck schlägt Chaume (2012:15-20) sechs Standards vor, die mit der Erstellung einer hochwertigen Synchronisierung helfen sollen. In diesem Kapitel erwähne ich die ersten vier Punkte, weil die beiden letzten, nämlich gute Tonqualität und gute

schauspielerische Leistung, Empfehlungen für die Produktion der Synchronisierung selbst sind, nicht für die Übersetzung.

3.1.1 Synchronität

Laut Chaume (2012:15) ist eines der wichtigsten Kriterien und eine der wichtigsten Einschränkungen, die Synchronisierung erfüllen muss, die Synchronität mit der Dauer der ursprünglichen Äußerungen der Dialoge, die auch Isochronie genannt wird. Andere Arten der Synchronität sind dann die Lippensynchronität, also die Mundartikulation der Schauspieler, und die kinetische Synchronität, also ihre Körperbewegungen.

In seiner früheren Arbeit argumentiert Chaume (2007:5), dass eine perfekte Synchronität nicht möglich ist, sondern dass es immer ein gewisses Maß der Asynchronität bleiben muss. Diese Asynchronität ergibt sich zum Beispiel aus der Tatsache, dass Mimik und Gestik nicht global gleich sind, beispielsweise wird die nordeuropäische Gestik nie die gleiche wie die italienische sein. Chaume behauptet, dass diese Asynchronität die Qualität der Synchronisierung als Ganzes nicht beeinträchtigt, weil das Zielpublikum weiß, dass es einen synchronisierten Film sieht und ein gewisses Maß der Asynchronität zulässt, so wie alle Zuschauer akzeptieren, dass sie die Filmfiguren sehen können, auch wenn sie sich in einem dunklen Raum befinden, oder dass sie einen Dialog hören können auch in Situationen, in denen er im wirklichen Leben nicht zu hören wäre.

Chaume (2012:15) zufolge ist die wichtigste Synchronität, die eingehalten werden muss, die Isochronie. Die Übersetzung muss der Länge der gesprochenen Dialoge des Ausgangstextes folgen und in extremen Nahaufnahmen kann auch die Lippensynchronität an Bedeutung gewinnen. Wenn diese Bedingungen nicht erfüllt werden, kann die Synchronisierung ihre Glaubwürdigkeit beim Publikum verlieren, weil das Maß der Toleranz des Publikums überschritten würde und das Bild nicht mit dem Ton übereinstimmt, was den Genuss des Fernsehprogramms beeinträchtigen kann.

3.1.2 *Glaubwürdige und realistische Dialoge*

Chaume (2012:16) merkt an, dass Übersetzer bei der Übersetzung von Dialogen für die Synchronisierung wie bei jeder anderen Übersetzungsart nicht nur die Zielsprache übersetzen, sondern auch das Register und das Setting des Ausgangstextes halten müssen. Das Ziel ist es, einen übersetzten Dialog zu schaffen, der realistisch, glaubwürdig und plausibel klingt und der die Zuschauer nicht von der Handlung ablenkt. Um dies zu erreichen, muss der Dialog so übersetzt werden, dass das mündliche Register als eine falsche spontane vorgefertigte Rede definiert werden kann, um den Zuschauern zu helfen, die Ungläubigkeit des Mediums selbst zu überwinden.

Pavesi (2019:161) zeigt einige Möglichkeiten auf, wie diese zielsprachliche Mündlichkeit der Synchronisierung oft in verschiedenen Sprachen dargestellt wird. Meistens wird die Mündlichkeit durch umgangssprachliche Begriffe und Sprachmarker oder auch durch informelle und tabuisierte Wörter realisiert, wie zum Beispiel Schimpfwörter, Lehnübersetzungen, insbesondere, wenn die Ausgangssprache Englisch ist, und wiederkehrende phraseologische Ausdrücke.

3.1.3 *Kohärenz zwischen dem Bild und den Dialogen*

Chaume (2012:16) stellt fest, dass Bild und Ton kohärent sein sollten, um ein optimales Seherlebnis für das Zielpublikum zu erreichen. Das Gleiche gilt auch für die innere Kohärenz der Handlung und die Kohärenz der Dialoge. Der Zieltext sollte in semantischer, semiotischer und visueller Hinsicht kohärent sein, um die Treue des Originaldialogs zu wahren und dem Zielpublikum zu helfen, den Zieltext besser zu verstehen.

3.1.4 *Eine treue Übersetzung*

Chaume (2012:17) betrachtet als treue Übersetzung eine Übersetzung, die dem Inhalt, der Form, der Funktion und der Wirkung des Ausgangstextes treu ist. Die Zuschauer erwarten, dass ein Film in der Zielsprache derselbe wie der Film in der Ausgangssprache ist. Die Schwelle für eine getreue Übersetzung hängt davon ab, was das Zielpublikum toleriert; Änderungen in einigen Bereichen werden eher toleriert als in anderen.

Die Bereiche, die am häufigsten toleriert werden, sind sprachliche Zensur und Selbstzensur der Übersetzer, unpassendes Register, Änderungen einiger Filmtitel und zu starke Anpassung bestimmter charakteristischer Merkmale der Zielkultur. Die Akzeptanz dieser Änderungen ist auch an bestimmte audiovisuelle Genres gebunden, eine übermäßige Anpassung kommt zum Beispiel häufiger in Zeichentrickfilmen als in Kunstfilmen vor, und das Publikum dieses Genres kommt auch besser mit unvollkommener Lippensynchronität zurecht als das Publikum von Filmen anderer Genres.

4. Untertitelung

Díaz Cintas und Remael (2014:8) definieren Untertitelung als die Technik der Darstellung eines geschriebenen Textes am unteren Rand des Bildschirms, der versucht, den Originaldialog und einige andere schriftliche Elemente des Bildes wie Zeichen, so genau wie möglich darzustellen.

Sie (Díaz Cintas und Remael, 2014:9) identifizieren auch drei Hauptkomponenten von untertitelten Medien, nämlich den gesprochenen Dialog, das Bild und die Untertitel. Ihnen zufolge sind diese drei Komponenten zusammen mit der Lesegeschwindigkeit der Zuschauer und der Größe des Bildschirms die grundlegenden Merkmale von untertitelten Programmen.

4.1 Spezifische Merkmale der Untertitelung

Luyken (1991:156) nennt drei Hauptkategorien, durch die sich die Untertitelung von anderen Arten der Übersetzung unterscheidet: 1) die Untertitelung verändert das Originalwerk nicht, aber durch sie wird ein Teil des Bildes verdeckt; 2) die gesprochene Sprache wird in die geschriebene Sprache übertragen; 3) die Untertitel im Zieltext fassen den gesamten Umfang des gesprochenen Dialogs nicht um, Teile des Umfangs müssen weggelassen werden.

Diese Kategorien können nicht voneinander getrennt werden, sondern es handelt sich um gleichzeitige Aktivitäten, die während der Untertitelung ablaufen. Luyken (1991:156) verwendet die Unterscheidungen der Übersetzung von Peter Newmark und nennt die Untertitelung ein perfektes Beispiel für kommunikative Übersetzung, weil die Übersetzer bei der Untertitelung mehr über die Bedeutung der Wörter als über die Wörter selbst nachdenken müssen, was dem semantischen Ansatz der Übersetzung entspricht.

Weitere wichtige Aspekte, die für die Untertitelung spezifisch sind und die Übersetzer bei der Untertitelung beachten müssen, werden im weiteren Verlauf dieses Kapitels vorgestellt.

4.1.1 Beschränkungen - Raum und Zeit

Pošta (2011:42) nennt als die wichtigsten Besonderheiten zwei Einschränkungen, die die Untertitelung von anderen Übersetzungsdisziplinen unterscheiden, nämlich räumliche und zeitliche Einschränkungen. Übersetzer müssen den begrenzten Raum respektieren, der für Untertitel reserviert ist, und gleichzeitig sicherstellen, dass die Untertitel nicht nur dem Rhythmus der ursprünglichen Dialoge, sondern auch den Lesefähigkeiten des Zielpublikums entsprechen. Pošta erwähnt auch andere Disziplinen, die sich mit diesen Beschränkungen beschäftigen müssen. Die Beschränkung des Raumes beeinflusst zum Beispiel auch erheblich die Übersetzung von Comics aus, und die zeitliche Beschränkung gibt es auch zum Beispiel beim Simultandolmetschen. Für die Untertitelung kann es jedoch problematisch sein, weil sich hier diese beiden Beschränkungen zusammentreffen.

Raum

Laut Pošta (2011:42-43) wird die Beschränkung des Raumes vor allem durch die maximale Anzahl der Zeichen pro Zeile bestimmt, die von der Breite des Bildschirms oder der Leinwand abhängt. Pošta gibt an, dass beim Fernsehen die maximale Anzahl der Zeichen einschließlich Leerzeichen meist zwischen 30 und 37 liegt, während sie beim Kino und bei DVDs in der Regel bei 40 liegt. Es hängt aber vor allem vom Auftraggeber ab, weil zum Beispiel beim Netflix (Netflix, o. J) das Zeichenmaximum 42 ist.

Pošta (2011:43-44) führt weiter an, dass Untertitel aus maximal zwei Zeilen bestehen können, weil Untertitel so unauffällig wie möglich sein sollten und das Originalbild so wenig wie möglich verdecken sollten. Bei zweizeiligen Untertiteln muss auch die Aufteilung beachtet werden, idealerweise sollten die Zeilen gleich lang sein oder die erste Zeile sollte kürzer sein. Es ist aber auch wichtig, auf die syntaktische Struktur des betreffenden Satzes zu achten, die die Priorität vor der Ästhetik hat. Die Übersetzer sollten es vermeiden, Wörter zu trennen, die zusammen in einer Zeile stehen sollen, zum Beispiel das Adjektiv und das Substantiv, an das es angehängt ist, zu trennen.

Díaz Cintas und Remael (2014:87) sprechen eine ähnliche Empfehlung aus und schlagen vor, dass die Priorität bei zweizeiligen Untertiteln darin liegen sollte,

Untertitel zu erstellen, die in erster Linie leicht zu lesen sind, und nicht darin, eine perfekte Symmetrie zu wahren.

Zeit

Pošta (2011:44) stellt fest, dass das Timing oft vom Kunden bestimmt wird, aber auch hier gibt es ein paar allgemeine Regeln, aus denen sich diese Anforderungen in der Regel ableiten.

Pošta (2011:48) gibt die Empfehlung von Karamitlougl an, dass eine Untertitel mindestens 1,5 Sekunden und höchstens 3,5 Sekunden lang angezeigt werden sollte, wenn es sich um einen einzeiligen Untertitel (7-8 Wörter) handelt, oder höchstens 6 Sekunden, wenn es sich um einen zweizeiligen Untertitel (14-16 Wörter) handelt. Díaz Cintas und Remael (2014:89-90) empfehlen ein Minimum von 1 Sekunde und ein Maximum von 6 Sekunden für einen zweizeiligen Untertitel. Obwohl das Timing der Untertitel in erster Linie auf dem Rhythmus der Dialoge basieren sollte, empfehlen sie, wenn eine Figur länger als 6 Sekunden spricht, die betreffende Rede zu unterbrechen, weil Studien zeigen, dass längeres Darstellung des Untertitels zu wiederholtem Lesen führt, was unerwünscht ist.

Ein weiteres Kriterium, das das Timing beeinflusst, ist der Mindestabstand zwischen den Untertiteln. Hier stellt Pošta (2011:47) fest, dass sich die genannten Autoren auf einen Mindestabstand von 0,16 Sekunden einigen.

