

Dialekte in deutschen und kroatischen Synchronisationen von Disneyfilmen

Habalija, Nela

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:704002>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-03**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Sveučilišni diplomski studij Njemački jezik i književnost; smjer: prevoditeljski
(dvopredmetni)

Nela Habalija

**Dialekte in deutschen und kroatischen
Synchronisationen von Disneyfilmen**

Diplomski rad

Zadar, 2022.

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Sveučilišni diplomski studij Njemački jezik i književnost; smjer: prevoditeljski
(dvopredmetni)

Dialekte in deutschen und kroatischen Synchronisationen von
Disneyfilmen

Diplomski rad

Student/ica:

Nela Habalija

Mentor/ica:

prof.dr.sc. Anita Pavić Pintarić

Zadar, 2022.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nela Habalija**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Dialekte in deutschen und kroatischen Synchronisationen von Disneyfilmen** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 6. listopada 2022.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Was sind Dialekte? Die Definitionsproblematik | 2 |
| 2.2. Dialekte in Deutschland | 3 |
| 2.3. Dialekte in Kroatien | 5 |
| 3. Audiovisuelle Übersetzung | 11 |
| 3.1. Arten der audiovisuellen Übersetzung | 12 |
| 3.2. Die Synchronisation | 12 |
| 3.2.1 Synchronisations- und Untertitelungsländer | 13 |
| 3.2.3 Synchronisation von Animationsfilmen | 14 |
| 4. Dialekte und ihre Übersetzung | 16 |
| 4.1. Dialekte in der Synchronisation | 16 |
| 4.1.1 Lösungsstrategien nach Herbst | 17 |
| 4.1.2. Lösungsstrategien nach Kolb | 19 |
| 4.2 Soziolinguistische Aspekte der dialektalen Synchronisation | 21 |
| 5. Sprachvarietäten in kroatischen und deutschen Synchronisationen von Animationsfilmen | 23 |
| 5.1. Das Korpus der Animationsfilme | 23 |
| 5.2. Methodologie | 24 |
| 5.3. <i>Findet Nemo</i> (2003) | 26 |
| 5.4. <i>Findet Dorie</i> (2016) | 33 |
| 5.5. <i>Bärenbrüder</i> (2003) | 39 |
| 5.6. <i>Cars</i> (2006) | 43 |
| 6. Ergebnisse der Analyse und Fazit | 48 |
| Literaturverzeichnis | 51 |

1. Einleitung

Sprachvarietäten wie Dialekte sind ein ewig interessantes Thema für die sprachwissenschaftliche Forschung, das immer wieder neu untersucht wird, denn Dialekte sind viel mehr als nur Varianten einer Sprache. Sie sind ein Merkmal der Identität und Kultur, aber werden auch oft zur Grundlage der Stigmatisierung und Beurteilung von Personen. Aus diesem Grund sind sie ein oft untersuchtes Thema in Disziplinen wie Soziolinguistik, wo man zahlreiche Forschungen bezüglich der Dialekte durchgeführt hat. Auch in der Translationswissenschaft sind Dialekte ein oft behandeltes Thema in Bezug auf literarische Werke, da sie als Stilmittel zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt werden, Informationen über ihren soziokulturellen Hintergrund übermitteln und daher eine Herausforderung für jeden Übersetzer darstellen. Dialekte werden nicht nur in literarischen Werken eingesetzt, sondern auch in Spielfilmen und Animationsfilmen, weswegen es interessant ist, ihre Synchronisationen zu betrachten.

Diese Diplomarbeit befasst sich mit Dialekten in Animationsfilmen der Walt Disney Company und deren Synchronisationen in der deutschen und kroatischen Sprache. Zur Analyse wurden die Filme *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016), *Brother Bear* (2003) und *Cars* (2006) und deren jeweilige deutsche und kroatische Synchronisation ausgewählt. Es wird versucht zu analysieren, ob und welche Sprachvarietäten in den Originalversionen verwendet werden und zu vergleichen, was mit den Sprachvarietäten im jeweiligen Synchronisationsprozess geschehen ist. Außerdem wird versucht herauszufinden, welche Strategien bei der Synchronisation verwendet wurden und nach welchem Kriterium die jeweilige Sprechweise ausgewählt wurde.

Die Arbeit besteht aus 6 Kapiteln. Nach der Einleitung folgt Kapitel 2, in dem der Begriff des Dialektes und seine Definitionsproblematik erklärt wird, wonach ein Überblick der deutschen und kroatischen Dialekte und ihrer Merkmale folgt. Kapitel 3 befasst sich mit der audiovisuellen Übersetzung, bzw. der Synchronisation. Danach folgt Kapitel 4, das sich mit den Herausforderungen der Dialekte in der Übersetzung auseinandersetzt und bestehende Lösungsstrategien vorstellt, sowie einen Einblick in soziolinguistische Aspekte der dialektalen Übersetzung verschafft. Kapitel 5 enthält die Analyse der erwähnten Filme und ihrer Synchronisationen, sowie die Entschlüsse über die Analyse. Im Fazit in Kapitel 6 werden Ergebnisse der Analyse dargestellt und die Schlussfolgerungen hervorgehoben.

2. Was sind Dialekte? Die Definitionsproblematik

Um definieren zu können, was ein Dialekt ist und welchen Platz er in der Sprache hat, ist es nötig eine kurze Definition der Sprache zu geben. Laut Nickel (2005: 4) ist Sprache ein „Kommunikationsmittel des Menschen“, das von der „Verwendung arbiträrer geschriebener oder gesprochener Symbole mit festgelegter Bedeutung“ gekennzeichnet ist. Während der Sprachgeschichte ist das Konzept der Hochsprache entstanden, die als diejenige Sprachvarietät definiert wird, die sich gegenüber anderen Varietäten und Dialekten durchsetzen konnte (vgl. ebd., 2005: 5). Mit anderen Worten bedeutet das, dass alle Mundarten, die sich von der Sprachvarietät unterscheiden, die als Hochsprache, bzw. Standardsprache oder Standardvarietät gilt, als Dialekte verstanden werden. Obwohl Dialekte ein häufig untersuchtes Thema sind, ist eine einheitliche, feste und präzise Definition des Begriffes schwer zu finden, denn die Dialektologie mangelt an „präziser begrifflicher Abgrenzung des Gegenstandes“ (Löffler, 2003: 2). Das bedeutet, dass man schwer abgrenzen kann, was zu Dialekten zählt und was nicht, bzw. es bestehen keine klaren Grenzen, die bestimmen, was als Dialekt gilt. Das Wort *Dialekt* stammt vom griechischen Wort διάλεκτος und bedeutet „die Unterredung“ von διαλέγεσθαι „sich unterhalten“, „die Art des Redens“ und „die Redeweise“ (ebd., 2003: 2). Laut Löffler bezeichnete das Wort Dialekt die „verschiedenen, landschaftlich geprägten Varianten des Griechischen“ (2003: 2). Da das Wort aus dem Griechischen stammt, ist *Dialekt* ein Lehnwort, deren deutsche Entsprechung das Wort *Mundart* darstellt. Obwohl diese zwei Worte demnach Synonyme sind, werden sie doch verschieden verwendet, und zwar besteht eine Tendenz, dass der Terminus *Dialekt* in der linguistischen Forschung verwendet wird, während *Mundart* eher für das „untere Sprachleben“ verwendet wird (vgl. ebd., 2003: 3). Deutlich ist, dass bei der Abgrenzung dieser zwei Begriffe eine Unübersichtlichkeit herrscht, die wahrscheinlich aus den vielen verschiedenen Definitionsversuchen für den Begriff *Dialekt* stammt. Das gemeinsame aller Definitionsversuche ist, laut Löffler, die „relative Unselbstständigkeit des Begriffs *Dialekt/Mundart*“ (2003: 3). Das bedeutet, dass die Definition des Begriffes immer mithilfe eines Gegenstückes geformt wird, wie z.B. der Hochsprache oder der Schriftsprache (vgl. ebd., 2003: 3). „Dialekt steht also immer in einer komplementären Beziehung zu einer genauso schwer zu definierenden Bezugsgröße, meist der übergeordneten Hochsprache“ (ebd., 2003: 3).

Auch Eyring (2007: 2) erklärt, dass eine allgemeine Definition der Dialekte sehr abstrakt wäre und grenzt den Dialekt von anderen Sprachformen aufgrund mehrerer Ebenen

ab. Die erste Ebene ist die räumliche, mithilfe der er erklärt, dass den Dialekt eine regionale Begrenzung auszeichnet, bzw., dass er „teilweise nur in einzelnen Ortschaften“ gesprochen wird, während die Standardsprache über „überregionale Gültigkeit“ verfügt (ebd., 2007: 2). Die zweite Ebene ist die der Grammatik, Orthographie und des Wortschatzes, bzw. die Standardsprache hat einheitliche Regeln, die genau festlegen, wie welches Wort zu schreiben und auszusprechen ist, sowie welche grammatikalischen Regeln beim Schreiben einzuhalten sind, während dies bei Dialekten nicht der Fall ist (vgl. ebd., 2007: 3). Drittens befinden sich Unterschiede auf der Ebene des Kommunikationszusammenhangs, denn die Standardsprache wird in der Öffentlichkeit, in offiziellen und institutionellen Situationen verwendet, während Dialekte im Alltag und in informellen Situationen verwendet werden (vgl. ebd., 2007: 3).

2.2. Dialekte in Deutschland

Laut Besch et al. (2008: 826) werden die deutschen Dialekte prinzipiell in zwei Dialektregionen geteilt: *Hochdeutsch* und *Niederdeutsch*. Die Bedeutung von *hoch* und *nieder* hat hier jedoch nichts mit dem Wert der Sprache zu tun, sondern markiert die geografische Lage, bzw. die Dialekte des bergigen Südens (Hochdeutsch) und des platten Nordens (Niederdeutsch). Jedoch wurden die Dialekte nicht nur hinsichtlich ihrer geografischen Lage kategorisiert, wie die Benennungen vielleicht vermuten lassen, denn bei der Abgrenzung der Dialekte im deutschsprachigen Raum spielt die Zweite Lautverschiebung eine wichtige Rolle. Die Lautverschiebung ist ein ist „ein exklusives Merkmal der hochdeutschen Varietäten, bei der sich die stimmlosen Verschlusslaute [p], [t] und [k] zu den stimmlosen Reibelauten [f], [s] und [ch] bzw. zu den Affrikaten [pf] oder [ts] (sowie seltener [kch]) veränderten“ (Bosse, 2012: 1). So wurde beispielsweise das Wort [appel] zu [Apfel], und das Verb [maken] wurde zu [machen]. Während Hochdeutsch, bzw. die Dialekte im höheren Lande von der zweiten Lautverschiebung betroffen waren, blieb das niedere Land, bzw. Niederdeutsch von der Lautverschiebung unberührt, weswegen Sprecher im Norden auch heute anstatt [Wasser], [Water] sagen (vgl. ebd., 2012: 1.). Die niederdeutschen und hochdeutschen Dialekte werden von der sogenannten *Benrather Linie* getrennt, die eine Sprachgrenze, bzw. Isoglosse darstellt, die die Dialektgebiete voneinander trennt, „in denen die nicht lautverschobene Form *maken* (nördlich) anstelle der lautverschobenen Form *machen* (südlich) verwendet wird“ (Bosse, 2012: 1).

Laut Bosse (2012: 2) wird das niederdeutsche Sprachgebiet weiterhin in das *Westniederdeutsche* und das *Ostniederdeutsche* eingeteilt. Dabei erstreckt sich das westniederdeutsche Sprachgebiet über die Bundesländer Schleswig-Holstein, Niedersachsen, Hamburg und Bremen, sowie Westfalen und das nördliche Sachsen-Anhalt. Das typische Merkmal dieser Dialekte ist der Einheitsplural der Verben im Präsens Indikativ auf *-(e)t*, wie z.B. *wi/ji/se maakt* '(wir machen/ihr macht/sie machen), wobei nur die Dialekte in Schleswig und Ostfriesland eine Ausnahme sind, da sie den Plural auf *-en* bilden (ebd., 2012: 2). Traditionell wird Westniederdeutsch in drei Untergruppen eingeteilt: *Westfälisch* (Westfalen und südwestliches Niedersachsen), *Ostfälisch* (südliches Niedersachsen und nördliches Sachsen-Anhalt) und *Nordniedersächsisch* (nördliches Niedersachsen, Hamburg, Bremen und Schleswig-Holstein).

Die ostniederdeutschen Dialekte schließen sich östlich an das Westniederdeutsche an und erstrecken sich über die Bundesländer Mecklenburg-Vorpommern und Brandenburg. Anders als beim Westniederdeutschen wird der Einheitsplural im Ostniederdeutschen im Präsens Indikativ auf *-(e)n* gebildet (*wi, ji, se maken*). Im Ostniederdeutschen gibt es fünf Dialektgruppen: *Mecklenburg-Vorpommersch*, *Mittelpommersch*, *Brandenburgisch/Märkisch*, sowie *Ostpommersch* und *Niederpreußisch*, deren Dialektregionen heute zu Polen und Russland gehören und daher nahezu ausgestorben sind.