Das letzte wichtige Kriterium für das Timing von Untertiteln ist die maximale Lesegeschwindigkeit der Zuschauer, auch weil die Übersetzer in bestimmten Fällen, wie zum Beispiel bei der Untertitelung von Serien, die in mehrere Sprachen übersetzt werden, insbesondere auf verschiedenen Streaming-Plattformen, nicht in das Timing der Untertitel eingreifen können. Die Untertitel sind bereits vorgetimt.

Diese maximale Lesegeschwindigkeit hängt auch oft von den Anforderungen des Kunden ab. Laut Pošta (2011:48-49) ist die Standard-Lesegeschwindigkeit bis 16 oder 17 Zeichen pro Sekunde (ZPS) und 9-12 ZPS für Kinder Programme. Díaz Cintas und Remael (2014:96) zufolge kann die Lesegeschwindigkeit jedoch nicht allgemein empfohlen werden, weil sie auch von der Schwierigkeit der Sprache des Werks abhängt. Zum Beispiel bei einem Werk mit schwieriger Syntax oder

einem ungewöhnlichen Wortschatz, sollten die Übersetzer dies berücksichtigen und die Lesegeschwindigkeit anpassen. Sie weisen auch darauf hin, dass die Lesegeschwindigkeit im Kino oft schneller ist, weil sich die Zuschauer besser auf die Untertitel konzentrieren können, und es ist davon auszugehen, dass sie, wenn sie sich für einen Film mit Untertiteln entschieden haben, daran gewöhnt sind.

Meiner Erfahrung nach gibt es zumindest bei einigen Streaming-Plattformen auch eine höhere Standard-Lesegeschwindigkeit, mit einem Maximum bis zu 20 ZPS. Da die Zuschauer auf diesen Plattformen oft zwischen Untertiteln und Synchronisierung wählen können, könnte das Argument für eine höhere Lesegeschwindigkeit ähnlich dem oben von Díaz Cintas und Remael erwähnte Argument sein, also dass die Zuschauer, die sich für Untertitel entscheiden, mehr daran gewöhnt sind und eine niedrigere Lesegeschwindigkeit für sie unerwünscht sein könnte.

Neben der Notwendigkeit, diese maximale Lesegeschwindigkeit bei der Übersetzung nicht zu überschreiten, empfiehlt Pošta (2011:50) auch die Lesegeschwindigkeit mehr oder weniger beizubehalten und nicht zu stark zu schwanken.

4.1.2 Verletzlichkeit der Übersetzer

In Anbetracht der räumlich-zeitlichen Beschränkungen der Untertitelung könnte man erwarten, dass die Untertitel immer deutlich komprimierter als der Ausgangstext und wahrscheinlich sogar auch als die Synchronisierung sind. Das ist jedoch nicht immer der Fall. Obwohl in vielen Fällen Kondensation oder sogar vollständige Neuformulierung zu einer kohärenteren und weniger störenden Übersetzung führen kann, wird sie von den Übersetzern nicht immer angewandt.

Der Grund dafür könnte laut Díaz Cintas und Remael (2014:55) sein, dass die Untertitel dem Publikum immer zur gleichen Zeit wie der Dialog im Ausgangstext präsentiert werden, was für eine Übersetzung recht ungewöhnlich ist. Das ist zwar nicht völlig unüblich, denn es gibt auch Übersetzungen, bei denen Ausgangs- und Zielsprache parallel präsentiert werden, zum Beispiel in verschiedenen mehrsprachigen Verträgen, aber auch bei diesen Texten ist ein klarer Satz-für-Satz-Vergleich nicht so einfach wie bei Untertiteln. Die Übersetzer von

Untertiteln sind also mit einem Problem konfrontiert, dass die meisten Übersetzer nicht kennen, auch die Übersetzer für andere Arten von audiovisuellen Übersetzungen.

Díaz Cintas und Remael (2014:55-56) nennen dieses Problem der Feedback-Effekt. Verstärkt wird dieser Effekt durch die heutigen Abspielmöglichkeiten, bei denen es kein Problem ist, jederzeit zu pausieren und gegebenenfalls zum abgespielten Werk zurückzukehren, um sich auf einen bestimmten Untertitel zu konzentrieren und ihn zu bewerten. Aus diesem Grund greifen manche Übersetzer bei der Untertitelung auf eine zu wörtliche Übertragung von Informationen zurück und versuchen, nicht in die Struktur des Ausgangstextes einzugreifen.

Díaz Cintas und Remael (2014:57) schlagen daher vor, die Einschränkung von Untertiteln, um eine Einschränkung der Verletzlichkeit zu ergänzen, weil die Übersetzer bei der Erstellung von Untertiteln nicht nur die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen beachten müssen, sondern dass sie auch sicherstellen müssen, dass die Untertitel auch in der Zukunft der Prüfung durch Zuschauer standhalten, die über einige Kenntnisse der Ausgangssprache verfügen.

5. Synchronisierung oder Untertitel?

Makarian zufolge (2005:16-17) führt die Synchronisierung zu einem emotional authentischeren Ergebnis. Obwohl die Synchronisierung dem Zielpublikum nicht alle ursprünglichen kommunikativen Aspekte vermittelt, sind die Zuschauer nicht vom Lesen der Untertitel abhängig, was eine gewisse Wahrnehmung des Gesamtbildes aufgrund der visuellen Einschränkungen verhindert. Das Problem der Untertitel besteht seiner Meinung nach vor allem darin, dass Untertitel niemals den gesamten Informationsgehalt des Originals vermitteln können, sondern nur zum Verständnis des Originalwerks dienen. Dies liegt daran, dass Untertitel zwar die Idee des verbalen Teils des Originals vermitteln können, aber aufgrund der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen geht immer ein Teil der Informationen verloren, was zu einer Verarmung der Aussagekraft des endgültigen Werks führt. Die Mehrheit der Probleme, die mit der Synchronisierung verbunden sind, ist seiner Ansicht nach eher ein Problem der Produktion als der Synchronisierung als Medium selbst, und die Synchronisierung sollte daher als Herausforderung für die Schöpfer gesehen werden, zum Beispiel wie man die Leistungen der Schauspieler oder die Atmosphäre des Werks getreuer wiedergeben kann.

Im Gegensatz dazu sieht Makarian (2005:15) den Hauptvorteil der Untertitel in der Möglichkeit, den authentischen Vortrag der Schauspieler zu genießen, auch wenn die Zuschauer die Sprache überhaupt nicht kennen. In anderen Fällen können Untertitel ein Sprachhilfsmittel oder sogar als eine Form des Sprachunterrichts dienen. In beiden Fällen führt das Anschauen von Untertiteln jedoch dazu, dass die Aufmerksamkeit in erheblicher Maße von dem betreffenden Werk abgelenkt und dem Lesen der Untertitel gewidmet ist.

Dieser Ansicht widerspricht jedoch beispielsweise die schwedische Studie von Jonas Borell (2000:16), in der die Teilnehmer weniger als fünf Prozent der Zeit des Ansehens mit dem Lesen von Untertiteln verbrachten. Borell (2000:16) zufolge wirkt sich das Lesen von Untertiteln also nicht negativ auf das Verständnis des Ausgangsmaterials aus. Wie Makarian behauptet Borell auch, dass das Verständnis anderer Sprachen bei Untertiteln gefördert wird, weil das Erlernen von Fremdsprachen hilft, wenn beim denselben Inhalt die Sprache, die man fließend beherrscht, mit der Sprache, die man zu verstehen versucht, abgewechselt wird.

Es gibt viele Meinungen zu dieser Debatte über Untertitel und Synchronisierung, und sie unterscheiden sich oft auch je nach Nationalität. Díaz Cintas (2003:196) sagt, dass es in den verschiedenen europäischen Ländern klare Präferenzen für die Synchronisierung oder die Untertitel gibt. Ihm zufolge ist Westeuropa klar unterteilt in Synchronisierungsländer wie Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien und in Untertitelungsländer wie Griechenland, die Niederlande, Portugal und die skandinavischen Länder. Für Mittel- und Osteuropa führt Díaz Cintas (2003:197) Rumänien und Slowenien als Untertitelungsländer, die Tschechische Republik, Ungarn, die Slowakei und Bulgarien als Synchronisierungsländer und Polen und die baltischen Staaten als Voice-over-Länder auf. Er räumt jedoch ein, dass diese Einteilung nicht absolut ist und dass die Wahl des Übersetzungsmodus auch davon abhängen kann, ob es sich um eine Kino- oder Fernsehveröffentlichung handelt.

Die Präferenzen der europäischen Länder zwischen Synchronisierung und Untertiteln wurden auch von der Europäischen Kommission in einer jährlichen Studie untersucht, die von der Media Consulting Group in den Jahren 2010 und 2011 in 33 europäischen Ländern durchgeführt wurde. Diese Studie (Media Consulting Group, 2011:6-9) zeigt die Präferenzen der einzelnen Länder für die Art des Sprachentransfers und folglich, ob sie sich für Filme, die im Kino ausgestrahlt werden, von denen, die im Fernsehen gesandt werden, unterscheiden. Die Unterteilung in diese beiden Kriterien erwies sich als recht wichtig, denn bei Filmen, die im Kino ausgestrahlt werden, bevorzugen 28 von 33 untersuchten Ländern die Untertitel, während bei Fernsehsendungen nur in 18 Ländern die Untertitel vorherrschen. Die Ergebnisse dieser Studie bestätigen also die Aussage von Díaz Cintas, dass es Länder gibt, die fest an ihren Präferenzen festhalten, zugleich zeigt sie, dass es aber auch Länder gibt, in denen diese Präferenzen je nach Art der Ausstrahlung variieren, was auch der Fall Tschechiens ist.

Die Entscheidung für die Synchronisierung oder die Untertitel hängt von vielen Faktoren ab. Luyken (1991:121) argumentiert, dass die Präferenzen in erster Linie darauf beruhen, woran ein bestimmter Markt gewohnt ist und was ihn zu der Annahme veranlasst, dass sich die Präferenzen im Laufe der Zeit aufgrund der Vertrautheit mit anderen Alternativen ändern können. Díaz Cintas (2003:196) stimmt dem zu und sieht die Entwicklung der Präferenzen beispielsweise darin,

dass in einigen ehemals reinen Synchronisierungsländern, wie zum Beispiel Spanien, die Wahl von Untertiteln jetzt üblich ist.

6. Untersuchte Phänomene bei der Analyse im praktischen Teil

Der praktische Teil dieser Arbeit wird sich mit einer komparativen Analyse der Untertitel und der Synchronisierung der Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (2021) beschäftigen. Weil es sich um zwei unterschiedliche Übersetzungsmodi handelt, die beide professionell erschaffen wurden, und der Umfang der Bachelorarbeit eine wirklich umfassende vergleichende Analyse aus allen Perspektiven nicht zulässt, habe ich mich entschieden, einen zweifachen Vergleich anzustellen, nämlich den Vergleich der Verwendung der Textreduktion sowie den Vergleich der Verwendung der markierten Sprache.

Ich habe mich für die Analyse der Textreduktion entschieden, weil sowohl die Synchronisierung als auch die Untertitel die zeitliche Beschränkung gemeinsam haben, so dass diese Strategien für beide Arten des Sprachtransfers typisch sind. Angesichts der Beschränkungen, die für beide spezifisch sind, handelt es sich aber um einen oralen und einen schriftlichen Übersetzungsmodus, was die Textreduktion beeinflussen könnte.

Für die markierte Sprache werde ich die verwendete Sprache der Synchronisierung und Untertitel vergleichen. Beide haben denselben Ausgangstext und dasselbe oder ähnliches Zielpublikum, so dass man erwarten würde, dass dieselbe oder eine ähnliche markierte Sprache verwendet wird. Die Schriftlichkeit der Untertitel gegenüber der Sprachlichkeit der Synchronisierung spielt aber auch eine Rolle, deswegen kann es passieren, dass die Verwendung unterschiedlich sein könnte.

6.1 Textreduktion

Pošta (2011:68) unterscheidet zwischen zwei Arten der Textreduktion, nämlich der Kondensation und der Auslassung. Bei der Kondensation wird die ursprüngliche Information knapper ausgedrückt, während bei der Auslassung bereits einige Informationen oder Teile davon weggelassen wurden. Dabei ist es laut Pošta jedoch wichtig, dass diese Strategien nicht planlos angewendet werden, die Übersetzer müssen immer abwägen, was für die jeweilige Situation am besten geeignet ist. Ähnlich äußern sich auch Díaz Cintas und Remael (2014:149), die sagen, dass es wichtig ist, die rhetorische Funktion der Rede und das Genre zu berücksichtigen. So kann es beispielsweise in einer emotional aufgeladenen Szene wichtiger sein,

den Rhythmus und die Emotionen der Rede zu erhalten, was durch das Weglassen einiger Informationen erreicht werden kann. Bei Dokumentarfilmen hingegen können alle gesprochenen Informationen wichtig sein, so dass sie hier eher eine Umformulierung und Kondensation empfehlen.

Pošta (2011:69-71) unterteilt die Kondensation weiter in verschiedene Kategorien und gibt Beispiele, die ich angesichts des Themas dieser Arbeit, die sich auf die Übersetzung ins Tschechische konzentriert, hier auch auf Tschechisch belassen werde. Auf der Ebene der lexikalischen Kondensation, die im Tschechischen verwendet werden kann, erwähnt er die Zusammenrückung („*medik*“ statt „*student medicíny*“, „*jazykovka*“ statt „*jazyková škola*“), kontrahierte umgangssprachliche Formen von Verben („*našels*“ statt „*našel jsi*“), die Wahl kürzerer Synonyme („*zde*“ oder „*tu*“ statt „*tady*“, „*střepy*“ statt „*rozbité sklo*“), die Wahl eines kürzeren Hyperonyms („*strom*“ statt „*bříza bělokorá*“) und die Schreibung von Ziffern. Als Formen der Auslassung erwähnt er die Auslassung einiger allgemein bekannter Wörter („*yes*“, „*no*“) und die Auslassung oder Umformulierung von Redundanzen und Füllwörtern („*ono totiž*“, „*no víš*“, „*vlastně*“). Als spezifische Formen der Vereinfachung und der Auslassung nennt Pošta (2011:71-73) die Auslassung von intensivierenden Adjektiven oder adverbialen Determinanten („*sympatický*“ statt „*velmi sympatický*“), die Auslassung der Anrede und die Vereinfachung komplexerer Verbformen von Modalkonjugationen („*Zvážím to.*“ statt „*Budu se nad tím muset zamyslet.*“).

Pošta (2011:74) erwähnt auch Strategien, die von Díaz Cintas und Remael übernommen wurden, wie zum Beispiel die Änderung der Wortarten („*Záleží na známotech.*“ statt „*Záleží na tom, koho znáš, Henry.*“), die Änderung einer negativen Formulierung in eine positive („*Špatně jsem spal.*“ statt „*Nespál jsem moc dobře.*“) und die Änderung einer indirekten Frage in eine direkte Frage („*Co se stalo se psy?*“ statt „*Smím se zeptat, co se stalo se psy?*“).

An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass Kondensation und Auslassung zwar häufig angewandte Techniken sind, in vielen Fällen stehen aber auch in direktem Konflikt mit der im Kapitel 3 erwähnten Verletzlichkeit der Übersetzer, so dass die Untertitelübersetzer ständig zwischen diesen beiden Tendenzen manövrieren müssen. Bei der Synchronisierung ist diese Verletzlichkeit jedoch nicht in gleichem

Maße gegeben, so dass ich davon ausgehe, dass die Synchronisierung an Stellen, an denen der Ausgangstext schwer vollständig zu übersetzen ist, möglicherweise eher zu Kondensation oder Auslassung neigen könnte.

6.2 Markierte Sprache

Díaz Cintas und Remael (2014:187) definieren markierte Sprache als eine Sprachvariante, die durch das Auftreten von nicht standardisierten sprachlichen Elementen oder durch das Auftreten von Elementen, die nicht neutral verwendet werden, sondern um eine bestimmte Konnotation auszudrücken, gekennzeichnet ist. Diese Markiertheit kann auf dem verwendeten Stil und Register oder sogar auf dem Dialekt beruhen. Darüber hinaus beziehen die Autoren in die markierte Sprache auch Vulgarismen und andere tabuisierte sprachliche und emotional gefärbte Elemente ein.

Laut Díaz Cintas und Remael (2014:187) sollten bei der Übersetzung nicht nur die Ideen der Dialoge, sondern auch der Stil der Reden der Figuren beibehalten werden. Die Art und Weise, wie wir sprechen, etwas über uns aussagen kann, was anschließend vom Film genutzt wird, der bei der Stilisierung der Figuren auch deren Sprachstil und Register berücksichtigt wird. Díaz Cintas und Remael (2014:189) betrachten Register als ein Lexikon, das markiert für die Sprache in einer bestimmten Situation ist und das einen bestimmten Grad an Formalität verwendet, der zu dieser Situation gehört. So kann ein Register beispielsweise durch den Beruf, die soziale Schicht oder das Prestige beeinflusst werden, was auch bei der Übersetzung zu beachten ist, wenn er eine narrative Funktion erfüllt. Zum Beispiel bei der Übersetzung einer medizinischen Fernsehserie wird es erwartet, dass der Jargon des Berufs auch in die Zielsprache übertragen wird.

Ein weiteres Phänomen der markierten Sprache ist laut Díaz Cintas und Remael (2014:191) der Dialekt, den sie als eine Sprachschicht definieren, die für ein bestimmtes geografisches Gebiet oder eine bestimmte soziale Schicht typisch ist und der manchmal auch als Soziolekt bezeichnet wird. Ihnen zufolge muss bei der Übersetzung eines Dialekts berücksichtigt werden, welche Rolle er im Ausgangswerk spielt, ob nur bestimmte Figuren oder alle Figuren den Dialekt

sprechen und wie er im Kontext relevant ist, zum Beispiel ob der Dialekt im Ausgangstext im Kontrast mit der Standardsprache auftritt.

Eine der Lösungen, um dies im Tschechischen zu bewältigen, ist die Verwendung des Gemeinböhmischen.

Nach Kufnerová (1994:71-72) hat sich das Gemeinböhmische bereits in der Mitte des 20. Jahrhunderts in der künstlerischen Übersetzung durchgesetzt, vor allem, um auf die lebendige gesprochene Muttersprache und die Sprache des Originals zu reagieren, obwohl das Gemeinböhmische nicht für alle Muttersprachler eine nichtmarkierte Sprachvariante ist. Ihrer Meinung nach ist die sprachliche Situation des Gemeinböhmischen atypisch, weil die allgemeine Umgangssprache in den meisten europäischen Ländern nicht so weit verbreitet wie im Tschechischen ist.

Kufnerová (1994:76) behauptet, dass stilisiertes Gemeinböhmische als Äquivalent für verschiedene ungrammatische Formen und Stilisierungen der Ausgangssprachen in der Übersetzung immer häufiger anzutreffen ist. Nach Kufnerová (1994:73) muss die Übersetzer beim Übersetzen berücksichtigen, welche Rolle die Sprache im Text spielt und ob diese Mikrosituation zufällig ist und daher unübersetzt bleiben kann, oder ob sie absichtlich in den Text eingeführt wurde und eine bestimmte Funktion erfüllt, die man erhalten sollte.

Kufnerová (1994:74) zählt die verschiedenen Möglichkeiten auf, wie eine Stilisierung des Gemeinböhmischen erreicht werden kann. In Bezug auf Silben und Form kann dies erreicht werden beispielsweise durch den Ersatz von *-ej-* statt *-y/-í-* (*přemejšlel, vadnej, zejtra*), *-í* statt *-é-* (*vlízt*), die Endung *-ma* im instrumentalen Plural von Substantiven (*všema ostatníma kreténama; se svejma hormonama*), die apokopierten Endungen *-ej, -aj* von Verben in der dritten Person Plural (*rachotěj, udělaj*) und bei Vergangenheitsformen in der dritten Person Singular (*nes, řek, dovez, nemoh*), durch Kürzung der Vokalen (*něčim, nevím, ve velkym starym domě, zatímco, dolu, tvuj*) und durch prothetisches *v-* (*von, vodrovnalo, vobčas, vobsahovalo, voči, voperace, vosum*).

Es ist jedoch wichtig, eine vernünftige Verteilung dieser Elemente beizubehalten, damit der Text nicht mit umgangssprachlichen Merkmalen übersättigt ist. Dies gilt insbesondere für Untertitel, wo das Niveau der tolerierten gesprochenen Sprache niedriger als bei Synchronisierung ist. Dies wird auch von Pošta (2011:35)

erwähnt, der behauptet, dass das Gemeinböhmische in Untertiteln manchmal problematisch sein kann, weil wenn diese ungrammatischen Dialoge geschrieben sind, können sie auffälliger sein, als wenn man sie nur hört. Pošta stellt außerdem die Hypothese auf, dass Untertitel häufiger hochsprachlicher als die Synchronisierung desselben Werks sind.

7. Analyse

7.1 **Wir Kinder vom Bahnhof Zoo 2021**

Wir Kinder vom Bahnhof Zoo ist eine deutsche Originalserie der Streaming-Plattform Amazon Prime Video aus dem Jahr 2021, die in der Tschechischen Republik im selben Jahr von der Streaming-Plattform HBO Max übernommen wurde, die auch die tschechische Synchronisierung und tschechische Untertitel bereitstellte. Der Autor der Synchronisierung ist unbekannt, aber für die Untertitel werden Jitka Dvořáková und SDI Media ČR am Ende jeder Episode als Autoren genannt.

Trotz ihres Titels ist diese Serie keine getreue Adaption des gleichnamigen Romans von Christiane F. aus dem Jahr 1978, wie man im Vorspann immer lesen kann. Das Buch spielte nur die Rolle der Inspiration, aber die Handlung als solche ist eine Originalgeschichte.

Die Geschichte der Serie spielt im West-Berlin der 1970er Jahre. Die Hauptfiguren sind sechs Teenagers: Christiane, Stella, Benno, Axel, Michi und Babsi, und im Laufe der Geschichte erlebt man, wie ihre persönlichen und familiären Probleme sie zunächst zusammenbringen und später ihren Abstieg in Drogen und sogar Prostitution verursachen.

Die wichtigeren Nebenfiguren sind dann Christianes Eltern Robert und Karin, Karins Chef, mit dem sie eine Affäre hat, Christianes erster Freund Matze, der Drogendealer und Tierhandler Günther, der Chef von Benno und Axel, Stellas Mutter Natalie, Babsis Großmutter und der DJ Dijan.

7.2 **Episodenauswahl für die Analyse**

Die Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* besteht aus acht Episoden. Die Länge der einzelnen Episoden variiert, sie liegt aber zwischen zirka 45 und 55 Minuten, wovon auch den Umfang der Dialoge und Untertitel abhängt. Im Durchschnitt hat jede Folge zirka 300 Untertitel. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, in dieser Arbeit nur zwei Episoden zu analysieren.

Die von mir ausgewählten Episoden sind die erste Episode der Serie mit dem Namen *Welpen*, die die gesamte Handlung einleitet, und die sechste Episode mit dem Titel *Der letzte Druck*, die sowohl beim tschechischen (ČSFD, o. J.) als auch beim ausländischen Publikum (IMDB, o. J.) die beliebteste Episode der gesamten Serie ist.