Das hochdeutsche Sprachgebiet wird laut Besch et al. (2008: 828) traditionell in *Oberdeutsch* und *Mitteldeutsch* eingeteilt. Zu den oberdeutschen Dialekten gehören „die noch abzugrenzenden Dialektverbände Alemannisch und Bairisch, während der Süden des Rheinfränkischen und das Ostfränkische sowie teilweise auch noch das Nordbairische als Interferenzdialekte zum Mitteldeutschen überleiten“. Das Mitteldeutsche wird weiterhin in *West-* und *Ostmitteldeutsch* geteilt. Zu den westmitteldeutschen Dialekten gehören der Norden des Rheinfränkischen, das Zentralhessische und das Mittelfränkische mit Moselfränkisch und Ripuarisch. Währenddessen sind Thüringisch, Obersächsisch, Schlesisch, Hochpreußisch und Nordobersächsisch-Südmärkisch Dialekte des Ostmitteldeutschen. Auch diese zwei Gebiete verfügen über Interferenzdialekte: Ost- und Nordhessisch.

Da sich in die linguistischen Kriterien auch politische einmischen, ist es schwierig zu sagen, wie viele deutsche Dialekte es genau gibt, da man Deutsch auch außerhalb von Deutschland und angrenzenden Gebieten spricht. Beispielsweise gibt es in Slowenien, Polen und der Ukraine sogenannte deutsche Sprachinseln, bzw. „kleine Gebiete, in denen eine andere Sprache gesprochen wird als im umliegenden Bereich“ (Duden Online).



Abb. 1:

Die regionale Verteilung der Ober- und Unterkategorien der deutschen Dialekte

(Quelle: <https://dein-sprachcoach.de/deutsche-dialekte/> (23.5.2022))

2.3. Dialekte in Kroatien

Laut Težak und Babić (2009: 18) verfügt die kroatische Sprache über drei Mundarten: Štokavisch, Čakavisch und Kajkavisch. Ihre Benennungen kommen von den kroatischen Fragepronomen *što*, *ča* und *kaj*, die die verschiedenen Varianten der Frage „was?“ darstellen. Die Mundarten werden gewöhnlich in Dialekte und Subdialekte geteilt, innerhalb deren man noch zwischen Lokalsprachen unterscheidet. Ähnlich wie im Deutschen werden manchmal die Begriffe *Mundart* und *Dialekt* als Synonyme gebraucht, doch in der kroatischen Dialektologie versteht man den Begriff *Mundart* als Oberbegriff von *Dialekt*.

Wegen jahrhundertelanger Migrationen des kroatischen Volkes und der gegenseitigen Einflüsse der Mundarten, ist es laut Težak und Babić (2009: 18) unmöglich genaue Grenzen zwischen den Lokalsprachen, Subdialekten, Dialekten und sogar den Mundarten zu ziehen. In den Gebieten eines Dialekts gibt es Oasen anderer Dialekte, während in einigen Gebieten Merkmale zweier Mundarten, zweier Dialekte oder zweier Lokalsprachen miteinander

verflochten sind. Wegen dieser Vielfalt an Sprachvarietäten, kommt es oft zu Unverständlichkeiten zwischen Menschen aus verschiedenen Gebieten Kroatiens.

Trotz gewisser Ungenauigkeiten und Diskrepanzen, die Dialektologen zu reduzieren versuchen, gibt es bestehende Klassifikationen, die wissenschaftliche Werte und pragmatische Vorteile aufweisen (Težak und Babić., 2009: 18)

Abbildung 4 zeigt die regionale Verteilung der Mundarten, laut der Štokavisch im größten Teil Dalmatiens und Slavoniens, sowie in Kordun, Banovina, Lika und teilweise in Gorski kotar und Žumberak gesprochen wird, während Čakavisch in Istrien, Primorje, auf den meisten Inseln, teilweise an der dalmatischen Küste (Split, Zadar), sowie in Lika, Gorski kotar und Žumberak verwendet wird (Težak und Babić, 2009: 18-22). Währenddessen spricht man Kajkavisch im nordwestlichen Kroatien, bzw. in der westlichen Podravina, in Međimurje, Hrvatsko zagorje, Pirgorje, Posavina, Turopolje, Pokuplje, Gorski kotar und in einem Gebiet des nördlichen Istriens (ebd., 2009: 25).

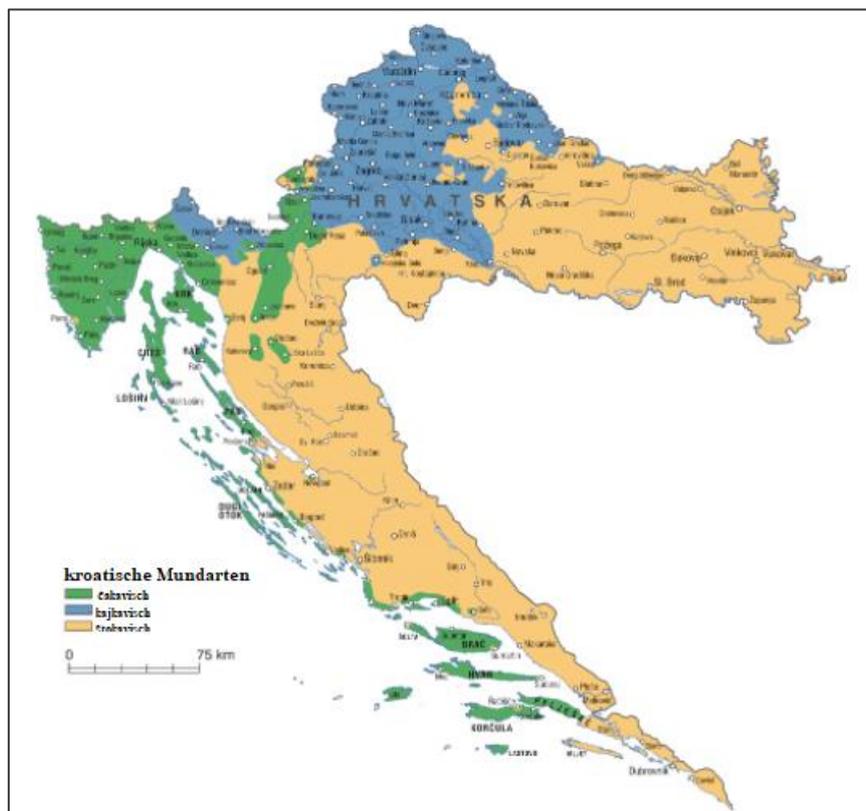


Abb. 2:

Die regionale Verteilung der kroatischen Mundarten

(Quelle: <https://jezik.hr/hrvatska-narjecja.html> (11.7.2022))

a) Štokavisch

Die štokavische Mundart wurde nach dem Fragepronomen *što/šta* benannt und wird fast in der Hälfte aller Siedlungen Kroatiens, sowie in Bosnien und Herzegowina, Montenegro und der Republik Serbien verwendet (Lisac, 2003: 15). Die Ausbreitung der Mundart ist auf der Abb. 4 gezeigt. Was die Merkmale der štokavischen Mundart angeht, ist laut Lisac (2003: 17) die Verwendung der Fragepronomen *što/šta* (was) das grundlegende Merkmal, nach dem die Mundart ihren Namen bekommen hat. Was die Laute angeht, wird der Laut *l* am Silbenende zum *o*, wie in *dal – dao*, und anstatt der Präposition *v* wird die Präposition *u* verwendet. Außerdem wird der Konsonantensatz *čr* durch *cr* ersetzt (*crven, krijep*). Bezüglich der Morphologie, sind in der štokavischen Mundart der Dativ, Lokativ und Instrumental im Plural ausgeglichen (*jelenima, srnama, poljima*) und im Genitiv Plural wird der Suffix *-a* hinzugefügt (*junaka, rebara*). Beim Štokavischen ist die Akzentuierung auf der hinteren Silbe charakteristisch, sowie die Endungen *-ev* und *-ov* in der Deklination kurzer maskuliner Substantive im Plural, wie in *putovi* (Wege) und *sirevi* (Käse). Auf der lexikalischen Ebene ist zu bemerken, dass das Štokavische über eine Menge von Turzismen verfügt (*džep, pamuk, čarapa*).

Die Dialekte der štokavischen Mundart sind: Der Dialekt der Region Slavonien (Slavonien, Baranja, Srijem), Neuštokavisch-ikavisch (westliches Bosnien und Herzegowina, Binnenland Dalmatiens, Lika), Ostbosnisch (mittleres und nordöstliches Bosnien), Ostherzegowinisch mit seinem speziellen Subdialekt der Stadt Dubrovnik, und Zetisch (Boka kotorska) (IHJJ). Da sich die štokavische Mundart auf einem breiten Gebiet erstreckt, gibt es viele Unterschiede in ihrer Realisation. Man unterscheidet zwischen den štokavischen Mundarten nach drei Kriterien: nach dem Akzentkriterium können Štokavische Mundarten neuštokvisch und altštokavisch sein; nach der Reflexion des *jat*¹ (i)jekavisch, ikavisch und ekavisch (in manchen Fällen bleibt der *jat* unverändert); und nach den Lauteigenschaften unterscheidet man zwischen šćakavisch und štakavisch (Lisac, 2003: 29).

¹ *Jat* - der 33. Buchstabe des glagolitischen Alphabets und der 32. Buchstabe des altkyrillischen Alphabets. Er entwickelte sich aus dem proto-indo-europäischen monophthongischen langen *e /ē/* und durch die Monophthongisierung der proto-slawischen Diphthonge */ai/* und */oi/* in manchen Artikulationspositionen. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=28821> (6.10.2022))

b) Kajkavisch

Die kajkavische Mundart hat ihren Namen nach dem Fragepronomen *kaj* bekommen und wird im nordöstlichen Kroatien gesprochen: im östlichen Podravina, Međimurje, Hrvatsko zagorje, Prigorje, Posavina, Turopolje, Pokuplje, Gorski kotar und im Norden Istriens (Težak und Babić, 2009: 25).

Die grundlegenden Merkmale der kajkavischen Mundart auf der phonologischen Ebene sind laut Težak und Babić (2009: 26) eine geschlossenerere oder offenerere Aussprache als im Standard und das Auftreten von Doppelvokalen (*puot, pout*). Die Reflexion des *jat* wird meistens in der ekavischen Form realisiert, jedoch unterscheidet sich das kajkavische *e* von den štokavischen ekavischen Aussprachen, da die kajkavische Aussprache geschlossener ist (ebd. 2009: 26). Weiterhin wird der Konsonantensatz *čr* nicht durch *cr* ersetzt (*črn, črv*), und es besteht kein Unterschied zwischen *č* und *ć*, *dž* und *đ*, sondern es gibt einen Laut, der zwischen *č* und *ć*, bzw. *dž* und *đ* liegt (ebd., 2009: 26). Außerdem wird das *l* am Silbenende nicht zum *o* umgewandelt (*bil, kopal* anstatt *bio, kopao*), die Laute *lj* und *nj* werden als einfaches *l* und *jn* ausgesprochen (*zemla, ludi*), es wird keine Assibilierung durchgeführt (*dihati* anstatt *disati*), und Lautkonsonanten werden am Wortende als lautlos ausgesprochen (*grat* anstatt *grad*) (ebd., 2009: 26).

Was die Morphologie des Kajkavischen betrifft, gilt laut Težak und Babić (2009: 26) die alte Deklination ohne Suffix im Plural des Genitivs oder es werden die Endungen *-ov (-of)*, *-ev (-ef)* u.ä. verwendet. Der Kasus Vokativ wird nicht benutzt, sondern wird mit Nominativ ersetzt, während Dativ-, Genitiv- und Lokativformen im Plural nicht ausgeglichen sind wie im Štokavischen. Oft werden im Kajkavischen unbestimmte anstatt bestimmter Adjektivformen benutzt (*On je tak dobri* anstatt *On je tak dobar*) und der Akkusativ für unbelebte Objekte ist mit dem Genitiv ausgeglichen (*Posekel sam hrasta*). Der Komparativ wird im Kajkavischen mit dem Suffix *-ši* (*gorši bolši*), *-eji* (*stareji, bogateji*) oder *-ejši* (*starejši, boogatejši*) geformt und in der 3. Person Präsens *iju* und *eju* anstatt von *e* und *u* verwendet (*pleteju, hodiju*) (ebd., 2009: 26).