7.3 Ablauf der Analyse

Das Ziel dieser Analyse ist es, die tschechischen Untertitel und die tschechische Synchronisierung in Bezug auf die Sprachreduktion und die verwendete markierte Sprache zu vergleichen. Die Quelle für diese Analyse war die Serie selbst, die ich mir auf HBO Max anschaute, zunächst auf Deutsch, während ich die einzelnen Repliken transkribierte, dann mit tschechischer Synchronisierung und tschechischen Untertiteln. Auch hier habe ich die Dialoge der tschechischen Synchronisierung transkribiert. Für die Untertitel habe ich die Möglichkeit genutzt, die Untertitel vom *Titulky.com* (Nih, 2021) herunterzuladen, wo sie von einer dritten Partei nach der Extraktion aus dem Originalvideo hochgeladen wurden, weil ich so auch Zugang zum Timing hatte.

Die tschechischen Untertitel habe ich in ihrer ursprünglichen Form belassen, zum Beispiel Zeilenumbrüche, Verwendung von Kursivschrift und andere habe ich nicht geändert. Anschließend habe ich den Originalton und die tschechische Synchronisierung entsprechend den tschechischen Untertiteln unterteilt, damit die drei besser miteinander verglichen werden können. Für beide Tonspuren habe ich außerdem beschlossen, die Untertitel mit Bindestrichen zu versehen, um die Zeilen, in denen mehr als eine Figur spricht, klarer zu machen. Bei längeren Zeilen habe ich versucht sie auf die gleiche oder eine möglichst ähnliche Weise wie die tschechischen Untertitel in Zeilen zu unterteilen.

Bei allen Beispielen habe ich dann die Namen der Figuren hinzugefügt. Für die Figuren, die mit ihrem Vornamen angesprochen wurden, verwende ich ihre Vornamen, für diejenige, die nicht mit ihren Vornamen angesprochen wurden, verwende ich ihre Beziehung zu anderen Figuren, zum Beispiel sind die Zeilen von Christines Eltern mit ihren Vornamen Karin und Robert gekennzeichnet, aber für

Babsis Vater verwende ich nur Babsis Vater, weil sein Name nicht explizit erwähnt wurde.

Die folgende Tabelle ist ein Muster für zukünftige Beispiele. Jedes Beispiel wird aus 3 Zeilen und 6 Zellen bestehen. In der ersten Zeile erscheinen von links nach rechts die Episodenummer, das Timing der tschechischen Untertitel (falls es für das Segment keinen tschechischen Untertitel gibt, nur die Segmentnummer) und die Namen der Figuren, die in diesem Segment sprechen. Die zweite Zeile enthält den Originaltext, der so wie die tschechischen Untertitel strukturiert wird. Die dritte Zeile enthält die Zellen mit den tschechischen Untertiteln auf der linken Seite und das gleiche Segment der tschechischen Synchronisierung auf der rechten Seite. Die fette Schrift zeigt immer das Phänomen an, das ich in diesem Abschnitt hervorheben möchte.

Tabelle 1: Muster

Episodenummer	<i>Timing/Segment Nummer</i>	Name
Originalsprache		
Untertitel	Synchronisierung	

7.4 Textreduktion

Die Reduktion des Ausgangstextes ist eines der häufigsten und nahezu unvermeidlichen Phänomene der audiovisuellen Übersetzung. Das gilt auch für die in dieser Analyse untersuchten Übersetzungen der Untertitel und Synchronisierung.

Schon der erste Vergleich zeigt, dass das deutsche Original einen wesentlich größeren Wort- und Zeichenumfang als die tschechischen Übersetzungen hat. Bei der ersten Folge ist der Textzeichenumfang sowohl bei den Untertiteln als auch bei der Synchronisierung nur 83 % des Umfangs des Ausgangstextes, bei der sechsten Folge ist es in der Synchronisierung fast 72 % und bei den Untertiteln 77 %.

Natürlich hängt ein Teil des Zeichenverlusts auch von der Sprachkombination von Ausgangs- und Zieltext ab, was durch die relativ große Übereinstimmung des Verlusts für beide Modi in der ersten Episode bestätigt wird. Die Diskrepanz in der sechsten Folge zeigt jedoch, dass es sich nicht nur um einen Textverlust im Tschechischen gegenüber dem Deutschen, sondern auch um eine gezielte Reduktion des Ausgangstextes, handelt. Wie diese Reduktion in den Übersetzungen

in diesen beiden Episoden durchgeführt wird, werde ich in den folgenden Unterkapiteln darstellen.

7.4.1 *Auslassung von ganzen Segmenten*

Die Auslassung von ganzen Segmenten befindet sich weitgehend in der ersten Episode, sechs Segmente werden in beiden Modi gleichermaßen weggelassen. Weitere acht Segmente werden dann nur entweder von den Untertiteln oder von der Synchronisierung weggelassen, jeder Modus lässt andere acht Segmente weg.

In der sechsten Folge werden nur in einem einzigen Fall Segmente ausgelassen, und es ist nur in der Synchronisierung passiert. Es handelt sich um den Vorspann, der auf die Inspiration der Serie durch das Leben von Christiane F. hinweist und der in der Originalfassung im Bild erscheint. Wie es in Beispiel 1 zu sehen ist, wurde dieser Vorspann in den tschechischen Untertiteln für beide Episoden übersetzt, in der Synchronisierung erscheint er aber gar nicht.

Beispiel 1

Episode 6	00:00:16,679 --> 00:00:20,559	Vorspann
DIESE SERIE BERUHT AUF DEN ERLEBNISSEN VON CHRISTIANE F.		
TENTO SERIÁL JE ZALOŽEN NA PŘÍBĚHU CHRISTIANE F.		x

Besondere Übersetzungslösungen sind die Lösungen in Beispielen 2 und 3. Eine der Figuren, Natalie, singt das deutsche Lied „Tränen lügen nicht“, das man im Tschechischen zum Beispiel von Karel Gott in seiner Version „Měl jsem rád a mám“ kennen könnte. Die Synchronisierung arbeitet mit dem Text des Liedes nicht, sondern sie belässt ihn in der Originalfassung. Die Untertitel arbeiten mit dem Text, aber nur in zwei von vier Segmenten, die letzten beiden bleiben unübersetzt.

Beispiel 2

Episode 1	00:20:01,680 --> 00:20:05,720	Natalie
Wenn du dir sagst, alles ist vorbei.		
Když si řekneš, že je po všem.		x

Beispiel 3

Episode 1	Segment 154	Natalie
Bei Tag und Nacht, mit ihr war alles schön.		
x		x

Die Auslassung eines bestimmten Segments für beide Modi findet sich nur in der ersten Folge, und abgesehen von den oben erwähnten Liedsegmenten, sind dies die verschiedenen Bahnhofsdurchsagen, wie in Beispiel 4 dargestellt wird.

Beispiel 4

Episode 1	Segment 68	Durchsagen auf Bahnhof
Herzlich willkommen in Berlin Zoologischer Garten.		
x		x

In einigen wenigen Abschnitten betrifft die Auslassung nur die Untertitel, wie zum Beispiel die Durchsagen im Flugzeug in der Eröffnungsszene der ersten Episode, die in der Synchronisierung aus dem Englischen ins Tschechische übersetzt werden, siehe Beispiel 5, während sie in den Untertiteln, wie auch im deutschen Original, unübersetzt bleiben. Andere unübersetzte Segmente sind auch die Segmente mit Geräuschen und Dialogen, die im Hintergrund gesprochen werden, wie in Beispiel 6 dargestellt wird.

Beispiel 5

Episode 1	Segment 6	Durchsagen im Flugzeug
We ask all passengers to please remain seated.		
x		Prosíme, zůstaňte připoutaní na svých místech.

Beispiel 6

Episode 1	Segment 37	Mitschülerin und Lehrerin
-Christiane-Banane. -Ruhe.		
x		Totální blbka.

7.4.2 Auslassung von Segmentteilen

Eine weitere Auslassung, die häufiger vorkommt, ist die Auslassung von Sätzen oder größeren Satzteilen. Diese Strategie der Textreduktion findet sich vor allem in der ersten Folge, wo sie insgesamt elfmal in den Untertiteln und neunmal in der Synchronisierung verwendet wurde. In der sechsten Folge wurde sie nur noch dreimal in den Untertiteln und dreimal in der Synchronisierung, allerdings nicht immer an den gleichen Stellen, verwendet. Beispiele 7 und 8 zeigen das Vorkommen dieser Strategie in beiden Modi der tschechischen Übersetzungen, Beispiel 9 zeigt das Vorkommen nur in der Synchronisierung, was nur in der sechsten Folge zu finden ist, und Beispiel 10 veranschaulicht die Auslassung eines größeren Teils des Segments nur in den Untertiteln.

Beispiel 7

Episode 1	00:16:18,200 --> 00:16:22,240	Michi
Es soll da so einen Typen geben. Schnauzbart, Halbglatze. Hab' gehört , der ist Pfarrer.		
Měl by tam být týpek, s knírem, poloviční pleškou. Je to kněz.	Je tam být týpek, s knírem, poloviční pleškou. Je to kněz.	

Beispiel 8

Episode 6	00:27:51,160 --> 00:27:53,160	Christiane
Sag mal , spinnt ihr?		
Zbláznili jste se?	Zbláznili jste se?	

Beispiel 9

Episode 6	00:38:38,199 --> 00:38:39,880	Karins Chef und Karin
-Das habe ich nicht gesagt! -So sieht es aus!		
-To jsem neřekl! -Vypadá to tak!	To jsem neřekl!	

Beispiel 10

Episode 1	00:08:32,120 --> 00:08:35,560	Robert
Karin, ich habe mir alles durch den Kopf gehen lassen . Ich werde mich neu orientieren.		
Karin, přeorientuju se.	Karin, nechal jsem si to projít hlavou . Přeorientuji se.	

7.4.3 *Auslassung der sich wiederholenden Wörter*

Die dritte von mir erwähnte Auslassungskategorie ist die Auslassung der sich wiederholenden Wörter innerhalb eines Segments. Diese Auslassung kommt vor allem in den Untertiteln vor und ist in der Synchronisierung nur zweimal in der sechsten Folge zu finden, und zwar immer in Segmenten, in denen diese Strategie auch in den Untertiteln zu finden ist, und überhaupt nicht in der ersten Folge. Beispiel 11 veranschaulicht die Auslassung sowohl für die Synchronisierung als auch für die Untertitel, Beispiele 12 und 13 nur für die Untertitel.

Beispiel 11

Episode 6	00:41:16,719 --> 00:41:19,599	Benno
und kommen erst wieder, wenn wir richtig, richtig clean sind.		
a vrátíme se, až budeme skutečně čistý.		a vrátíme se, až budeme skutečně čistý.

Beispiel 12

Episode 1	00:19:50,480 --> 00:19:53,120	Natalie
Ja, gut, gut, gut , wenn ihr unbedingt wollt.		
Dobře . Když chcete.		Jo, dobře, dobře, dobře . Když chcete.

Beispiel 13

Episode 6	00:09:32,120 --> 00:09:35,000	Lamai und Robert
-Lock them in the closet? - I'm so sorry, so sorry.		
-Zavíráte je do skříně? - Omlouvám se.		-Zavíráte je do skříně? - Omlouvám se, moc se omlouvám.

7.4.4 *Auslassung von Adverbien*

Die folgenden beiden Kategorien sind Auslassungskategorien auf der lexikalischen Ebene. Die erste ist die Auslassung von Adverbien. Im Ausgangstext haben diese eher eine Füllfunktion und unterstützen die Kohäsion zwischen den Segmenten, aber ihre Auslassung führt zu keinem großen Bedeutungsverlust, sondern eher zu einem Verlust einer bestimmten Markiertheit der Sprache, die dann in den Übersetzungen an anderen Stellen ersetzt werden muss, worauf im sechsten Kapitel dieser Arbeit noch näher eingegangen wird.