Die lexikologische Ebene betreffend, werden im Kajkavischen sehr oft Diminutive und Hypokoristika verwendet (*lonček, hižica*). Außerdem verfügt die kajkavische Mundart über eine große Anzahl von Altwörtern, die in den anderen kroatischen Mundarten nicht erhalten geblieben sind, wie z.B. das Wort *oblok* (prozor) für Fenster (Težak und Babić, 2009: 26). Eine

Vielzahl der Ausdrücke im Kajkavischen kommen aus dem Deutschen (*cajt, glaž* und *švicati se*), sowie aus dem Ungarischen (*pajdaš, betežen*).

Težak und Babić (2009: 26) teilen die kajkavische Mundart in zwölf Dialekte der Regionen: Zagorje, Međimurje, Nord-Moslavina, Glogovnica und Bilogora, Obere Lonja, Podravina, Turopolje und Posavina, Vukomeričke gorice und Pokupsko, Samobor, Gorski kotar, Donja Sutla und Plješivica-Prigorje. Währenddessen gibt das Institut für kroatische Sprache und Linguistik eine allgemeinere Einteilung der kajkavischen Mundart in nur sechs Dialekte der Regionen: Zagorje und Međimurje, Turopolje und Posavina, Križevci und Posavina, Prigorje, Untere Sutla und Gorski kotar (IHJJ).

c) Čakavisch

Die čakavische Mundart wurde nach dem Fragepronomen *ča* benannt, das aber nicht unbedingt in allen čakavischen Gebieten verwendet wird (IHJJ). Laut Lisac (2009: 15) wird die čakavische Mundart hauptsächlich auf den kroatischen Inseln von Lastovo und Korčula bis nach Krk gesprochen, außer einigen Gebieten, wo Štokavisch gesprochen wird. Außerdem umfasst die čakavische Mundart Istrien, den Großteil der Küstenregion Dalmatiens (von Privlaka und Novigrad bei Zadar bis zum Fluss Cetina), den westlichen Teil der Insel Pelješac und ist teilweise in Lika und Gorski kotar zu finden.

Die Hauptmerkmale der čakavischen Mundart auf der phonologischen Ebene sind Folgende: man verwendet die Konsonantengruppe *čr* anstatt *cr*, wie im Kajkavischen, die Palatale *č* und *ć* werden vor bestimmten Konsonanten zu *š* und *s* (*mačka – maška*), *m* und *lj* werden von *n* und *j* ersetzt (*jubav, jesan*) und anstatt *št* verwendet man *šč* (*dvorišće, šćap*) (Težak und Babić, 2009: 23).

In der Morphologie der čakavischen Mundart sind alte Suffixe erhalten geblieben, die in manchen Fällen zum Ausdruck kommen, wie z.B. *va šume* anstatt *u šumi* oder *se zvezdi* anstatt *sve zvijezde* (Težak und Babić, 2009: 23). Außerdem verlieren die Infinitivformen in der čakavischen Mundart das *-i* am Ende (*kopat*), und manchmal sogar den ganzen Suffix *-ti* (*kopa*). Die Zeitformen Imperfekt und Aorist werden sehr selten verwendet, während der Futur II. (*budem* + Infinitiv) oft im čakavischen Gebiet gebraucht wird. Wichtig zu erwähnen sind ebenfalls die Formen des Hilfsverbs *biti* (sein) im Konditional, die in keiner anderen slawischen Sprache zu finden sind: *bin, biš, bi, bimo, bite, bi*.

Die Syntax der čakavischen Mundart ist charakteristisch, da sie über eine freie Wortreihenfolge im Satz verfügt. Außerdem werden anstatt Adjektiven oft Kombinationen von Präpositionen und Nomen verwendet, wie z.B. *prsten od zlata* (Ring aus Gold) anstatt *zlatni prsten* (goldener Ring) (Lisac, 2009: 28).

Die Lexik der čakavischen Mundart verfügt über viele Archaismen (*daž – kiša, otrok – dijete*) und zahlreiche Italianismen: *kantat, kantun, ponistra, skužat* (Težak und Babić, 2009: 23).

Die čakavische Mundart unterteilt man in Dialekte aufgrund dreier Kriterien: dem Konsonantenkriterium (Šćakavismus und Štakavismus), der Prosodie² und dem alten *jat*, das im Čakavischen verschiedene Reflexe hat (ekavisch, ikavisch, ikavisch-ekavisch und jekavisch) (Lisac, 2009: 30). Težak und Babić (2009: 24) unterscheiden zwischen fünf Dialekten: Nordčakavisch, Mittelčakavisch, Südwest-Istrianischer Dialekt, Südčakavisch und Dialekt der Insel Lastovo. Lisac (2009: 30) unterscheidet noch zwischen einem sechsten Dialekt, dem Buzetischen Dialekt.

² Prosodie, die – „für die Gliederung der Rede bedeutsame sprachlich-artikulatorische Erscheinungen wie Akzent, Intonation, Pausen o. Ä.“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Prosodie> (25.8.2022))



Abb. 3:

Die regionale Verteilung kroatischer Dialekte

(Quelle: https://edutorij.e-skole.hr/share/proxy/alfresco-noauth/edutorij/api/proxy-guest/5b03eca6-e869-4052-80fd-0c8546e10d99/html/591_hrvatski_standardni_jezik_i_narjecja.html (23.5.2022))

3. Audiovisuelle Übersetzung

Die audiovisuelle Übersetzung erfuhr ihre Entwicklung mit der Entstehung des Tonfilms in den 1920er Jahren, denn im Gegensatz zu Stummfilmen, die man weltweit ohne Veränderungen verstehen konnte, verlangten Tonfilme neue Übersetzungstechniken, durch die die Vermarktung auf Auslandsmärkten möglich werden könnte (vgl. Bräutigam, 2001: 9).

Obwohl es sich bei der audiovisuellen Übersetzung um ein junges Fachgebiet handelt, ist in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten eine wesentliche Menge an Werken entstanden, die ermöglichten, Informationen über verschiedene Arten des audiovisuellen Übersetzens, sowie die Besonderheiten jedes Mediums, die Übersetzungsstrategien usw., zu sammeln (Gambier et al., 2018: 1).

3.1. Arten der audiovisuellen Übersetzung

Zu den Verfahren der audiovisuellen Übersetzung, die bei Filmen und Fernsehserien eingesetzt werden, zählen interlinguale und intralinguale Untertitel, Synchronisation, Voice-over bei Dokumentationen und Audiodeskription für Blinde (vgl. Jüngst, 2020: 14). Audiovisuelle Übersetzung wird außerdem auch im Theater als Übertitelung oder Live-Audiodeskription eingesetzt (vgl. ebd., 2020: 14). Obwohl es ungewöhnlich scheinen kann, dass Prozesse wie intralinguale Untertitelung oder Audiodeskription zur Übersetzung zählen, erklärt Jüngst, dass heute die Anforderungen an ÜbersetzerInnen weit vielfältiger sind, und sie sich nicht nur mit interlingualen Übersetzungen beschäftigen (2020: 15). So unterscheidet man zwischen der intralingualen, der interlingualen und der intersemiotischen Übersetzung. Die interlinguale Übersetzung umfasst die Übersetzung von einer Sprache in die andere, was durch das Untertiteln, die Synchronisation, das Voice-over und das Filmdolmetschen erlangt wird. Die intralinguale Übersetzung ist eine Form der Bearbeitung, bzw. die Vereinfachung eines Textes für eine neue Zielgruppe beinhaltet, wobei die Sprache beibehalten bleibt (vgl. ebd., 2020: 15). Ein Beispiel für intralinguale Übersetzungen sind Untertitel für Hörgeschädigte. Die intersemiotische Übersetzung, auch Transmutation genannt, bezeichnet den Wechsel des Zeichensystems, wie z.B. bei Bildbeschreibungen, „wo das bildlich Dargestellte in Sprache wiedergegeben wird“ (ebd., 2020: 15). Somit gehört auch die Audiodeskription für Blinde zu dieser Kategorie.

3.2. Die Synchronisation

Der Begriff *Synchronisation* stammt aus dem Griechischen und ist eine Zusammensetzung der Wörter *syn* (gleich) und *chronos* (Zeit) und trägt, laut Meyer (1995: 261), im Allgemeinen die Bedeutung der „Herstellung des Gleichlaufs zwischen zwei Vorgängen“ (zit. nach Bauler, 2006: 2). Konkret stellen beim Film Bild und Ton diese zwei Vorgänge dar, bzw. bei der Synchronisation eines Films wird „Bild und Ton in zeitliche Übereinstimmung“ gebracht (ebd., 2006: 2). Nach Bauler muss Synchronisation nicht unbedingt interlingual verlaufen, sondern kann auch bei ausgangssprachlichen Filmen verwendet werden, um beispielsweise die Tonqualität bei Szenen zu verbessern, die im Freien gedreht wurden (vgl. ebd., 2006: 2). Die interlinguale Synchronisation ist neben der Untertitelung die meistverbreitete Methode der Übersetzung von fremdsprachigen Filmen und wird auch als „Prozess der interkulturellen Angleichung“ verstanden (Hesse-Quack: 239, sek.

zit. nach Bauler, 2006: 2). Jüngst (2020: 83) definiert die Synchronisation als audiovisuelles Übersetzungsverfahren, bei dem „die Dialogspur des Originals durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt“ wird. Laut Thauer (2015: 11) ist das Ziel der Synchronisation, dass „die Zuschauer in der zielsprachlichen Fassung eines Spielfilms ebenso unterhalten werden, wie die Zuschauer in der Originalfassung“. Andererseits vertreten Whitman-Linsen und Müller den Standpunkt, „dass bei Filmen, ebenso wie bei der schriftsprachlichen Übersetzung, die Inhalte äquivalent wiedergegeben werden sollen“ (ebd., 2015: 12). Doch wegen der phonetischen und prosodischen Diversität können gesprochene Register nie identisch in eine andere Sprache übersetzt werden, d.h. jede Sprache hat ihre eigenen Merkmale wie Melodie, Akzent, Dialekte, die keine direkten Äquivalenten in einer anderen Sprache haben (vgl. Hrženjak, 2020: 23).

Laut Manhart (2006: 264) liegt die Problematik bei der Synchronisation in der sogenannten „kulturellen Asynchronität“, bzw. in der Darstellung „kultureller Verhaltensweisen“, die oft im Bild enthalten sind und unverändert bleiben, und die im „Synchrondialog nicht reflektiert werden können“. Weitere Herausforderungen bei diesem Übersetzungsprozess sind die Übertragung von linguistischen Variationen, bzw. des Stils, Registers, der Dialekte, Soziolekte und Idiolekte, sowie die Übertragung emotionaler Ausdrücke wie Schimpfwörtern und von Elementen wie Humor, die eng mit der Kultur verbunden sind.

3.2.1 Synchronisations- und Untertitelungsländer

In manchen Ländern ist es gewöhnlich, dass Filme interlinguale Untertitel erhalten, während in anderen Ländern Filme üblicherweise synchronisiert werden. Diese Länder nennt man *Synchronisationsländer* oder *Synchronnationen* (vgl. Jüngst, 2020: 23). In Synchronisationsländern werden fast alle Serien und Filme für Kino und Fernsehen synchronisiert. Typische Beispiele für solche Länder sind Deutschland, Spanien und Italien, was Klaić (2017: 11) mit „der faschistisch-totalitären Vergangenheit dieser Länder“ verbindet, weil die Synchronisation das Verhüllen von unerwünschten Inhalten und die Festigung der Nationalsprache ermöglichte (vgl. ebd., 2017: 11-12). Doch diese geschichtliche Erklärung ist zweifelhaft, da auch in anderen Ländern, wie z.B. in Frankreich, die Synchronisation das häufigste audiovisuelle Übersetzungsverfahren ist. Da die Synchronisation ein teurer Prozess ist, ist auch die Menge der Zuschauer, die sich den Film ansehen werden, ein entscheidender Faktor, bzw. eine Synchronisation lohnt sich erst dann, „wenn vierzig oder mehr Kopien eines Films in den Kinos laufen“ (Jüngst, 2020: 23). Ein weiteres Argument gegen die geschichtliche

Erklärung ist das Untertitelungsland Portugal, dass laut Jüngst (2020: 24) ein Beweis dafür ist, dass nicht nur in Synchronisationen gelogen und manipuliert wird, sondern auch in Untertiteln. Typische Untertitelungsländer sind die Niederlande und die skandinavischen Länder, bzw. kleinere Länder mit kleinen Sprachgemeinschaften und mit geringeren Einnahmen als beispielsweise Deutschland oder Frankreich (vgl. Thauer, 2015: 8). Zu den Untertitelungsländern gehört auch Kroatien, da alle Filme, Serien, Dokumentationen und verschiedene Shows untertitelt werden, sowohl im Fernsehen, als auch in den Kinos. Die einzige Ausnahme sind Zeichentrickfilme und -serien, bei denen doch die Synchronisation bevorzugt wird, da sie vor allem für Kinder gedacht sind, die noch keine Fremdsprachkenntnisse haben und noch nicht lesen, bzw. nicht schnell genug lesen können. Daraus kann man schließen, dass der Grund, warum ein Land zu den Synchronisations- oder Untertitelungsländern gehört, vor allem von seinen finanziellen Möglichkeiten abhängt. Dies wird auch daraus deutlich, dass in mehrsprachigen Ländern Untertitelung in den jeweiligen Landessprachen verwendet wird, da die mehrfache Synchronisation aus Kostengründen unmöglich wäre (vgl. Jüngst, 2020: 24).