Diese Strategie der Auslassung ist eine der häufigsten, die in diesen beiden Übersetzungen zu finden ist. Sie kommt in der Synchronisierung häufiger vor, ist aber auch in den Untertiteln häufig anzutreffen. In Beispielen 14 und 15 kann man sehen, wie diese Strategie in beiden Modi gleichzeitig auftritt.

Beispiel 14

Episode 1	00:10:22,360 --> 00:10:26,280	Babsis Oma
So, das ist jetzt meine letzte Hoffnung, dass endlich Schluss ist mit den Eskapaden.		
Je to moje poslední naděje, že skončí všechny ty eskapády		Je to moje poslední naděje, že skončí všechny ty eskapády

Beispiel 15

Episode 6	00:18:09,359 --> 00:18:12,759	Benno und Axel
-Wir sind jetzt clean. -Was? Nein!		
-My jsme čistý. -Co? Ne!		-My jsme čistý. -Co? Ne!

In der ersten Episode finden sich Auslassungen dieser Art 44-mal in der Synchronisierung und 36-mal in den Untertiteln, wobei nur vier von diesen Auslassungen in Abschnitten vorkommen, in denen die Auslassung in der Synchronisierung nicht vorkommt. In der sechsten Folge wurde diese Strategie 46-mal in der Synchronisierung, aber nur 26-mal in den Untertiteln verwendet und nie in einem Segment, in dem die Synchronisierung keine Auslassung enthält. Die folgenden Beispiele spiegeln die Vorkommen jeweils nur für einen Modus wider, Beispiel 16 illustriert eines der vier Belege in der ersten Folge, in der sie nur in den Untertiteln ausgelassen wurden, Beispiele 17 und 18 zeigen dann die Auslassung nur in der Synchronisierung.

Beispiel 16

Episode 1	00:19:32,720 --> 00:19:36,720	Natalie
Ich bin nicht so gut drin, ich musste es hundertmal aufribbeln.		
Nejsem v tom dobrá, musela jsem to stokrát rozpárat.		Nejsem v tom moc dobrá, rozpárala jsem ji asi stokrát.

Beispiel 17

Episode 1	00:16:14,000 --> 00:16:16,960	Michi und Benno
-Hast du Geld ganz schnell zusammen. -Was?		
-Peníze budeš mít hezky rychle. -Co?	-Peníze budeš mít rychle. -Co?	

Beispiel 18

Episode 6	00:43:10,199 --> 00:43:13,400	Karin
Für die Übungen. Blau magst du doch so gern.		
Na cvičení. Máš přece tak ráda modrou.	Na cvičení. Máš ráda modrou.	

7.4.5 Auslassung von Interjektionen

Die zweite häufig benutzte Auslassung auf der lexikalischen Ebene ist die Auslassung von Interjektionen. Diese Strategie ist sowohl in der Synchronisierung als auch in den Untertiteln üblich, sie überwiegt aber in den Untertiteln. In der ersten Folge wird sie auch deutlich häufiger verwendet, wo sie in der Synchronisierung siebenmal und in den Untertiteln elfmal auftritt. In der sechsten Folge ist sie jedoch nur noch zweimal in der Synchronisierung und dreimal in den Untertiteln zu finden. In Beispielen 19 und 20 ist diese Verwendung in beiden Modi zu sehen, in Beispielen 21 und 22 ist sie nur in der Synchronisierung zu sehen.

Beispiel 19

Episode 1	00:41:06,080 --> 00:41:08,240	Axel
Ach , der ist bestimmt schon drin. Komm!		
Už je určitě uvnitř. Pojd'!	Už je určitě uvnitř. Pojd'!	

Beispiel 20

Episode 6	00:00:58,119 --> 00:01:01,399	Axel
Hey , was soll das? Lasst mich los, Mann!		
Co to děláte? Nechte mě!	Co to děláte? Nechte mě!	

Beispiel 21

Episode 1	00:03:48,600 --> 00:03:51,440	Karin und Christiane
-Christiane, du ziehst nicht meine Schuhe an. - Ah , bitte!		
-Nebudeš si brát moje boty. -Prosím!	-Christine, neber si moje boty. - Uh , prosím!	

Beispiel 22

Episode 6	00:07:13,639 --> 00:07:16,639	Stella
Hey . Hast du Bock? Blasen sechzig, Rubbeln vierzig.		
Nemáš chuť? Kouření za 60, honění za 40.	Hej , nemáš chuť? Kouření za šedesát, honění za...	

7.4.6 Auslassung von Anreden

Die letzte lexikalische Auslassung ist die nicht so häufig verwendete Auslassung von Anreden. Diese Strategie ist sowohl in den Untertiteln als auch in der Synchronisierung zu finden, allerdings nie in denselben Abschnitten. Außerdem kommt sie in der Synchronisierung häufiger vor, nämlich zweimal in der ersten Episode und dreimal in der sechsten Episode. In den Untertiteln kommt sie auch nur zweimal in der ersten Episode und in der sechsten Episode gar nicht vor. Das Vorkommen dieser Auslassung nur in den Untertiteln wird durch Beispiel 23 veranschaulicht, während Beispiel 24 sie nur in der Synchronisierung zeigt.

Beispiel 23

Episode 1	00:03:48,600 --> 00:03:51,440	Karin und Christiane
- Christiane , du ziehst nicht meine Schuhe an. -Ah, bitte!		
-Nebudeš si brát moje boty. -Prosím!	- Christiane , neber si moje boty. -Uh, prosím!	

Beispiel 24

Episode 6	00:45:01,159 --> 00:45:06,400	Benno
Nein, ich kann dich nicht mitnehmen. Na, du bist frei, Mensch . Wohin du willst.		
Ne, tebe nemůžu vzít s sebou. Jsi volný, kámo , leť, kam chceš.	Tebe nemůžu vzít s sebou. Jsi volnej, leť, kam chceš.	

7.4.7 *Auslassung der Frage und Umformulierung*

Eine weitere Auslassung ist die Auslassung des Wortes „ja“ an Fragenden und die anschließende Umformulierung der ursprünglichen Repliken von einem Fragesatz zu einem Aussagesatz. Dieses Phänomen ist für beide Übersetzungen ungewöhnlich, es tritt nur einmal pro Folge auf, und zwar immer in der gleichen Verteilung in der Synchronisierung und in den Untertiteln. In der Synchronisierung ist diese Änderung nicht störend, weil wegen der Umformulierung des Satzes in einen Aussagesatz natürlich auch die Intonation der Synchronsprecher bei der Synchronisierung verändert wurde. Bei den Untertiteln finde ich es aber ein bisschen seltsam, weil die Zuschauer die ansteigende Intonation der Frage hören, auch wenn sie die Ausgangssprache nicht verstehen. In Anbetracht der Lesegeschwindigkeit dieser Abschnitte vermute ich, dass diese Auslassung in Beispiel 26 darauf zurückzuführen ist, dass auch ohne das Wort „ja“ die Lesegeschwindigkeit höher als 17 ist, was bereits grenzwertig sein könnte. Bei Beispiel 25 hingegen kann ich die Motivation für diese Änderung nicht nachvollziehen, weil die betreffende Zeile nur 33 Zeichen umfasst, also der Raum für diesen Zusatz gibt es, und die Lesegeschwindigkeit des Untertitels ist kleiner als 12 ZPS. Offensichtlich haben also andere Umstände die Übersetzerin zu diesem Schritt geführt.

Beispiel 25

Episode 1	00:10:09,200 --> 00:10:12,880	Babsis Oma und Babsi
-Mach mir keine Schande in der neuen Schule, ja? -Bestimmt nicht.		
-Neudělej mi v nové škole ostudu. -Určitě ne.		-Neudělej mi v té nové škole ostudu. -Ne, neudělám.

Beispiel 26

Episode 6	00:34:42,559 --> 00:34:45,320	Karin
Wenn du wieder gute Zensuren hast, können wir drüber reden, ja?		
Až budeš mít dobré známky, můžeme se o tom bavit.		Až vytáhneš známky, můžeme se o tom bavit.

7.4.8 *Kondensation der Sätze zu Ellipsen*

Die vorletzte Kategorie der sprachlichen Reduktion ist die Kondensation der Sätze zu Ellipsen also der ursprüngliche Satz mit Subjekt und Prädikat wird zu einer Ellipse, in der keines von beiden explizit ausgedrückt wird. Diese Strategie findet sich in beiden Episoden einmal in den Untertiteln, wo sie auch in der Synchronisierung vorkommt, wie Beispiele 27 und 28 zeigen, und dann kommt sie noch zweimal in der ersten Episode und dreimal in der sechsten Episode in der Synchronisierung vor, wo der Satz in den Untertiteln so wie im Ausgangstext belassen wird, wie in Beispielen 29 und 30 zu sehen ist.

Beispiel 27

Episode 1	00:02:27,200 --> 00:02:29,360	Christiane und Karin
-Boah, das ist wie Stroh! -Unsinn!		
-Jako sláma! -Nesmysl!		-Jako sláma! -Nesmysl!

Beispiel 28

Episode 6	00:04:45,920 --> 00:04:47,759	Robert
Ist was mit Christiane?		
Něco s Christiane?		Něco s Christiane?

Beispiel 29

Episode 1	00:40:02,360 --> 00:40:05,840	Axel und Michi
-Ein Kumpel von mir und Michi. -Und wer ist sie?		
-Můj a Michiho kámoš. -A ona je kdo?		-Můj a Michiho kámoš. -A ona?

Beispiel 30

Episode 6	00:11:59,639 --> 00:12:02,759	Christiane und Benno
-Wieso Paris? - Das ist die Stadt der Liebe.		
-Proč do Paříže? - To je město lásky.		-Proč Paříž? -Město lásky.

7.4.9 *Kondensation durch einfachere Umformulierung*

Die letzte Kategorie der Textreduktion ist die Kondensation des Ausgangstextes durch eine einfachere Umformulierung im Zielttext. Dies kann durch verschiedene Strategien erreicht werden, zum Beispiel durch Auslassung der Modalverben und

Umformulierung des Satzes wie in Beispielen 31 und 32, oder durch Ersetzen der ursprünglichen Begriffe durch Pronomen wie in Beispielen 33 und 34.

Beispiel 31

Episode 1	00:29:13,280 --> 00:29:16,280	Robert und Günther
-Fünf Prozent? -Ja, wir können auch drei sagen .		
-Pět procent? - Řekněme tři.	-Pět procent? - Řekněme tři.	

Beispiel 32

Episode 6	00:34:47,000 --> 00:34:50,159	Karin
Christiane, den kannst du nicht essen . Der ist ja völlig verwurmt.		
Christiane, nejez ho. Je celé červivé.	Christiane, nejez ho. Je červivé.	

Beispiel 33

Episode 1	00:03:44,880 --> 00:03:48,440	Karin und Robert
-Und ich kriege den Ärger mit dem Schimke. -Als ob da solche Blumen wachsen.		
-Budu mít problémy se Schimkem. -Jako by tam takové kytky rostly.	-Budu mít problémy se Schimkem. -Jako by tam tohle rostlo.	

Beispiel 34

Episode 6	00:19:02,240 --> 00:19:04,279	Benno
Christiane und ich wollen euch was sagen.		
Christiane a já vám něco chceme říct.	My vám chceme něco říct.	

Interessant ist die Verteilung dieser Kategorie der Sprachreduktion nicht nur beim Vergleich von Synchronisierung und Untertiteln, sondern auch beim Vergleich der einzelnen Episoden. So kommt sie in der Synchronisierung der ersten Folge 19-mal vor, und in 14 von diesen Segmenten kommt sie auch in den Untertiteln dieser Segmente vor. In der sechsten Folge hingegen kommt sie 16-mal in der Synchronisierung, aber nur zweimal in den Untertiteln vor und auch in den Abschnitten, in denen sie in der Synchronisierung auch verwendet wird. Bei der sechsten Episode kann man also eine Tendenz der Untertitelübersetzung erkennen, die Satzstrukturen des Ausgangstextes stärker nachzuahmen, während die Synchronisierung eher zur Kondensation neigt.