3.2.3 Synchronisation von Animationsfilmen

Wie auch bei Spielfilmen der großen Filmproduktionen, ist auch die internationale Distribution ihrer Animationsfilme sehr komplex und wird sorgfältig kontrolliert. Laut Minutella (2020: 20) investieren amerikanische Filmproduktionen viel Geld in solche Filme, da sie erkannt haben, dass für den Erfolg an Kinokassen, qualitativ hochwertige Synchronisationen in verschiedenen Sprachen entscheidend sind. Sie investieren daher in die Übersetzung, Anpassung und Synchronisation ihrer audiovisuellen Produkte in verschiedene Sprachen und Länder und versuchen, diesen Prozess der „Lokalisierung“ zu steuern. US-Produktionsfirmen haben tatsächlich die volle Kontrolle darüber übernommen. Große US-Produktionen wie die Walt Disney Company, Dream Works, 20th Century Fox, Sony Pictures und Universal verfolgen die verschiedenen Phasen der Postproduktion und geben dem Synchronsteam in jedem Land Anweisungen, wie sie den Film zu lokalisieren haben, bzw. wie man den Film akkurat angeht, übersetzt und adaptiert, um die Absichten der Filmemacher und des jeweiligen Unternehmens zu bewahren und zu vermitteln (ebd., 2020: 20). Besonders viel Aufmerksamkeit wird der Auswahl der Stimmen geschenkt, sowie der Leitung des Übersetzungs-/Adaptions-/Synchronisationsprozesses. Die großen Filmproduktionen versorgen das Synchronisationsteam oft mit detaillierten englischen Dialoglisten und erteilen

jedem Gebiet (ein Land oder eine Ländergruppe) einen Synchronisationsleiter. Darüber hinaus organisieren sie manchmal sogar Meetings, um wichtige Fragen zur Übersetzung von Schlüsselwörtern und Phrasen zu besprechen.

Der Synchronisationsprozess von Animationsfilmen besteht aus mehreren Phasen, in denen das Zusammenspiel verschiedener Personen oder Synchronagenten zur Entstehung der synchronisierten Version eines audiovisuellen Produkts beiträgt. Die Hauptagenten im Synchronisationsprozess von Animationsfilmen, die von großen US-Filmproduktionen produziert werden, sind laut Minutella (2020: 23) die amerikanische Filmproduktion, der/die Distributor/in, die Synchronfirma, der/die Synchronregisseur/in, der/die Dialogautorin, der/die Übersetzerin, der/die Synchronassistent/in, der/die Tontechnikerin oder -ingenieur/in und die SynchronsprecherInnen. Dieser Liste werden noch weitere Rollen hinzugefügt, wie zum Beispiel Personen, die den Synchronisationsprozess auf nationaler oder internationaler Ebene überwachen. Für Disney- und Disney-Pixar-Filme wird der Lokalisierungsprozess von Disney Character Voices International (DCVI) überwacht, einer Abteilung der Walt Disney Company mit Niederlassungen in verschiedenen Ländern, die Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre gegründet wurde, um Übersetzungs- und Synchronisationsdienste für alle unter dem Disney/Buena Vista-Banner veröffentlichten Produkte bereitzustellen (ebd., 2020: 23).

Da Animationsfilme vor allem für ein jüngeres Publikum produziert werden, werden kulturelle Elemente und intertextuelle Referenzen eingebaut, die die Sozialisation der Kinder fördern, wobei das Sprachniveau, das man dabei verwendet, entscheidend für die Verständlichkeit des Films ist (vgl. Hrženjak, 2020: 25). Das bedeutet, dass Synchronisation für Kinder „sprachgerecht und leicht verständlich gestaltet und kulturell passend sind sowie einen Bezug zum Alltag haben“ sollte (ebd., 2020: 25). Doch Zeichentrickfilme sind natürlich nicht ausschließlich für Kinder gedacht, denn auch das ältere Publikum wird von einfallsreichen Dialogen unterhalten, für deren Verständnis ein kulturelles und politisches Wissen notwendig ist. Um bei der ganzen Familie für Unterhaltung und Zufriedenheit zu sorgen, müssen „Missverständnisse und das Gefühl von Fremdheit“ aus dem Weg geräumt werden (ebd., 2020: 26). Um dieses Ziel zu erreichen, verwendet man drei Strategien: erstens wird „die fremde Kultur direkt durch Referenzen und Expressionen, die man damit verbindet“ eingeführt; zweitens verwendet man „Referenzen und Ausdrücke, die die fremde Kultur darstellen sollen“, was auf einem linguistischen und kulturellen Niveau stattfindet; und die dritte Strategie umfasst „die Zerstreung der Ausdrücke in der Narration, die der Zielsprache und Zielkultur vertraute Bilder über die fremde Kultur vermitteln soll“ (Hrženjak, 2020: 26).

4. Dialekte und ihre Übersetzung

Sprachvarietäten wie Dialekte, Soziolekte und Pidgin- und Kreolsprachen werden oft als Stilmittel eingesetzt, bzw. sie dienen der „Charakterisierung von Protagonisten, zur Markierung des soziokulturellen Hintergrunds und zur Verstärkung des Lokalkolorits“ (Kolb, 2006: 278). Bei der Übersetzung eines Werkes, das dialektale Varietäten enthält, muss man immer die Funktion dieser dialektalen Varietäten beachten, bzw., man sollte sich fragen warum der Autor einen Dialekt eingesetzt hat, ob er ausschließlich als Stilmittel dient oder er die Authentizität betonen soll. Außerdem soll man sich fragen, in welchem Maße der Einsatz des Dialektes für die Stabilität des Textes entscheidend ist und, ob er irrelevant ist oder nicht.

Das größte Problem bei der Übersetzung von Dialekten liegt in deren Kulturgebundenheit (vgl. Kolb, 2006: 278). Aus diesem Grund ist es ausschlaggebend, dass die ÜbersetzerInnen über „entsprechende linguistische und kulturelle Kompetenzen in der Ausgangssprache verfügen“, damit sie die Sprachvarietäten überhaupt erkennen können (Stabentheiner, 2018: 52). Die ÜbersetzerInnen müssen viel mehr, als nur Sprachvarietäten von der Standardsprache unterscheiden können. Sie müssen hervorragende Kenntnisse in der Ausgangs- und Zielsprache haben, sowie „die mit einer Sprachvarietät verbundenen Elemente wie Charakterisierung der Personen, Assoziationen von Stereotypen oder regionale und soziale Zuordnungen definieren können“ (ebd., 2018: 53). Wenn diese Kompetenzen vorhanden sind, steht der schwierige Teil der Übersetzung bevor, bzw. die Frage, wie man einen Dialekt aus einer Kultur in eine andere Kultur übertragen kann. Meist ist es äußerst schwierig ein Äquivalent in der Zielsprache zu finden, weswegen einige sogar der Meinung sind, dass man es einfach lassen sollte.

4.1. Dialekte in der Synchronisation

Wie auch bei der Übersetzung von Texten, stellt die Verwendung von sprachlichen Varietäten ein besonderes Problem für die Synchronisation dar, was daran liegt, dass es fast unmöglich ist, die verschiedenen Varietäten der Ausgangssprache entsprechend in der Zielsprache wiederzugeben (vgl. Stabentheiner, 2018: 51). Der erste Schritt, wie auch bei der schriftlichen Übersetzung, liegt darin, dass festgestellt wird, ob der Dialekt eine entscheidende Rolle für den Film und seine Bedeutung spielt. Erst danach kann nach einer entsprechenden Lösung in der Zielsprache gesucht werden. Stabentheiner (2018: 51) erklärt dies am Beispiel von Cintas und Remael, die diesen Prozess am Fall des Films *Trainspotting* darstellen:

In dem Film sprechen die Jugendlichen eine Mischung aus schottischem Dialekt und Insiderjargon der Drogenszene, die dem Standardenglisch gegenübergestellt werden. Durch den Einsatz dieser sprachlichen Varietäten werden die Hauptcharaktere im Film hervorgehoben. In diesem Fall wäre bei der Synchronisation also eine Berücksichtigung der sprachlichen Besonderheiten nicht nur wichtig, sondern notwendig. In der deutschen Synchronfassung sprechen die Jugendlichen keinen Dialekt, sondern Jugendjargon, wodurch der fast gleiche Effekt, nämlich die Abtrennung vom Standarddeutsch, erzielt wird. (Stabentheiner, 2018: 51)

Wenn es zur Übersetzung von Dialekten kommt, gibt es verschiedene Ansichten. Manche sind der Meinung, dass man Sprachvarietäten lieber außer Acht lassen sollte, weil dadurch die Filmillusion zerstört wird. Aus diesem Grund wird oft nur in Standardsprache synchronisiert (vgl. Stabentheiner, 2018: 53). Diese Lösung ist logischerweise dann problematisch, wenn der Dialektgebrauch entscheidend für die Figur und die Handlung ist: „wird nämlich beispielsweise nach einem nur kurzen Wortwechsel im Film die Figur einer sozialen Schicht oder seinem Heimatort zugeordnet, kann sich der Zuschauer berechtigt die Frage stellen, wie dies möglich ist, wenn die Figur doch „neutrales“ Deutsch oder Englisch spricht“ (ebd., 2018: 53). Folglich kann keine Ansatzweise als absolut und vollkommen effizient verstanden werden.

Im Folgenden werden die angewandten Lösungsstrategien für die Übersetzung von Dialekt in der Synchronisation von Herbst und Kolb vorgestellt.

4.1.1 Lösungsstrategien nach Herbst

Auch Herbst betont, dass die Äquivalenzfindung bei der Übersetzung von sprachlichen Varietäten in der Übersetzung von Filmen ein Problem ist:

Einerseits ist die durch Varietäten ausgedrückte Bedeutung von so großer Wichtigkeit, daß sie übersetzt werden sollte, wenn die Übersetzung Äquivalenz nicht nur hinsichtlich der Satz- und Wortbedeutung ausweisen soll. Andererseits ist aber – zumindest im Falle von Sprachen wie Deutsch und Englisch – kaum eine Möglichkeit gegeben, die im Original durch eine Varietät vermittelte Bedeutung auch in der Synchronfassung durch eine entsprechende Varietät auszudrücken. Folglich besteht die Notwendigkeit, nach Möglichkeiten der indirekten Äquivalenz zu suchen, also nach anderen sprachlichen Mitteln, die benutzt werden können, um dies Bedeutung zu vermitteln. (Herbst, 1994: 107-108).

Einige dieser Möglichkeiten der indirekten Äquivalenz von Herbst, die im Folgenden vorgestellt werden, stellen eine Lösungsstrategie für die Übersetzung von Sprachvarietäten, bzw. Dialekten in der Synchronisation dar.

1) Verbalisierung

Die erste Möglichkeit ist die Verbalisierung, die dann einzusetzen ist, wenn es sich um die Vermittlung einer „Information über eine Person, die im Original mit Akzent oder Dialekt ausgedrückt wird“ handelt (Herbst, 1994: 108). Diese Methode sollte besonders in Situationen verwendet werden, in denen die sprachliche Varietät ausschließlich zur „faktenmäßigen Bestimmung der regionalen Herkunft oder des sozialen Status eines Sprechers“ dient (ebd. 1994: 108). Beispielsweise, wenn eine Figur im britischen Akzent spricht und diese Information wichtig für den Dialog ist, kann man diese in die Anrede einbauen, z.B. „Sie, als Amerikanerin, ...“. Auch bei Soziolekten kann man diese Methode anwenden, indem man z.B. gemäßige Bemerkungen über den Bildungshintergrund der Figur einbaut. Herbst (1994: 108) betont jedoch, dass hierbei der Originaltext keineswegs verfremdet wird, wie oft behauptet wird, sondern, dass auf diese Art eine „größere Äquivalenz bei der Übersetzung erreicht wird“.

2) Stilebene

Laut Herbst (1994: 108) besteht diese relativ oft angewandte Methode darin, „zwar in der Standardsprache zu synchronisieren, aber eine niedrigere Stilebene anzusetzen als in Fällen, in denen im Original Standardsprache gesprochen wird“. Damit wird die Bedeutung der Sprachvarietät auf der stilistischen Ebene, bzw. der Ebene der Registervarianten realisiert. Jedoch besteht bei dieser Methode die Gefahr, dass der Gebrauch einer niedrigeren Stilebene nicht als typisches Merkmal einer Sprechergruppe verstanden wird, sondern eher charakterbezogene Assoziationen auslösen (ebd., 1994: 110).