7.5 Markierte Sprache

In beiden Fassungen der tschechischen Übersetzungen findet man die markierte Sprache. Bei der Analyse der beiden Episoden ist festzustellen, dass die Markiertheit in beiden Fällen in ähnlicher Weise auftritt. In der ersten Episode, die 284 Untertitel enthält, gibt es 47 Untertitel, in denen umgangssprachliche Ausdrücke verwendet werden, während in der gleich strukturierten Synchronisierung diese Ausdrücke in 66 Abschnitten vorkommen. In der sechsten Episode, die 308 Untertitel enthält, kommt die markierte Sprache in 47 Untertiteln und in 61 Abschnitten der Synchronisierung vor. In der ersten Episode ist die markierte Sprache also in 16 % der Untertitel und in 23 % der gleich strukturierten Synchronisierungsabschnitte zu finden, während sie in der sechsten Episode 15 % der Untertitel und 20 % der Synchronisierung ausmacht. Daraus kann man ablesen, dass der Anteil der Umgangssprache in der Synchronisierung in beiden Episoden konstant höher als in den Untertiteln ist, aber es handelt sich um einen nicht so deutlichen Unterschied, so dass man sagen könnte, dass die Zuschauer des einen oder anderen Modus etwas deutlich anderes gesehen haben.

7.5.1 Lexikalisch-markierte Sprache

Die lexikalische Markiertheit wurde in der Übersetzung vor allem durch die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken erreicht. In den folgenden Unterabschnitten werden die häufigsten bzw. diejenigen, die entweder im Vergleich der Untertitel und der Synchronisierung oder im Episodenvergleich einen signifikanten Unterschied in der Verwendung aufwiesen, aufgelistet.

Familiäre Anrede der Eltern

Die erste Kategorie ist die Verwendung der familiären Elternanreden. Hier unterscheiden sich die Übersetzungsvarianten der Synchronisierung und der Untertitel nicht, beide wählen immer die umgangssprachlichen Anreden, nicht die schriftlichen Varianten, siehe Beispiele 35 und 36.

Beispiel 35

Episode 1	00:03:22,000 --> 00:03:24,480	Robert und Christiane
-Der Fahrstuhl geht schon wieder nicht. -Hallo, Papa .		
Výtah už zase nefunguje. -Ahoj tati .		-Výtah zase nefunguje. -Ahoj tati .

Beispiel 36

Episode 6	00:03:04,000 --> 00:03:06,039	Christiane
Ohne Benno ist nicht, Mama .		
Ne bez Benna, mami .		Ne bez Benna, mami .

In einigen Fällen werden diese Anderen sogar verwendet, wenn im Originaltext die Schreibvarianten verwendet werden. In diesen Fällen fügen also beide tschechischen Versionen im Vergleich zum Ausgangstext die markierte Sprache hinzu, wie in Beispielen 37 und 38.

Beispiel 37

Episode 1	00:11:00,800 --> 00:11:04,080	Stella und Natalie
-Meine Mutter trinkt 'n O-Saft. -Stella!		
- Máma si dá pomerančový džus. -Stello!		- Máma si dá pomerančový džus. -Stello!

Beispiel 38

Episode 6	00:32:53,759 --> 00:32:57,119	Benno
Tag, Vater .		
Ahoj, tati .		Ahoj, tati .

„*Kámo*“, „*kámoš*“, „*kámoška*“

Die zweite Kategorie ist die Verwendung der Wörter „*kámo*“, „*kámoš*“ und „*kámoška*“. Die Wörter „*kámoš*“ und „*kámoška*“ kommen nur in der ersten Folge vor und werden sowohl in der Synchronisierung als auch in den Untertiteln verwendet, siehe Beispiele 39 und 40.

Beispiel 39

Episode 1	00:39:58,040 --> 00:40:02,120	Axel und Christiane
-Das ist Michi, der Kumpel von Benno. -Und wer ist Benno?		
-To je Michi, kámoš od Benna. -A kdo je Benno?		-To je Michi, kámoš Benna. -A kdo je Benno?

Beispiel 40

Episode 1	00:40:06,000 --> 00:40:08,800	Axel
Das ist Christiane. Ein Kumpel von mir.		
To je Christiane, moje kámoška .		To je Christiane, má kámoška .

Beim Wort „*kámo*“ sind die Übersetzungslösungen unterschiedlich, wie in Beispielen 41, 42, 43 und 44 zu sehen ist. In der sechsten Folge kommt das Wort in den Untertiteln dreimal vor, während es in der Synchronisierung kein Mal vorkommt. In der ersten Folge kommt es ebenfalls dreimal in den Untertiteln und nur einmal in der Synchronisierung vor, so dass die Häufigkeit in der Synchronisierung deutlich geringer ist, es kommt in beiden Folgen zusammen nur einmal vor.

Beispiel 41

Episode 1	00:19:36,800 --> 00:19:39,400	Paul
Mensch , guck dir mal das Sternchen an.		
Kámo , podívej na tu hvězdičku.		Kámo , podívej na tu hvězdičku.

Beispiel 42

Episode 6	00:17:58,599 --> 00:18:02,559	Christiane
Mensch , Axel. Was ist denn mit dir passiert?		
Axele, kámo , co se ti stalo?		Axele, co se ti stalo?

Beispiel 43

Episode 6	00:18:25,279 --> 00:18:26,680	Benno
Ey , das war voll easy.		
Kámo , bylo to lehký.		Jo , bylo to lehký.

Beispiel 44

Episode 6	00:45:01,159 --> 00:45:06,400	Benno
Nein, ich kann dich nicht mitnehmen. Na, du bist frei, Mensch . Wohin du willst.		
Ne, tebe nemůžu vzít s sebou. Jsi volný, kámo , leť, kam chceš.		Tebe nemůžu vzít s sebou. Jsi volnej, leť, kam chceš.

„Jo“

Die dritte Kategorie ist die Verwendung des Wortes „*jo*“, das mit zwei Ausnahmen, bei denen es einmal in der Synchronisierung und einmal in den Untertiteln der ersten Folge weggelassen wird, in der Synchronisierung und in den Untertiteln durchgängig auf die gleiche Weise verwendet wird. In Ausnahmefällen (Beispiele 43 und 45) ersetzt dieses Wort Interjektionen, aber in den meisten Beispielen wird es anstelle des Ausgangswortes „*ja*“ verwendet, wie man in Beispielen 46 und 47 sehen kann. In beiden Modi wird also an diesen Stellen ein höheres Maß an der

Markiertheit der Sprache als im Original erzeugt, was andere nicht übersetzbare markierte Sprachelemente des Ausgangstextes kompensieren kann, während gleichzeitig im Vergleich zum geschriebenen „*ano*“ den Untertiteln ein Zeichen erspart bleibt und in der Synchronisierung eine bessere Synchronität beibehalten werden kann.

Beispiel 45

Episode 1	00:29:50,240 --> 00:29:51,960	Günther
Ach. Ach, die...		
Jo, tyhle...	Jo, tyhle...	

Beispiel 46

Episode 1	00:41:33,360 --> 00:41:34,840	Türsteher und Matze
-Alles klar? -Ja alles klar! Und bei dir?		
-V pohodě? -Jo! A ty?	-V pohodě? -Jo! A ty?	

Beispiel 47

Episode 6	00:17:27,000 --> 00:17:29,160	Karin und Benno
-Willst du noch Saft? -Ja, bitte.		
-Dáš si ještě džus? -Jo, prosím.	-Ještě džus? -Jo, prosím.	

„*Lítačka*“, „*dneska*“, „*prachy*“, „*fet*“

Bei den folgenden Kategorien handelt es sich um Kategorien, die jeweils nur in einer Episode vorkommen und bei denen die verwendete markierte Sprache zwischen den Modi variiert.

Der erste Fall dieses Phänomens in der ersten Folge ist die Übersetzung des Wortes „*Schülerfahrkarte*“, das in den Untertiteln nur mit dem umgangssprachlichen Wort „*lítačka*“ übersetzt wird, während in der Synchronisierung ein bisschen neutrales Wort „*tramvajenka*“ benutzt wird, was man in Beispielen 48 und 49 sehen kann. Eine mögliche Motivation für die Verwendung des umgangssprachlichen Ausdrucks in den Untertiteln ist hier, dass das Wort nicht nur die benutzte Sprache markiert, sondern bietet es auch die Möglichkeit der Kondensation.

Beispiel 48

Episode 1	00:04:09,480 --> 00:04:13,560	Christiane
Kann ich wohl. Ich brauche noch das Geld für die Schülerfahrkarte .		
Umím. Potřebuju peníze na lítačku .		Tak můžu? Potřebuju peníze na tramvajenku .

Beispiel 49

Episode 1	00:08:21,080 --> 00:08:22,760	Christiane
Und wegen der Schülerfahrkarte ,		
A ohledně té lítačky ,		A ohledně té tramvajenky ,

Die umgekehrten Fälle, in denen umgangssprachliche Ausdrücke in der Synchronisierung und nicht in den Untertiteln vorkommen, sind die Verwendung des Wortes „*dneska*“, das ausschließlich in der Synchronisierung zu finden ist (siehe Beispiele 50 und 51), und die Verwendung des Wortes „*prachy*“, das viermal in der Synchronisierung und nur einmal in den Untertiteln vorkommt (siehe Beispiele 52 und 53), so dass hier die Synchronisierung markierter als die Untertitel ist.

Beispiel 50

Episode 1	00:04:35,600 --> 00:04:39,280	Karin
Bei dir ist immer alles morgen. Aber ich schmeiße dich heute raus.		
Tobě stačí všechno zítra. Ale já tě vyhodím už dnes .		Tobě počká všechno do zítřka. Ale já tě vyhodím dneska .

Beispiel 51

Episode 1	00:40:49,200 --> 00:40:52,600	Polizei und Babsi
-Ein besonderer Service heute . -Leute, ihr müsst da unbedingt rein!		
- Dnes zvláštní servis. -Lidi, musíte bezpodmínečně dovnitř!		- Dneska máš zvláštní servis. -Lidi, musíte jít dovnitř!

Beispiel 52

Episode 1	00:04:31,040 --> 00:04:34,720	Christiane und Robert
-Und wo kriege ich das Geld her? -Morgen reicht auch noch.		
-A kde teď vezmu ty peníze ? -Zítra to bude stačit.		-A kde teď vezmu prachy ? -To počká do zítřka.

Beispiel 53

Episode 1	00:16:06,640 --> 00:16:08,920	Benno
Wie soll ich nur das Geld zusammenkriegen?		
Jak mám dát dohromady ty peníze ?		Jak získám ty prachy ?

In der sechsten Folge findet sich derselbe Fall mit dem Wort „*fet*“, das ausschließlich in der Synchronisierung verwendet wird. In den Untertiteln gibt es im ersten Fall, in Beispiel 54, eine Replike, die sich enger an den Originaltext hält und ihn nicht als Synchronisierung nominalisiert, während im zweiten Fall, in Beispiel 55, das hochsprachige Wort „*droga*“ in den Untertiteln erscheint.

Beispiel 54

Episode 6	00:06:03,360 --> 00:06:06,439	Christiane und Benno
-Ey, wir entziehen zusammen, okay? -Ts.		
- Necháme toho spolu, dobře? -Co?		-Přestaneme s fetem , ano? -Co?

Beispiel 55

Episode 6	00:45:54,159 --> 00:45:57,559	Benno und Michi
-Lass los. Scheißdope , oder was? -Stottermax...		
-Blbá droga , nebo co? -Koktavec...		-Špatnej fet , nebo co? -Koktavec...