3) Stimmqualität

Wenn ein Dialekt zur Vermittlung eines Charakterstereotypen dienen soll, kann laut Herbst die Stimmqualität des Synchronsprechers als äquivalenzschaffender Parameter verwendet werden, weil Sprecher aufgrund ihrer Stimmeigenschaften und der Sprachvarietät, die sie verwenden, mit bestimmten Charaktereigenschaften in Verbindung gestellt werden (vgl. Herbst, 1994: 111).

4) Sprechweise

Auf dieselbe Weise kann auch die Sprechweise einer Person, z.B. das Sprechtempo oder die Lautstärke, bestimmte Eigenschaften markieren. Aus diesem Grund verwendet man Alternationen in der Sprechweise der Synchronsprecher, um indirekte Äquivalenz zu schaffen (vgl. Herbst, 1994: 112). Die Sprechgeschwindigkeit kann, beispielsweise, ein entscheidender Faktor für die Einschätzung der Freundlichkeit, sowie der Werte und Kompetenz von Personen sein, beispielsweise wirkt sich eine höhere Sprechgeschwindigkeit in Bezug auf die Kompetenz einer Person positiv aus, jedoch hat sie auf die Einschätzung der Freundlichkeit einer Person eher negative Auswirkungen. (ebd., 1994: 112). Währenddessen beeinflussen Sprechpausen die Bewertung der Extrovertiertheit einer Person. Ein weiterer Faktor ist der Sprechstil, denn bei der Synchronisation wird eine informelle Sprechweise eingesetzt, wenn man einen niedrigeren Soziolekt ausdrücken möchte und eine formelle und hyperkorrekte Ausdrucksweise, wenn man höhere Soziolekte darstellen möchte.

4.1.2. Lösungsstrategien nach Kolb

1) Übertragung in einen Dialekt

Laut Kolb (2006: 278) wurden in früheren Übersetzungen Dialekte der Ausgangssprache bedenkenlos in Dialekte der Zielsprache übertragen, bis es Mitte des 20. Jahrhunderts zum Wandel der Übersetzungskonzeptionen kam. Heute teilt man allgemein die Meinung, dass die Strategie der Übertragung in einen Dialekt der Zielsprache in den meisten Fällen untauglich ist. Am deutlichsten wird die Unbrauchbarkeit dieser Strategie, wenn die soziokulturellen Voraussetzungen der Protagonisten der gewählten Sprachvarietät widersprechen (ebd., 2006: 278). Jedoch gibt es auch Ausnahmen, in denen sich die Strategie als funktionsfähig bewies, und zwar in Fällen, in denen „der jeweilige soziokulturelle Hintergrund unspezifisch ist“ (ebd., 2006: 278). Allerdings ist bei Filmen fast immer ein soziokultureller Hintergrund vorhanden, weswegen diese Strategie als allgemein unbrauchbar gilt.

2) Übertragung in einen Soziolekt

Diese Übersetzungsstrategie kann im Sinne von Lawrence Venuti als „transparent“ bezeichnet werden: „der ZT fügt sich, was sprachliche Markierungen angeht, unauffällig in die Zielkultur ein. Regionale Aspekte (im Fall von Dialekten), (...) die kulturelle Identität, das

kulturelle Andere werden in eine dem ZS-Leser oder Zuschauer vertraute Sprachvarietät aufgelöst“ (Kolb, 2006: 279). Der Übersetzer hat die Aufgabe zu entscheiden, welche Eigenschaften einer Sprachvarietät wichtig und zu übersetzen sind. Die Übertragung von Soziolekten aus der AS in die ZS weist die wenigsten Probleme auf, da die ZS normalerweise über entsprechende Sprachvarietäten für bestimmte sozialen Gruppen, die nach Klasse, Alter oder Geschlecht definiert werden (ebd., 2006: 279).

3) Übertragung als gebrochenes Deutsch

Nach Kolb (2006: 279) setzt man für manche Varietäten, für die das Deutsche keine direkten Entsprechungen kennt (wie z.B. Black English), gebrochenes bzw. Gastarbeiterdeutsch als Übersetzungsstrategie ein. Allerdings muss man bei dieser Strategie sehr vorsichtig sein, denn manche dieser Varietäten haben sich mit der Zeit zu einer Nationalsprache entwickelt, was dazu führen könnte, dass durch die Verwendung von gebrochenem Deutsch bei der Synchronisation der Wert und die Wichtigkeit dieser Varietät verletzt wird (vgl. ebd., 2006: 279).

4) Entwicklung einer Kunstsprache

Diese Strategie hat sich in den letzten 20 Jahren vermehrt und kann laut Kolb (2006: 279) als Ausdruck der Unsicherheit mancher Übersetzer gegenüber der anderen Übersetzungskonzepte verstanden werden. Diese Übersetzungsstrategie hat als Ziel, das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu bewahren und „grammatikalische und phonologische Merkmale der Ausgangsvariante in der ZS durch entsprechende grammatikalische Reduktionen und orthographische Verfremdungen nachzuahmen“ (ebd., 2006: 279). Folglich sind solche Übersetzungen nicht leicht lesbar und den Lesern wird deutlich gemacht, dass es sich um eine Übersetzung und kein Original handelt.

5) Wiedergabe durch Standardsprache

Wie schon aus der Bezeichnung dieser Strategie, handelt es sich hier um die Übertragung einer Sprachvarietät der Ausgangssprache in die Standardvarietät der Zielsprache. Diese Strategie kann ebenso wie die Übertragung in einen Soziolekt als transparent bezeichnet werden, das jedoch auf eine „Markierung des regionalen/soziokulturellen Anderen verzichtet“ (Kolb, 2006: 279-280). Doch diese Methode hat ihre Vor- und Nachteile, denn einerseits nimmt man regionale und soziokulturelle Eigenschaften komplett außer Acht, während man

andererseits sonst negativ stereotypisierten Varietäten dadurch ihre negative Konnotation nehmen kann.

Kolb (2006: 280) gibt an, dass unabhängig von der gewählten Strategie bei Übersetzungen nicht-standardsprachlicher Varietäten immer etwas verlorengeht, da jede Übersetzung als Kompromiss verstanden werden kann, wenn nicht sogar als „utopisches Unternehmen“.

4.2 Soziolinguistische Aspekte der dialektalen Synchronisation

Obwohl die Filmstudios die Lokalisation ihrer Filme kontrollieren, gibt es keine genauen Regeln oder Anordnungen, die besagen, nach welchen Kriterien Sprachvarietäten ausgewählt werden sollen und ob bei der Synchronisation die Sprachvarietäten des Originals zu berücksichtigen sind. Laut Žanić (2009: 41) sind es die Regisseure und Schauspieler im Importland, die auf der Grundlage persönlicher sprachlicher und gesellschaftlicher Erfahrungen, die Varietäten auswählen. Das bedeutet, dass die Synchronisation nicht unbedingt äquivalent mit der Originalversion sein muss, bzw. die Originalversion kann sprachlich vielfältig sein, während die Synchronisation nur eine Sprachvarietät enthalten kann und umgekehrt. Žanić (2009: 11) behauptet, dass in Kroatien eine Tendenz besteht, negativen Figuren in Animationsfilmen einen Regiolekt oder Dialekt zuzuteilen, vor allem den Regiolekt der Stadt Split, aber auch den kajkavischen Dialekt. Auf diese Weise werden negative Stereotypen über die Sprecher dieser Dialekte, aber auch über diese Regionen verbreitet. Außerdem ist zu bemerken, dass manche Dialekte und Regiolekte Kroatiens, wie z.B. der istriatische oder der slawonische Dialekt, fast nie in Synchronisationen vorkommen. Viele Filmkritiker kritisieren diese Herangehensweise und sind der Ansicht, dass man zu Diversität und einer möglichst ausgewogenen Darstellung sozialer und regionalen Varietäten tendieren sollte, bzw. sie kritisieren die überwiegende Verwendung der Varietäten von Split und Zagreb. Manche schlagen sogar vor, dass in der Synchronisation ausschließlich die Standardvarietät verwendet werden soll, da sie der Meinung sind, dass dialektale Synchronisation zu einer unnatürlichen Vermischung der Varietäten führt, da Kinder durch das Fernsehen Varietäten erwerben können, die nicht Teil ihres Dialektes sind. Laut Žanić (2009: 149) gibt es drei Grundvorschläge zur Lösung dieser bestehenden oder fiktiven Diskriminierung: 1. alle Filme sollen in der Standardsprache synchronisiert werden; 2. alle Varietäten sollen ausgeglichen in der Synchronisation verwendet werden; 3. alle Filme sollen ausschließlich in der Originalsprache angesehen werden. Die Vertreter des ersten Vorschlags glauben, dass die

Standardvarietät eine wert- und identitätsneutrale, für jeden zugängliche und verständliche sprachliche Tatsache ist, und nicht selbst nur eine Varietät ist, die auch Kommunikationsprobleme verursachen kann (Žanić: 2009: 151). Die Standardvarietät ist nicht absolut und stellt nicht eine ganze Sprache dar, sondern ist selbst nur eine Varietät dieser Sprache, die Begriffe beinhaltet, die beispielsweise für Sprecher eines Dialektes, unbekannt sind. Außerdem wird der Großteil der Standardlexik nicht in der Kommunikation verwendet und ist selbst Erwachsenen kaum bekannt, während regionale Äquivalente in der Kommunikation anwesend sind. Žanić (2009: 163) erklärt, dass die dritte Gruppe, die das Ansehen der Originalversion befürwortet, die englische Sprache als Mittel sieht, das wertgeprägte regionale Unterschiede aufhebt, was mit der Flucht in den Standard der ersten Gruppe gleichgestellt werden kann, nur ist die Flucht ins Englische, bzw. in die Sprache des Originals, radikaler.

Bisher durchgeführte Studien zeigen, dass es Korrelationen zwischen dem Fernsehkonsum und der Übernahme der darin verwendeten sprachlichen Elemente gibt, die bisher nicht Teil der Varietät der Zuschauer waren. Doch Žanić (2009: 188) betont, dass es nicht möglich ist, genau festzustellen, ob es sich bei einer Veränderung nur um eine Folge der spontan stattfindenden Sprachprozesse handelt, oder ob es zu dieser Sprachkonstruktion durch den Einfluss der Medien gekommen ist.

5. Sprachvarietäten in kroatischen und deutschen Synchronisationen von Animationsfilmen

Wie bereits erwähnt, verwenden Drehbuchautoren häufig verschiedene Sprachvarietäten, um Informationen über Ort und Charakter zu übertragen. Man verwendet sie für den Aufbau der Charaktere, der Bekräftigung von Stereotypen, sowie zur Schaffung des Rahmens für die Geschichte und um Humor auszulösen.

Das Ziel dieses Kapitels ist es, zu analysieren ob und welche Sprachvarietäten in den Originalversionen der für diese Arbeit ausgewählten Disneyfilme verwendet werden und ob und wie diese daraufhin ins Deutsche und Kroatische übertragen wurden, bzw. zu vergleichen, was mit den Sprachvarietäten im Synchronisationsprozess geschehen ist. In diesem Kapitel wird versucht, die folgenden Fragen zu beantworten: Welche Sprachvarietäten sprechen die Charaktere im Originalfilm? Werden bestimmte Akzente und Sprachvarietäten systematisch verwendet, um bestimmte Stereotypen zu erzeugen? Wie sprechen diese Charaktere in der deutschen/kroatischen Synchronisation? Welche Strategien wurden bei der Übersetzung/Synchronisation verwendet? Erzeugt die Sprechweise der Charaktere in den Synchronisationen denselben Effekt? Verwendet man Dialekte mehr in den deutschen oder den kroatischen Synchronisationen? Woran liegt das?

5.1. Das Korpus der Animationsfilme

Das Korpus besteht aus den vier Disneyfilmen *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016), *Brother Bear* (2003) und *Cars* (2006). Diese Filme wurden ausgewählt, weil sie die meisten dialektalen Merkmale im Original, sowie in den Synchronisationen aufwiesen und daher interessante Beispiele für diese Arbeit darstellen.

Finding Nemo/Findet Nemo/Potruga za Nemom ist ein Animationsfilm, dessen Handlung im Pazifischen Ozean stattfindet und die Geschichte des Clownfisches Marlin umfasst, der versucht seinen Sohn Nemo zu finden, der von Menschen eingefangen und in das Aquarium eines Zahnarztes in Sydney gebracht wurde. Dadurch, dass Marlin seine Frau Cora verloren hat und ihm nichts außer Nemo geblieben ist, ist er sehr ängstlich und übervorsichtig. Bei der Suche nach seinem Sohn erlebt er in Begleitung der an Gedächtnisschwund leidenden Dorie viele Abenteuer und wächst aus sich heraus, indem er Risiken eingeht und der Angst ins Auge sieht.