Vulgarismen

Die letzte Kategorie, die ich in dieser lexikalischen Kategorie erwähnen möchte, ist die Übersetzung von Vulgarismen. Hier spiegeln sowohl die Sprache der Untertitel als auch die Sprache der Synchronisierung bis auf wenige Ausnahmen im Wesentlichen die Sprache des Originals wider, siehe Beispiele 56 und 57, weiter möchte ich aber auf die Ausnahmen hinweisen.

Beispiel 56

Episode 6	00:27:33,160 --> 00:27:34,799	Michi
Scheiß drauf.		
Seru na to.		Seru na to.

Beispiel 57

Episode 6	00:20:05,519 --> 00:20:07,799	Axel
Ich bin zu einer Nutte , weil es da warm war.		
A tak jsem se dostal k děvce , bylo tam teplo.	A tak jsem se dostal k děvce , bylo tam teplo.	

Zu diesen Ausnahmen gehört Beispiel 58, bei dem die Synchronisierung im Vergleich zum Original vulgärer und expressiver ist. Ein Beispiel für einen spezifischen Transfer ist Beispiel 59, bei dem zwar beide Übersetzungsvarianten die Markiertheit der Sprache widerspiegeln, die Untertitel aber vulgärer und auch näher am Ausgangstext sind.

Beispiel 58

Episode 6	00:07:52,600 --> 00:07:54,759	Stella
Nee, zu Hause sterben die Leute am meisten!		
Doma, tam lidi většinou umírají!	Doma lidi většinou zhebnou!	

Beispiel 59

Episode 1	00:03:36,840 --> 00:03:38,480	Karin
Diese Scheißtür!		
Ty zasraný dveře!	Ty pitomý dveře!	

Beispiele 60 und 61 zeigen eine weitere Abweichung, nämlich den Gebrauch von Vulgarismen in beiden tschechischen Versionen an einer Stelle, wo sie im Original nicht vorkommen.

Beispiel 60

Episode 6	00:32:05,440 --> 00:32:08,720	Benno
Mein Alter nervt mich voll.		
Můj fotr mě sere .	Můj fotr mě sere .	

Beispiel 61

Episode 1	00:16:11,160 --> 00:16:13,920	Michi
Stell dich auf die Jebenstraße und mach's bei Schwulen .		
Stoupni si na Jebenstraße, udělej to pár teploušům .	Udělej to pár teploušům na Jebenstraße.	

Bei den letzten Beispielen dieser Kategorie, bei Beispielen 62 und 63, handelt es sich um das genaue Gegenteil, es geht um Stellen, in denen ein Vulgarismus im Ausgangstext vorkommt, in den beiden tschechischen Übersetzungen wurde sie aber für die Mehrheit der tschechischen Population abgeschwächt. Bei Beispiel 63 schadet diese Abschwächung in beiden Fassungen dem Zuschauererlebnis nicht, aber in Beispiel 62 ist diese Entscheidung eher seltsam, weil in dieser Szene mit der Protagonistin Christiane der Aufzug abbricht und sie zusammen mit ihm aus dem zwölften Stock stürzt.

Beispiel 62

Episode 1	00:05:19,640 --> 00:05:21,040	Christiane
Was, Scheiße!		
Sakra!		Sakra!

Beispiel 63

Episode 1	00:30:11,840 --> 00:30:13,760	Günther
Scheiße.		
Sakra.		Sakra.

7.5.2 *Morphologisch-markierte Sprache*

In den Unterkapiteln über die lexikalisch-markierte Sprache ist zu sehen, dass lexikalisch-markierte Sprache nicht nur sowohl in der tschechischen Synchronisierung als auch in den tschechischen Untertiteln vorkommt, sondern dass sich ihre Verwendung zwischen diesen Modi meistens nicht wesentlich unterscheidet. Dies ist jedoch nicht der Fall bei der morphologisch-markierten Sprache. Obwohl sie ebenfalls in beiden Modi vorkommt, ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass ihre Häufigkeit in der Synchronisierung viel höher als in den Untertiteln ist. Das entspricht auch der Hypothese von Pošta, die ich im sechsten Kapitel erwähne, dass die umgangssprachlichen Elemente mehr in der Synchronisierung auftreten können, weil sie bei einem oralen Transfer akzeptabler als bei einem schriftlichen Transfer sind.

Adjektiv-Endungen -ý und -ej

Der größte Unterschied in der Verwendung findet sich bei der Verwendung der gemeinböhmisches Endungen -ý und -ej für Adjektive, wo dieses Phänomen in den Untertiteln in den ersten Episode nur fünfmal und in der sechsten Episode elfmal vorkommt, verglichen mit 15- und 19-mal in der Synchronisierung in den gleichen Episoden. Außerdem sind alle Erscheinungen in den Untertiteln immer auch von den Erscheinungen in der Synchronisierung begleitet. Es gibt kein Segment, in dem die Untertitel in dieser Hinsicht markierter sind. Beispiele 64 und 65 sind Beispiele für das gleiche Vorkommen dieser Endungen in beiden tschechischen Übersetzungsvarianten. Beispiele 66 und 67 hingegen illustrieren das Vorkommen dieser Elemente des böhmischen Interdialekts nur in der Synchronisierung.

Beispiel 64

Episode 1	00:12:31,000 --> 00:12:34,080	Christiane
So 'n Bahnhof ist schon ein trauriger Ort.		
Takový nádraží je smutný místo.		Takový nádraží je smutný místo.

Beispiel 65

Episode 6	00:18:31,799 --> 00:18:35,119	Benno
Du lach nur. Aber ich bin clean , das kannst du mir glauben.		
Jen se směj, ale jsem čistej , to mi můžeš věřit.		Jen se směj, ale jsem čistej , to mi věř.

Beispiel 66

Episode 1	00:14:35,600 --> 00:14:39,200	Christiane und Axel
-Deine Haare sind so schön . -Mensch, danke!		
-Máš tak krásné vlasy. -Kámo, díky!		-Ty máš, máš tak krásný vlasy. -Tyjo, díky!

Beispiel 67

Episode 6	00:18:15,480 --> 00:18:17,839	Axel
Ey, dann fangen wir ja alle ein neues Leben an.		
Tak všichni začínáme nový život.		Tak všichni začínáme novej život.

Prothetisches v- und Lautauslassung

Die beiden folgenden Kategorien der morphologischen Markiertheit sind zwei Kategorien, in denen das betreffende Phänomen nur in der Synchronisierung auftritt. Die erste Kategorie ist die Verwendung des prothetischen v-. Es ist nicht sehr häufig, es kommt in der ersten Folge überhaupt nicht und in der sechsten nur zweimal vor. In beiden Fällen tritt es außerdem immer in Verbindung mit einem anderen Element der sprachlichen Markierung auf und trägt so zur Verstärkung der Wirkung bei.

Beispiel 68

Episode 6	00:30:58,640 --> 00:31:00,519	Stella
Dann fick dich halt selber!		
Tak se ošukej sám!		Tak se vošukej sám!

Beispiel 69

Episode 6	00:44:38,880 --> 00:44:46,360	Michi und Stottermax
-Ich nehme ihm nicht seine Freier weg. Verpiss dich. -Benno w... w... will ich nicht mehr. Kommst du mit?		
-Neberu mu jeho kunšafy, odprejskni . -Benna už nechci. Půjdeš?		-Neberu mu kunšafy, vodprejskni . -Benna u... u... už nechci vidět. Jdeš se mnou?

Die zweite Kategorie dieser Art ist die Auslassung bestimmter Lauten. Auch diese Methode zur Erreichung der Markiertheit ist in den analysierten Folgen nicht üblich. Sie wurde in der ersten Episode dreimal und in der sechsten Episode nur einmal angewendet.

Beispiel 70

Episode 1	00:08:27,160 --> 00:08:29,720	Karin
Geld geb' ich dir. Mein Chef hat mir ausgeholfen.		
Peníze ti dám. Šéf mi vypomohl .		Peníze ti dám. Šéf mi vypomoh .

Beispiel 71

Episode 6	00:05:46,279 --> 00:05:49,160	Benno
Der mit den Leuten, die das wissen wollen .		
S lidmi, co to chtějí vědět.		S lidmi, co to chtěj vědět.

Endung -u bei dem Verbentyp „kupovat“

Bei den letzten beiden Gruppen handelt es sich um diejenigen, bei denen sich die verwendete morphologische Markiertheit der Sprache zwischen Untertiteln und Synchronisierung nicht wesentlich unterscheidet. Die erste ist die Verwendung der Endung -u statt -i für konjugierte Verben der dritten Klasse (Typ „kupovat“) in der ersten Person Singular im Präsens. Nur in einem Fall, nämlich in Beispiel 72, wird diese Endung in einem Segment nur für Untertitel und nicht für deren Synchronisierung verwendet. Der umgekehrte Fall, dass -u in einem bestimmten Segment nur für die Synchronisierung verwendet wird, findet sich dreimal in der ersten Folge und einmal in der sechsten Folge, hier veranschaulicht durch Beispiele 73 und 74. In den anderen Fällen, insgesamt zehn, kommt die Endung in beiden Modi gleichermaßen vor, wie Beispiele 75 und 76 zeigen.

Beispiel 72

Episode 1	00:08:32,120 --> 00:08:35,560	Robert
Karin, ich habe mir alles durch den Kopf gehen lassen. Ich werde mich neu orientieren .		
Karin, přeorientuju se.	Karin, nechal jsem si to projít hlavou. Přeorientuji se.	

Beispiel 73

Episode 1	00:10:56,000 --> 00:10:58,320	Kellnerin und Natalie
-Alles? -Ja, danke .		
-Vše? -Ano. Děkuji .	-Všechno? -Ano. Děkuju .	

Beispiel 74

Episode 6	00:37:42,400 --> 00:37:44,840	Karin und ihr Chef
- Ich brauche deine Hilfe. - Karin.		
- Potřebuji tvoji pomoc. -Karin.	- Potřebuju pomoc. -Karin.	

Beispiel 75

Episode 1	00:08:53,480 --> 00:08:57,080	Karin und Christiane
-Dackelzucht? -Also ich liebe Hunde!		
-Chov jezevčků? - Miluju psy!	-Jezevčků? - Já miluju psy!	

Beispiel 76

Episode 6	00:32:59,279 --> 00:33:02,680	Babsi
Aber ich will es so sehr.		
Ale zároveň to tak moc potřebuju .		Ale zároveň to tak moc potřebuju .

Verschmelzung des Hilfsverbs „jsi“ mit dem Ausdruck im Vorfeld

Die zweite Kategorie dieser Art und die letzte Kategorie der morphologischen Markiertheit der Sprache ist die Verschmelzung des klitischen Wortes „jsi“ mit dem Wort an der ersten Stelle im Satz. Dieses Phänomen ist im Tschechischen relativ häufig, gehört jedoch nur bei Verschmelzung mit dem Partizip und mit Reflexivpronomen zur Standardsprache. In den betreffenden Folgen tritt die Verschmelzung fast zu gleichen Teilen in der Synchronisierung und in den Untertiteln auf und ist immer umgangssprachlich, weil das Hilfsverb mit anderen Elementen als dem Partizip, also mit Adverbien oder Pronomina verschmilzt. In der ersten Episode kann man es dreimal in den Untertiteln und in der Synchronisierung finden, dann einmal in den Untertiteln und dreimal in der Synchronisierung in der sechsten Episode. In der sechsten Folge findet sich die Verwendung in den Untertiteln an derselben Stelle wie in der Synchronisierung, so dass die Synchronisierung hier nur an zwei Stellen markierter ist, in der ersten Episode ist aber die Verwendung anders. Von den drei und drei Verwendungen kommen sie in der Synchronisierung und den Untertiteln in der ersten Folge nur einmal im demselben Segment vor, hier Beispiel 77. Die anderen zwei Fälle für die Untertitel und zwei für die Synchronisierung treten immer an unterschiedlichen Stellen auf, hier dargestellt durch Beispiele 78 und 79.