Finding Dory/Findet Dorie/Potruga za Dorom ist eine Fortsetzung des Films *Findet Nemo*, die die lustige Dorie in den Mittelpunkt des Films stellt. Die Handlung findet in einem Meeresbiologischen Institut an der Küste Kaliforniens statt und verfolgt Dories Suche nach ihren Eltern. Im Film tauchen einige neuen Figuren auf, wie der Oktopus Hank, die Seelöwen Smutje und Boje, der Walhai Destiny und der Belugawal Bailey.

Brother Bear/Bärenbrüder/Legenda o medvjedu spielt in Nordamerika und verfolgt die Geschichte von Kenai, der in einem Kampf mit einem Bären gerät und seinen Bruder, der ihn retten wollte, verloren hat. Daraufhin tötet Kenai den Bären aus Rache, wonach ihn die großen Geister in einen Grizzlybären verwandeln, um ihm zu zeigen, was Toleranz und Freundschaft bedeuten. Kenai begegnet den zwei Elchen Benny und Björn, sowie dem kleinen Bären Koda, der seine Mutter sucht und auf dem Weg zum jährlichen Lachsfang ist. Kenai nutzt Koda aus, um zurück zu dem Berg zu gelangen, auf dem die Geister wachen, weil er denkt, dort zurückverwandelt werden zu können. Doch bald entdeckt er brüderliche Gefühle für Koda und beschützt ihn vor Gefahren. Auf ihrem Weg erleben die zwei Bären in der Begleitung von Benny und Björn viele Abenteuer, woraus schließlich eine große Freundschaft entstanden ist.

Cars/Cars/Auti ist ein Animationsfilm, in dem keine Menschen vorkommen, sondern alle Charaktere Autos sind, die sich wie Menschen, bzw. Tiere benehmen. Die Handlung verfolgt den egoistischen Rennwagen Lightning McQueen, der auf seinem Weg zu einem wichtigen Rennen in Kalifornien aus seinem Anhänger geraten ist und in der verlassenen Stadt Radiator Springs landet, wo er eine Statue umstößt und die Straße ruiniert. Daraufhin endet er vor Gericht, wo beschlossen wird, dass McQueen die Straße neu pflastern soll. Während seines Aufenthalts in Radiator Springs entwickelt er romantische Gefühle für Sally und freundet sich mit dem Abschleppwagen Hook an. Später erfährt er, dass der Bürgermeister Doc Hudson selbst einmal ein Rennfahrer war, aber seine Karriere wegen eines schweren Unfalls unterbrochen hat. Durch verschiedene Situationen ändert sich McQueen schließlich und lernt was Liebe, Freundschaft und Hilfsbereitschaft bedeutet.

5.2. Methodologie

Die Analyse besteht aus sechs Schritten. Der erste Schritt der Analyse besteht aus der Identifizierung der verwendeten Sprachvarietäten in den Originalversionen der gewählten Filme, bzw. der Untersuchung der Sprechweise der Charaktere in den Originalfilmen, wobei jede dialektale oder unübliche Sprechweise notiert wurde. Der zweite Schritt besteht aus der

Identifikation der Sprachvarietäten, die jeweils in der deutschen und der kroatischen Synchronisation vorhanden sind und der Notierung der Beispiele, in denen dialektale Merkmale vorhanden sind. Infolgedessen werden die Merkmale analysiert und erklärt und es wird definiert, um welche Dialekte es sich handelt. Viertens werden die Synchronisationen mit dem Original verglichen und es wird festgestellt, ob die Figuren, die in den Synchronisationen dialektal sprechen, dies auch in der Originalversion tun oder nicht, bzw. ob dialektale Merkmale des Originals in die Synchronisation übertragen wurden. Weiterhin wird definiert, welche Strategie bei der Synchronisation der Figuren verwendet wurde und es werden die möglichen Gründe für die Auswahl der Strategie angegeben. Schließlich werden die Synchronisationen miteinander verglichen, das heißt, es wird gewogen, welche Synchronisation mehr dialektale Varietäten enthält und es wird überlegt, welche Faktoren dies beeinflussen könnten.

Die Lösungsstrategien von Herbst und Kolb setzen sich mit der Problematik bestehender Dialekte in der Originalversion und deren Übersetzung auseinander, doch die folgende Analyse trifft auf verschiedene Kombinationen und Situationen, bzw. auch auf Fälle, in denen die Synchronisation dialektale Varietäten enthält, obwohl diese in der Originalversion nicht vorhanden waren. Aus diesem Grund wird bei solchen Fällen versucht die verwendete Strategie festzustellen, indem die genannten Lösungsstrategien von Herbst und Kolb als Grundlage verwendet werden. Obwohl den Dialekten üblich die Standardvarietät entgegengesetzt wird, kann dies in dieser Analyse nicht angewandt werden, da die Standardvarietät eine normierte Sprachform ist, die vor allem in schriftlicher Form, sowie in formellen Gesprächen und Reden verwendet wird. Weil es sich beim Korpus um Animationsfilme handelt, in denen die Figuren informelle Gespräche miteinander führen, können die nichtdialektalen Sprachformen nicht als *Hochsprache*, bzw. *Standardsprache* oder *Standardvarietät* bezeichnet werden, da sie nicht alle Normen der idealen Standardsprache einhalten. Beispielsweise wird bei Verben die Endung -e bei der 1. Person weggelassen: *ich hab'* anstatt *ich habe*. Aus diesem Grund werden die nichtdialektalen Sprachvarietäten als *dialektfreie Umgangssprache* bezeichnet und die Bezeichnung *Standardsprache* in den Lösungsstrategien werden ebenfalls durch den oben angegebenen Begriff ersetzt.

Wegen der mangelnden Fähigkeit, die zahlreichen englischen Dialekte auseinanderzuhalten, werden sie nur grob in Kategorien eingeordnet, wie z.B. amerikanisches Englisch (AmE), australisches Englisch (AusE), britisches Englisch (BrE) usw., außer in Fällen, wo es offensichtlich ist, um welchen Dialekt es sich handelt, wie beim

afroamerikanischen Englisch. Da Disney eine amerikanische Produktion ist, werden Varietäten, die nicht zum amerikanischen Englisch gehören, wie z.B. britisches Englisch, von Amerikanern als *andere* Varietät wahrgenommen. Wichtig zu betonen ist außerdem, dass die Hauptfiguren in allen Disneyfilmen die amerikanische Varietät des Englischen sprechen, weswegen sie als eine Art „Standardvarietät“ zu verstehen ist. Für den Zweck dieser Analyse fallen daher alle anderen Varietäten in dieselbe Kategorie mit Dialekten.

5.3. *Findet Nemo* (2003)

Während in der originalen Version *Finding Nemo* die amerikanische und australische Varietät des Englischen verwendet wurden, sind in der deutschen, sowie der kroatischen Synchronisation des Films dialektale Varietäten zu finden.

Das erste Beispiel ist der Oktopus Perle, der im Original die Umgangssprache des amerikanischen Englisch spricht und in der deutschen Synchronisation mithilfe der Strategie *Übertragung in einen Dialekt* im Dialekt synchronisiert wurde. Wie man aus (1a) erkennen kann spricht Perle den bairischen Dialekt, was am Wort *sehgst* erkannt werden kann, denn das Verb *sehen* lautet im Bairischen *sehgn* und wird wie folgt dekliniert: *sehg/sehgst/sehgt/sehgn/sehgts/sehgn*³. Weitere Merkmale des bairischen Dialekts sind folgende: die Form *is* im Indikativ der dritten Person Singular des Hilfsverbs *sein*, die Übersetzung des Wortes *actually* als *fei*, was im Bairischen *allerdings, übrigens, wirklich* oder *tatsächlich* bedeutet, der Nullplural, bzw. keine Pluralendung, wie bei *Fangarm* anstatt *Fangarme*, die verschmolzene Form *mas*, die aus dem Indefinitpronomen *man* und dem Personalpronomen *es* besteht und die Verneinung *ned*, anstatt standarddeutsch *nicht*.

Währenddessen spricht Perle in der kroatischen Synchronisation dialektfrei, aber verwendet umgangssprachliche Formen und Ausdrücke wie *viš* anstatt *vidiš* und *ne kuži*, bzw. man hat die Strategie der *Übertragung durch Stilebene* verwendet, was heißt, dass man zwar in der Standardsprache synchronisiert hat, aber eine niedrigere Stilebene eingesetzt hat, um die Bedeutung der Sprachvarietät auf der Ebene der Registervarianten zu realisieren. Auf diese Weise erkennt man nicht nur an der jungen Stimme, sondern auch am Sprechstil, dass es sich um ein Kind handelt, weil Kinder oft eine gelassene und informelle Ausdrucksweise verwenden.

³ <https://www.bayrisches-woerterbuch.de/sehgn/> (23.8.2022)

(1) Pearl: See this tentacle? It's actually shorter than my other tentacles but you can't really tell. Especially when I twirl them like this.

(1a) Perle: *Sehgst den Fangarm da? Der is fei kürzer als meine andern Fangarm. Aber eigentlich merkt mas ned. Erst recht ned, wenn ich so hin und her beweg.*

(1b) Perla: *Viš ovaj pipak? Zapravo mi je kraći od ostalih pipaka. Zapravo se ne kuži, pogotovo kad mašem s njima.*

Die gelben Fische Kaul und sein Vater Urs sprechen in der deutschen Synchronisation Schweizerdeutsch, was heißt, dass die amerikanische Sprachvarietät des Originals in eine *andere* Sprachvarietät in der Zielsprache übertragen wurde. Demnach wurde die die Strategie der *Übertagung in einen Dialekt*, bzw. in diesem Fall in eine Sprachvarietät, angewendet, weil die amerikanische Varietät des Originals in der Synchronisation in die schweizerdeutsche Varietät übertragen wurde. Beispiel (2a) zeigt, dass bei Kaul das Schweizerdeutsch an den Worten *g'sehe*⁴ und *g'seit*⁵ erkannt werden kann, da dies die schweizerdeutschen Varianten der Wörter *gesehen* und *gesagt* sind. Bei Urs kann schon anhand des Namens erahnt werden, dass er Schweizerdeutsch spricht, da dies ein populärer Name in der Schweiz ist. Jedoch zeigt er beim Gespräch mit Marlin die Tendenz sich der Standardvarietät zu nähern, weswegen man bei ihm das Schweizerdeutsch nicht an der Lexik oder Morphologie, sondern am Akzent erkennen kann.

In der kroatischen Synchronisation spricht Kaul, der in der kroatischen Version Ted heißt, eine Kombination aus der Umgangssprache der štokavischen Mundart und des kajkavischen Dialekts, was daran erkannt werden kann, dass er das Fragepronomen *što* und wiederum den Ausdruck *veli*⁶ verwendet, was die kajkavische Variante des Wortes *kaže* (sagt) ist (siehe 2b). Urs heißt in der kroatischen Version *Fric* und spricht ebenfalls Kajkavisch, was am Ausdruck *stric* und dem Wort *ne* am Ende des Satzes „za krepat, ne?“ erkannt werden kann (siehe 3b). Zu bemerken ist auch der Name *Fric*, der vom deutschen Namen Fritz kommt und im Nordwesten Kroatiens auftaucht⁷, bzw. im Gebiet der kajkavischen Mundart. Es wurde daher nicht nur die Sprechweise der Figur übersetzt, sondern auch der Name der Figur wurde passend zum gesprochenen Dialekt gewählt, wie auch bei Urs in der deutschen Synchronisation. Dementsprechend kann festgestellt werden, dass in der kroatischen

⁴ <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id7.htm#!page/70541/mode/1up> (6.9.2022)

⁵ <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id7.htm#!page/70397/mode/1up> (6.9.2022)

⁶ <https://emedjimurje.net.hr/rjecnik/> (6.9.2022)

⁷ <https://actacroatica.com/hr/name/Fric/> (4.10.2022)

Synchronisation bei diesen Figuren die Strategie der *Übertragung in einen Dialekt* angewendet wurde, wie auch in der deutschen Synchronisation.

(2) Tad: I know what that is. Sandy Plankton saw one. He said it was called a butt.

(2a) Kaul: Sandy Plankton hat mal so nes Ding *g'sëhe*. Er hat *g'seit* es heißt ein Po.

(2b) Ted: Znam što je to! Toni Planktoni mi je rek'o. Rek'o mi je... *veli* da se to zove drob.

(3) Bill: Hey, you're a clownfish! You're funny, right? Hey, tell us a joke!

(3a) Urs: Hey, du bist ja ein Clownfisch! Du bist lustig, oder? Erzähl' uns einen Witz!

(3b) Fric: *Stric*, pa ti si riba klaun! Za krepat, *ne*. Ajde, ajde, ispričaj nam vic!

Die Haie Bruce, Hart und Hammer (Bruce, Chum und Anchor im Original) verwenden in der Originalversion die australische Varietät (Australian English) des Englischen. Das australische Englisch unterstützt die „coole“ Art der Haie, da das Australische oft als gelassene Varietät des Englischen beschrieben wird (vgl. Ladegaard, 1998: 267). In der deutschen Synchronisation spricht Bruce dialektfreie Umgangssprache, während die Sprechweise von Hart und Hammer von einem türkischen, bzw. ausländischen Akzent geprägt ist, was z.B. an den Formen *isch* und *endlich* anstatt *ich* und *endlich* und *imma* und *Hunga* anstatt *immer* und *Hunger* deutlich wird, was in (4a) dargestellt wird. Diese Sprechweise wird auch *Kiezdeutsch* genannt, für die auch fehlende Artikel charakteristisch sind, wie in „Wir wollten schon (eine) Fressorgie starten“.

(4) Anchor: There you are, Bruce! Finally!

Bruce: We got company.

Anchor: It's about time, mate.

Chum: We've already gone through the snacks and I'm still starving.

Anchor: We almost had a feeding frenzy.

(4a) Hammer: Hey, auch schon da, Bruce. *Endlich*.

Bruce: Ich hab Gäste mitgebracht.

Hammer: War auch langsam Zeit.

Hart: Die ganzen Snacks sind schon weg und *isch hab* noch *imma* den *fettn Hunga*.

Hammer: Wir wollten schon *Fressorgie* starten.

(4b) Buraz: Di si Relja, majstore!

Relja: Imamo *škvadru*.

Buraz: Bilo je i vrijeme, *burke*.

Kompa: Mi smo već *smazali gablec*, a ja sam još gladan.

Buraz: Skoro smo *riknuli* od gladi.

Warum der Hai Bruce dialekt- und akzentfrei spricht und nicht wie Hart und Hammer Kiezdeutsch spricht, könnte daran liegen, dass er, als ein weißer Hai, gefährlich und furchteinflößend wirken soll, was mit einem ausländischen Akzent wahrscheinlich nicht gelingen würde. Im Fall von Bruce wurde daher die Lösungsstrategie *Wiedergabe durch Standardsprache* verwendet, während es bei Hart und Hammer zur *Übertragung in einen Soziolekt* gekommen ist, da der Dialekt des Originals (Australisches Englisch) in der Zielsprache mit einem Soziolekt (Kiezdeutsch) ersetzt wurde. Warum gerade Kiezdeutsch für diese Figuren gewählt wurde, könnte am Stereotyp bezogen auf die SprecherInnen dieses Slangs liegen. Kiezdeutsch ist unter mehrsprachigen Jugendlichen in urbanen Umgebungen entstanden, indem Sprachen wie Türkisch die deutsche Sprache beeinflusst haben. Da mit Kiezdeutsch oft negative Konnotationen verbunden werden, z.B., dass es die Sprache der Ghettos ist, hat sich diese Varietät gut in den Film integriert, weil es sich um Haie handelt, die in einem Wrack leben, das von Bomben umgeben ist und daher an gefährliche Stadtteile wie Ghettos erinnert. Daher trägt diese Wahl der Sprachvarietät zur Charakterisierung der Figuren bei.

In der kroatischen Synchronisation haben alle drei Haie die kajkavische Mundart der Stadt Zagreb erhalten. Beispiele, an denen man diese Sprachvarietät bei den Haien Buraz (Hammer) und Kompa (Hart) erkennt, sind Ausdrücke wie *smazati*, *gablec*, *riknuti*⁸ (siehe 4b). Den kajkavischen Dialekt der Stadt Zagreb erkennt man bei Relja (Bruce) an den Ausdrücken *oblizeki* und *veselica*. Die Strategie, die in der kroatischen Synchronisation verwendet wurde, ist somit die *Übertragung in einen Dialekt*, da der Dialekt, bzw. die australische Varietät des Originals als ein kajkavischer Dialekt übersetzt wurde. Ähnlich wie in der deutschen Version, wurde dieser Dialekt gewählt, weil er stark mit den Fans der Zagreber Sportklubs, vor allem des Fußballklubs Dinamo, in Verbindung gestellt wird und ähnlich wie Kiezdeutsch als Sprache der Straße empfunden wird und ebenso einen lustigen Effekt erzeugt.

(5) Bruce: Great! Then how'd you morsels like to come to a little get-together I'm having?

(5a) Bruce: Gut! Dann hättet ihr zwei Häppchen vielleicht Lust mich auf ein kleines

⁸ Purgerski rječnik: <https://www.zagrebonline.hr/purgerski-rjecnik-zagreb/> (6.9.2022)

Stelldichein zu begleiten?

(5b) Relja: Super! Onda vi *oblizeki* nemate *niš* protiv male *veselice* koju spremam?

Wie auch die Haie, sprechen im Original auch der Zahnarzt, in dessen Aquarium Nemo gelandet ist, und der Pelikan Niels (Nigel im Original) australisches Englisch, was eine logische Tatsache ist, da sie sich in Sydney befinden. Beispiele (6) und (7) zeigen Passagen aus dem Film und deren Übersetzungen jeweils unter a und b:

(6) Dentist: Oh, the picture broke. This here's Darla. She's my niece. Gonna be eight this week. Hey, little fella! Say hello to your new mummy! She'll be here Friday to pick you up.

(6a) Zahnarzt: Oh, jetzt ist das Glas kaputt. Das ist meine Nichte Darla. Sie wird diese Woche acht. Hey, kleiner Freund! Sag hallo zu deiner neuen Mami! Sie kommt am Freitag vorbei, um dich mitzunehmen.

(6b) Zubar: Ajme, *sломija* je sliku. To je Darla, moja *nećaka*, navršit će osam ovih dana. Alo, mali *šjor*! Reci *ćao materi* si novoj! Bit će to u petak, gotova je stvar!

(7) Nigel: An outie! From my neck of the woods, eh? Sorry if I ever took a snap at ya. Fish gotta swim, birds gotta eat.

(7a) Niels: Ein Wildfang! Aus meiner Ecke, hä? 'Schuldige falls ich mal nach dir geschnappt hab'. Ich kann nicht anders, ist angeboren.

(7b) Nikša: *Furešti*! Onda si ti iz mog *kantuna*, a? *Skužaj* ako sam te ikad *vreba*. *Tica* ribi grize rep!

In der deutschen Synchronisation wurde für beide Charaktere wieder die Strategie der *Wiedergabe als Standardsprache* verwendet, da die deutsche Sprache über keine Varietät verfügt, die mit der Küste in Verbindung gestellt werden könnte und die hier passend wäre. In der kroatischen Version wurde wiederum das Vorliegen von Sprachvarietäten der Küste genutzt und die Charaktere wurden im Dialekt der Region Dalmatien synchronisiert. Beim Zahnarzt erkennt man den Dialekt Dalmatiens an Beispielen wie *nećaka* anstatt *nećakinja* (Nichte), *šjor*⁹ und dem Suffix *-ija* anstatt *-io* beim Perfekt von Verben im maskulinum, wie in *sломija* (siehe 6b). Außerdem ist für Dalmatien der Gruß *ćao* (vom Italienischen *ciao*) charakteristisch, sowie der Ausdruck *mater* anstatt *majka* oder *mama* für *Mutter*. Der Pelikan

⁹ reg. 1.gospodin (Herr, Sir) (https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1huXBk%253Dm (7.9.2022))

Niels (Nikša in der kroatischen Version) verwendet dalmatinische Ausdrücke wie *furešti*¹⁰, das Wort *skužaj* anstatt *oprosti*, das die Bedeutung von *entschuldige* trägt und Italianismen wie *kantun*¹¹ anstatt des kroatischen Ausdrucks *kut* (Ecke), wie man in (7b) sehen kann. Aus den folgenden Beispielen kann festgestellt werden, dass bei beiden Charakteren die Strategie der *Übertragung in einen Dialekt* verwendet wurde.

Da es sich beim Zahnarzt und dem Pelikan um Figuren handelt, die an der Küste leben, ist der dalmatinische Dialekt eine perfekte Wahl, der diese Tatsache und ihre Figur unterstreicht. Hier kommt es zur Frage, ob man in der kroatischen Version nicht für alle Charaktere einen dalmatinischen Dialekt verwendet haben konnte, da die ganze Handlung im und am Meer stattfindet, doch logischerweise hat man sich nicht dazu entschieden, weil der Film für Kinder aus ganz Kroatien verständlich sein soll, was mit einem Film, der komplett dialektal synchronisiert ist, nicht funktionieren könnte. Die Dialekte in diesem Film wurden so ausgewählt, dass der Film für jeden verständlich ist, bzw. man hat versucht diverse Sprachvarietäten einzubauen, sodass der Film ZuschauerInnen aus verschiedenen Regionen nähergebracht wird. Auf diese Weise wurde der Film gesamt Kroatien angepasst und zeigt die Vielfalt der Sprachvarietäten in diesem Land.

Das Gesamtbild zeigt, dass in der kroatischen Version bei sieben Charakteren die Strategie der *Übertragung in einen Dialekt* verwendet wurde, während in der deutschen Version nur bei drei Figuren diese Strategie angewendet wurde. Der Grund, warum die kroatische Version öfter zu Dialekten gegriffen hat, als die deutsche, könnte darin liegen, dass viele deutsche Dialekte nur auf relativ kleinen Gebieten verwendet werden und daher nicht von vielen Menschen verstanden werden können. Da das Ziel der Synchronisation Adaption ist, die von einem weiten Publikum aufgenommen werden kann, greift man bei der deutschen Synchronisation manchmal lieber zur Strategie der *Übertragung als Standardsprache* oder der *Übertragung in einen Soziolekt*.

Außerdem ist zu bemerken, dass im Original, sowie in den beiden Synchronisationen, dialektale Varietäten nur bei Nebenfiguren verwendet werden, während die Protagonisten und wichtigsten Figuren des Films nichtdialektal sprechen. Wenn man die Charakteristiken der Figuren, die in der deutschen Synchronisation dialektal sprechen, analysiert, kann festgestellt

¹⁰ reg. jemand, der nicht aus dieser Region, Ort oder Land ist; Ausländer (generell Tourist) (https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFhkURI%3D&keyword=fure%C5%A1t 7.9.2022))

¹¹ tal. *cantone* (https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e15iWhI%3D&keyword=kantun (7.9.2022))

werden, dass diese Charaktere eher negative Eigenschaften besitzen. Perle und Kaul sind etwas freche und ungezogene Kinder, die Mr. Johannsen Streiche spielen und sich später vom Rest der Klasse wegschleichen und zum gefährlichen Abgrund gehen. Urs kann wiederum als etwas dummlich charakterisiert werden, weil er denkt, dass Marlin lustig ist, nur weil er ein Clownfisch ist. Ebenso wurde bei den dummlichen Haien Hart und Hammer der Soziolekt Kiezdeutsch eingesetzt und nicht die Standardvarietät. In der kroatischen Synchronisation ist die Situation ähnlich. Von den sieben Charakteren, die in der kroatischen Synchronisation im Dialekt sprechen, weisen sechs Figuren negative Charaktereigenschaften auf oder gelten als negative Figuren: Urs (Fric) und Kaul (Ted), wie auch in der deutschen Synchronisation, die Haie Bruce (Relja), Hart (Buraz), und Hammer (Kompa), die eine Gefahr für Marlin und Dorie darstellen und der Zahnarzt, der Nemo aus dem Ozean eingefangen hat und in seinem Aquarium „festhält“. Die einzige Figur, die dialektal spricht und nicht als negativ charakterisiert werden kann ist Niels (Nikša), der Marlin und Dorie zu Nemo führt.