Beispiel 77

Episode 1	00:40:20,560 --> 00:40:22,040	Michi
Wo warst du?		
Kdes byl?		Kdes byl?

Beispiel 78

Episode 1	00:03:39,120 --> 00:03:44,040	Robert und Karin
-Karin, Karin wirklich, es tut mir Leid. -Die hast du doch wieder in unten der Rabatte geklaut.		
-Karin, je mi to opravdu líto. -Zase jsi je ukradl dole.		-Karin, Karin opravdu je mi to líto. -Tys ukradl zase dole.

Beispiel 79

Episode 1	00:43:08,440 --> 00:43:12,880	Polizei
Deine Großmutter macht sich ganz schön Sorgen. Babette, wo warst du denn die ganze Zeit?		
Tvoje babička si dělá starosti. Babetto, kdes byla celou dobu?		Tvoje babička si dělá starosti. Babetto, kde jsi byla celou dobu?

Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit beschäftigte sich mit dem Vergleich von zwei Arten der audiovisuellen Übersetzung, nämlich der Synchronisierung und der Untertitelung, die durch diese beiden Arten und ihre technischen Anforderungen und Einschränkungen beeinflusst werden. Dies kann dazu führen, dass sich die Synchronisierung und die Untertitel in der Zielsprache unterscheiden, auch wenn sie die dieselbe Quelle haben.

Um diese Unterschiede zu veranschaulichen, habe ich im praktischen Teil der Grad der Textreduzierung und die Verwendung der markierten Sprache in den tschechischen Untertiteln und der tschechischen Synchronisierung für zwei Folgen der deutschen Serie *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* verglichen. Diese beiden Kategorien wurden für den Vergleich ausgewählt, weil sie in beiden Modi vorkommen und somit sie miteinander verglichen werden können. Denn trotz ihrer Unterschiede haben beide eine Zeitbeschränkung, die häufig zur Textreduktion zwingt, und das Ziel, die Markiertheit der Ausgangssprache zumindest teilweise auf das Zielpublikum zu übertragen.

Beim Vergleich der Textreduktion habe ich analysiert, ob sich diese Reduktion nicht nur zwischen Synchronisierung und Untertiteln unterscheidet, sondern auch, ob sie von Episode zu Episode unterschiedlich ist. Es zeigte sich, dass der Grad der Textreduzierung bei der ersten Episode nahezu gleich war, bei der zweiten untersuchten Episode jedoch unterschiedlich ausfiel, hier wurde bei der Synchronisierung mehr reduziert, was beispielsweise dadurch erreicht wurde, dass die Synchronisierung häufiger komplexere Satzkonstruktionen umformulierte. Selbst in den Fällen, in denen der Grad der Reduktion scheinbar gleich war, konnte festgestellt werden, dass die Verwendung der einzelnen Reduktionsstrategien zwischen den Modi und sogar innerhalb von Episoden variieren konnte, zum Beispiel kam die Auslassung ganzer Segmente vor allem in der ersten Episode vor und fast nicht in der sechsten Episode. Andere Kategorien, die in diesem Kapitel verglichen wurden, waren die Auslassung von Segmentteilen, von Adverbien, von Interjektionen und von Adverbien, die Umformulierung der Fragen zu Aussagesätzen und die Umformulierung der Sätze in Ellipsen.

Die Unterschiede in der lexikalischen und morphologischen Markiertheit der Sprache werden beim Vergleich der sprachlichen Markiertheit untersucht. Bei der lexikalischen Markiertheit wurden weder signifikante Unterschiede zwischen den Grad der Markiertheit von Synchronisierung und Untertitel noch eine signifikante Abweichung von den Grad der lexikalischen Markiertheit des Originals festgestellt, obwohl es innerhalb jeder Kategorie Abweichungen gab, zum Beispiel die Verwendung des Ausdruckes „*lítačka*“ nur in den Untertiteln oder umgekehrt die Verwendung des Ausdruckes „*dneska*“ nur in der Synchronisierung. Weitere Kategorien, die in der lexikalischen Markiertheit der Sprache analysiert wurden, waren die Verwendung von familiären Anreden der Eltern, die Verwendung von tschechischen Umgangswörtern wie „*kámo*“, „*kámoš*“, „*kámoška*“, „*jo*“ und die Verwendung von Vulgarismen.

Andererseits wurden bei der morphologischen Markiertheit der Sprache Unterschiede bei der Verwendung der verschiedenen Modi festgestellt. So wurden zum Beispiel bei der Synchronisierung häufiger die ungrammatischen Endungen *-ý* und *-ej* für Adjektive oder das prothetische *v-* verwendet, aber in anderen Kategorien wie der Verwendung der Endung *-u* oder der Verschmelzung des Hilfsverbs „*jsi*“ war die Verwendung in beiden Modi gleich.

Die Analyse deutet also darauf hin, dass trotz der Unterschiede zwischen den beiden audiovisuellen Modi, die zu unterschiedlichen Strategien der Textreduktion oder der Übersetzung der markierten Sprache führen können, die resultierenden Übersetzungen für die beiden Episoden sich nicht so sehr im Grad des Auftretens dieser beiden Phänomene unterscheiden. Beide können den Zuschauern ein gutes Seherlebnis bieten, so dass die Wahl des einen oder anderen Modus nur von der Präferenz der Zuschauer abhängen kann.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRQUELLEN

Wir Kinder vom Bahnhof Zoo 2021. HBO Max

NIH, 2021. We Children from Bahnhof Zoo S01E01 (2021). In: Titulky.com: České a slovenské titulky [online]. [abgerufen am 2022-04-10]. <https://www.titulky.com/We-Children-from-Bahnhof-Zoo-S01E01-345000.htm>

SEKUNDÄRLITERATUR

BORELL, Jonas, 2000. *Subtitling or Dubbing? an Investigation of the Effects from Reading Subtitles on Understanding Audiovisual Material*. [online]. [abgerufen am 2023-03-26].

https://www.academia.edu/55146575/Subtitling_or_dubbing_an_investigation_of_the_effects_from_reading_subtitles_on_understanding_audiovisual_material.
Lund University.

DÍAZ CINTAS, Jorge, 2003. Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: ANDERMAN, Gunilla und Margaret ROGERS, ed. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters, s. 192-204. ISBN 1-85359-618-3.

DÍAZ CINTAS, Jorge und Aline REMAEL, 2014. *Audiovisual Translation: Subtitling*. 2. New York: Routledge. Translation Practices Explained. ISBN 978-1-900650-95-3.

DWYER, Tessa, 2018. Audiovisual translation and fandom. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, ed. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon: Routledge, s. 436–452. ISBN 9781032094908. [abgerufen am 2023-03-03]. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-27>

HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel und Gustavo MENDILUCE CABRERA, 2005. New Trends in Audiovisual Translation: The Latest Challenging Modes. In: *Miscelánea: revista de estudios ingleses y norteamericanos*. Zaragoza: Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza, s. 89-104. 31. ISSN 1137-6368. [abgerufen am 2023-02-23]. <https://www.miscelaneajournal.net/index.php/misc/article/view/438>

CHAUME, Frederic, 2007. Quality standards in dubbing: a proposal. *Tradterm* [online]. (13), 1-13. ISSN 2317-9511. [abgerufen am 2023-02-23]. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2007.47466>

CHAUME, Frederic, 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome. Translation Practices Explained. ISBN 978-1-905763-91-7.

KUFNEROVÁ, Zlata a Zdena SKOUMALOVÁ, ed., 1994. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H. ISBN 80-85787-14-8.

LUYKEN, Georg-Michael, 1991. *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media. ISBN 0948195193.

MAKARIAN, Gregor, 2005. *Dabing: teória, realizácia, zvukové majstrovstvo*. Bratislava. ISBN 808913503X.

PAUL, Hendrickx, 1984. Partial Dubbing. *Meta* [online]. **29**(2), 217-218 [abgerufen am 2023-03-15]. ISSN 1492-1421. <https://doi.org/10.7202/003043ar>

PAVESI, Maria, 2020. Dubbing. In: BAKER, Mona und Gabriela SALDANHA, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Abingdon: Routledge, s. 156-161. ISBN 978-1-315-67862-7.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, 2020. Audiovisual Translation. In: BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Abingdon: Routledge, s. 30-34. ISBN 978-1-315-67862-7.

POŠTA, Miroslav, 2011. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof. ISBN 978-80-904887-9-3.

ZANETTIN, Federico, 2020. Comics, manga and graphic novels. In: BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Abingdon: Routledge, s. 75-79. ISBN 978-1-315-67862-7.

INTERNETQUELLEN

ČSFD.CZ, o. J. My děti ze stanice Zoo: Der letzte Druck. In: ČSFD.CZ: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [abgerufen am 2023-04-10]. <https://www.csfd.cz/film/793226-my-deti-ze-stanice-zoo/971575-der-letztedruck/prehled/>

ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. Tab. Úroveň znalostí vybraných jazyků v populaci (18-69 let) Český statistický úřad [online]. 28. 2. 2018, [abgerufen am 2023-02-20]. <https://www.czso.cz/csu/czso/vzdelavani-dospelych-v-ceske-republice-2016>

IMDB, o. J. Der letzte Druck. In: IMDb [online]. [abgerufen am 2023-04-10]. https://www.imdb.com/title/tt13678126/?ref_=ttep_ep6

MEDIA CONSULTING GROUP, 2011. *Study on the use of subtitling: The potential of subtitling to encourage foreign languages learning and improve the mastery of foreign languages* [online]. Paris [abgerufen am 2023-01-26]. <https://silo.tips/download/study-on-the-use-of-subtitling>

NETFLIX, o. J. Czech Timed Text Style Guide. In: Netflix Partner Help Center [online]. [abgerufen am 2023-03-30]. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/115002884887-Czech-Timed-Text-Style-Guide>

Anotace

Příjmení a jméno autora: Pokorná Michaela

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Ein Vergleich der tschechischen Synchronisierung und der tschechischen Untertitel der Serie Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (2021)

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Petra Bačuvčíková, Ph.D.

Počet znaků: 88 000

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 15

Klíčová slova: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo, My děti ze stanice Zoo, překlad, německý jazyk, audiovizuální překlad, titulky, dabing, komparativní analýza, redukce textu, příznakový jazyk

Krátká charakteristika: Tato bakalářská práce se zabývá srovnáním českých titulků a dabingu u seriálu Wir Kinder vom Bahnhof Zoo z roku 2021. Teoretická část se zabývá audiovizuálním překladem a jeho druhy, blíže se věnuje dabingu a titulkům. Praktická část je věnovaná analýze dvou epizod tohoto seriálu v rámci míry redukce textu a míry užitého příznakového jazyka.

Abstract

Author's name: Pokorná Michaela

Name of department and faculty: Department of German Studies, Faculty of Arts

Bachelor thesis title: Ein Vergleich der tschechischen Synchronisierung und der tschechischen Untertitel der Serie Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (2021)

Bachelor thesis supervisor: Mgr. Petra Bačuvčíková, Ph.D.

Number of characters: 88 000

Number of attachments: 2

Number of titles of literature used: 15

Keywords: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo, We Children from Bahnhof Zoo, translation, German language, audiovisual translation, subtitles, dubbing, comparative analysis, text reduction, marked speech

Short description: The aim of this bachelor is the comparison of the Czech subtitles and dubbing of the 2021 TV show Wir Kinder vom Bahnhof Zoo. The theoretical part is devoted to audiovisual translation and its types, with special emphasis on dubbing and subtitling. The empirical part analyses two episodes of this series in terms of text reduction and the use of marked speech.