Die Tabelle 1 zeigt einen zusammenfassenden Überblick der Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von *Findet Nemo*.

| CHARAKTERE | SPRACHVARIETÄT IN DER ORIGINALVERSION (ENGLISCH) | SPRACHVARIETÄT IN DER DEUTSCHEN SYNCHRONISATION | SPRACHVARIETÄT IN DER KROATISCHEN SYNCHRONISATION |
|--|---|--|--|
| <i>Pearl/Perle/Perla</i> | Amerikanisches Englisch | Bairisch | Dialektfreie štokavische Mundart, Umgangssprache |
| <i>Bill/Urs/Fric</i> | Amerikanisches Englisch | Schweizerdeutsch | Dialekt der kajkavischen Mundart |
| <i>Tad/Kaul/Ted</i> | Amerikanisches Englisch | Schweizerdeutsch | Dialekt der kajkavischenMundart |
| <i>Shark Bruce/Bruce der Hai/Relja</i> | Australisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Kajkavische Mundart, Dialekt der Stadt Zagreb |
| <i>Chum/Hart/Buraz</i> | Australisches Englisch | Kiezdeutsch | Kajkavische Mundart, Dialekt der Stadt Zagreb |
| <i>Anchor/Hammer/Kompa</i> | Australisches Englisch | Kiezdeutsch | Kajkavische Mundart, Dialekt der Stadt Zagreb |
| <i>Dentist/Zahnarzt/Zubar</i> | Australisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Dialekt der Region Dalmatiens |

| | | | |
|-------------------|------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| Nigel/Niels/Nikša | Australisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Dialekt der Region Dalmatiens |
|-------------------|------------------------|--------------------------------|----------------------------------|

Tabelle 1:

Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von „Findet Nemo“

5.4. *Findet Dorie* (2016)

In *Finding Dory* sprechen alle Charaktere die amerikanische Varietät von Englisch, außer der Seelöwen Fluke und Rudder, die die britische Varietät des Englischen verwenden. Beispiel (1) und zeigt ein Beispiel aus dem Film und die deutsche und kroatische Übersetzung jeweils unter a und b.

(1) Fluke: Becky, love? These two nice fish need to get into quarantine.

Rudder: Are you free today, Rebecca darling?

(1a) Smutje: Beckymausi, die *zwoa nettn Fisch* da, die *miassn g'schwind* in Quarantäne.

Boje: *Hast heit no Zeit, Rebecca Spatzl?*

(1b) Krma: Buca, *cukaru?* Ova *ođe* dva krasna *gospara* bi do karantene.

Kormilo: Bucimira, *dušo, kakva si s vremenom?*

In der deutschen Synchronisation, *Findet Dorie*, heißen die Seelöwen Smutje und Boje und wurden im bairischen Dialekt synchronisiert und sind die einzigen Charaktere im Film, die eine dialektale Varietät des Deutschen verwenden. Die verwendete Strategie ist daher die *Übertragung in einen Dialekt*, da die britische Varietät des Englischen, die eine *andere* Varietät darstellt, in der Synchronisation als bairischer Dialekt übertragen wurde und somit die Sprachdifferenz dieser Charaktere erhalten geblieben ist. Merkmale, an denen der bairische Dialekt in diesem Beispiel erkannt werden kann sind Folgende: der Diphthong *oa* anstelle von *ei*, wie in *zwoa* (zwei), der Diphthong *ia* anstatt *ü*, wie in *miassn* (müssen), *ei* anstatt *eu* (*heit-heute*), der Nullplural, bzw. keine Pluralendung bei *Fisch – Fisch* (Fisch-Fische) und der Kosename *Spatzl*, der typisch für den bairischen Dialekt ist.

In der kroatischen Synchronisation, die den Titel *Potruga za Dorom* trägt, heißen die Seelöwen Krma und Kormilo und sprechen den Dialekt der Stadt Dubrovnik, was bedeutet, dass in der kroatischen Synchronisation ebenfalls die Strategie der *Übertragung in einen*

Dialekt verwendet wurde, um die *andere* Sprechweise dieser Charaktere wiederzugeben. Dubrovnik ist Teil der Region Dalmatiens, was bedeutet, dass der Dialekt der Stadt auch Merkmale enthält, die in ganz Dalmatien vertreten sind. Dass es sich um den Dialekt von Dubrovnik handelt, kann an der spezifischen Aussprache und dem Ausdruck *gospar*, der in Dubrovnik anstatt *gospodin* (Herr) verwendet wird, erkannt werden. In Beispiel (1b) erkennt man auch lexikalische Merkmale, die nicht nur in Dubrovnik sondern im Großteil Dalmatiens verwendet werden, wie *cukar* anstatt Standardkroatisch *šećer* (vom Deutschen: *Zucker*) und *ođe* anstatt *ovdje* (hier).

(2) Fluke: Mate, it's not a restaurant. Your friend is okay.

Marlin: She is?

Fluke: It's a fish hospital. Sigourney Weaver says she'll be rescued, rehabilitated, and released.

Rudder: She'll be in and out in a jiff. We should know.

Fluke: Nasal parasite.

Rudder: Anaemia.

Fluke: All fixed up and set in our way.

(2a) Smutje: *Oida, des is doch koa* Restaurant. *Eirer Freindin* geht's *guad*.

Marlin: Wirklich?

Smutje: *Des is a* Fischkrankenhaus. Die Franzi van Almsick sagt, sie werden gerettet, rehabilitiert und ausgewildert.

Boje: Die is ratzfatz wieder draußen. *Mia* müssen's wissen.

Smutje: Nasenparasit.

Boje: Anemie.

Smutje: Kaum *wan ma g'sund, ham se* uns wieder *heimg'schickt*.

(2b) Krma: *Brajo*, nije ti to restoran. Nije ti malo ništa.

Marlin: Stvarno?

Krma: To je riblja bolnica. Dželo Hadžiselimović je rek'o da će mala bit spašena, *rekuperana* i puštena.

Kormilo: Bit će ti *vanka* za *sekund*. Mi smo to prošli.

Krma: Svrab u nosu.

Kormilo: Anemija.

Krma: Sredili nas ko bog i puštili vanka.

Beispiel (2a) zeigt weitere Merkmale des bairischen Dialekts, und zwar nochmals den Diphthong *oa* und den Vokal *a* anstelle von *ei*, wie in *koa* (kein) und *a* (ein), den Diphthong *ei* anstatt *eu* (*Freindin*-Freundin, *eirer*-*eurer*) und den Ausdruck *Oida*, der im nichtdialektalen Deutschen *Alter* heißt und unter Freunden oder Bekannten verwendet wird. Außerdem unterscheiden sich die Personalpronomen im Bairischen und lauten *i*, *du*, *ea*, *se/de*, *mia*, *eß/öß/ia*, *se* und *Si*. Die Formen *wan* und *ham* sind die bairischen Vergangenheitsformen der Hilfsverben *sein* und *haben*.

In der kroatischen Version (2b) finden sich weitere Ausdrücke, die typisch für Dubrovnik, aber auch für die gesamte Region Dalmatiens sind, wie *brajo* anstatt *brat* (Bruder), *rekuperana* (Italianismus von *recuperare*; sich erholen, rehabilitieren), *vanka* anstatt *vani* (draußen) und *sekund* (maskulinum) anstatt *sekunda* (femininum) (Sekunde).

Die zweite Figur, die in der kroatischen Version einen Dialekt spricht ist der Oktopus Hank, der in der Originalversion amerikanisches Englisch verwendet. In der kroatischen Version heißt der Oktopus Boško und wurde im Dialekt Dalmatiens synchronisiert. Bei dieser Figur wurde daher die Strategie der *Übertragung in einen Dialekt* angewendet, wobei angemerkt werden muss, dass diese Figur im Original weder einen Dialekt, noch eine *andere* Sprachvarietät verwendet. In der deutschen Version spricht Hank vollkommen dialektfrei, was heißt, dass die nichtdialektale Sprechweise der Figur im Original in die Synchronisation übertragen wurde. Daher könnte man diese Strategie *Äquivalente Übertragung von nichtdialektaler Sprechweise* nennen.

Das folgende Beispiel enthält Beweise, die zeigen, dass es sich in der kroatischen Version um den Dialekt der Küstenregion Dalmatiens handelt:

(2) Hank: Uh-oh, not good...

Dory: What? What is it? What happened? What's that?

Hank: That there is bad news...

(2a) Hank: Oh-oh, nicht gut...

Dorie: Was? Was ist? Was ist passiert? Was ist das?

Hank: Das bedeutet nichts gutes...

(2b) Boško: *Asti sto*, ajme majko...

Dora: Što? Što je bilo? Što se dogodilo? Što je to?

Boško: To tamo je velika *pegula*...

Typische Merkmale des Dialektes der Küstenregion Dalmatiens im oberen Beispiel sind der Ausdruck *Asti sto*, was ein mildes Fluchwort ist, das typisch für Dalmatien ist, denn in Dalmatien gibt es viele Kombinationen mit dem Wort *asti*¹², wie z.B. *asti Gospe* oder *asti miša*, und das Wort *pegula*, das als *Pech* übersetzt werden kann und in Dalmatien verwendet wird, wenn jemand in einer Situation kein Glück, bzw. Pech gehabt hat.

(3) Hank: How could you forget you have a tag on your fin?

Dory: Oh, no... I'm sorry. I suffer from short-term memory loss.

Hank: You don't remember what we were talking about?

(3a) Hank: Du hast die Marke an deiner Flosse vergessen?

Dorie: Oh nein... Tut mir Leid. Ich leide unter Gedächtnisschwund.

Hank: Dann weißt du nicht mehr worüber wir gesprochen haben?

(3b) Boško: Kako si to *uspila* zaboravit?

Dora: O, ne... Oprosti, ja patim od kratkotrajnog gubitka pamćenja.

Boško: Ne sjećaš se naše *ćakule*?

In (3b) sieht man, dass Boško im Wort *uspila* den ikavischen Reflex des *jat* verwendet, doch bei der Frage *ne sjećaš se* den ijekavischen Reflex benutzt und nicht die ikavische Alternative *ne sićaš se*. Obwohl in Dalmatien die ikavische und die ijekavische Ausdrucksweise vertreten sind, ist eine Mischung beider Reflexe eher untypisch und eigenartig und sorgt für Diskrepanzen. Der Grund dafür könnte darin liegen, dass der Synchronsprecher Filip Šovagović¹³ kein ursprünglicher Sprecher dieses Dialektes ist und diese Diskrepanzen aus dem Versuch der Nachahmung der dalmatinischen Ausdrucksweise entstanden sind. Das

¹² *asti* – mildes Fluchwort in Dalmatien

(https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eldiXw%25253D%25253D (13.9.2022))

¹³ Filip Šovagović wurde am 13. September 1966 in Zagreb, Kroatien, geboren. Er ist Schauspieler und Regisseur. (<https://www.imdb.com/name/nm0816297/> (13.9.2022))

Wort *ćakula* gehört ebenfalls zum Dialekt Dalmatiens und ist der dialektale Ausdruck für Standardkroatisch *razgovor* oder *brbljanje* und bedeutet *Gespräch* oder *Plauderei*.

Im Beispiel (4b) erkennt man weiterhin das dalmatinische Wort *žmul*, das ein Glas bezeichnet, das optional als Maß für eine gemäßigte Menge verstanden wird (HJP).

(4) Hank: I just wanna live in a glass box alone, that's all I want.

(4a) Hank: Ich will einfach allein in einem Glaskasten leben, mehr will ich nicht.

(4b) Boško: Samo hoću živjeti u *žmulu*, samo to.

In der Originalversion sorgt neben der amerikanischen Varietät des Englischen, die britische Varietät der Seelöwen für etwas Abwechslung und Diversität. Auch in der deutschen Synchronisation sind diese zwei Charaktere die einzigen, die sich mit ihrer Sprechweise von den anderen Charakteren unterscheiden. Für die deutsche Synchronisation wurde dazu die Strategie *der Übertragung in einen Dialekt* angewandt. Warum gerade der bairische Dialekt für diese zwei Charaktere gewählt wurde, könnte an den Vorurteilen über die Bayer liegen. Smutje und Boje sind zwei Seelöwen, die sich den ganzen Tag auf einem Felsen herumliegen, schlafen und faulenzten. Laut der Süddeutschen Zeitung, werden die Bayer unter anderem als träge und langsam empfunden, was die Wahl dieses Dialektes für diese Charaktere erklären könnte¹⁴. Ebenso wurde auch in der kroatischen Synchronisation dieselbe Strategie angewendet und bei der Wahl des Dialekts für diese zwei Charaktere scheint auch wie in der deutschen Version die Faulheit der entscheidende Faktor gewesen zu sein, da in Kroatien die Leute aus Dalmatien, und somit auch aus Dubrovnik, als faul stereotypisiert werden (Ljubić Lorger, 2015: 8).

In der kroatischen Synchronisation hat man sich auch beim Oktopus Hank, bzw. Boško für den Dialekt Dalmatiens entschieden, obwohl sich seine Sprechweise im Original nicht von der der anderen Charaktere unterscheidet. In seinem Fall ist aber nicht der Stereotyp der Faulheit der Grund für diese Entscheidung, sondern er liegt wahrscheinlich darin, dass es sich bei Boško um einen Oktopus, bzw. um ein Meereslebewesen handelt und man daher den Dialekt der kroatischen Küste, der sich perfekt einfügt, nutzen wollte. Warum gerade der Oktopus und nicht auch andere Fische den dalmatinischen Dialekt sprechen, könnte daran liegen, dass die anderen Fische in tropischen Meeren leben, während Oktopusse wohl bekannte Bewohner des kroatischen Meeres sind.

¹⁴ <https://www.sueddeutsche.de/bayern/tatsachen-ueber-bayern-yes-mia-kennan-1.989730> (21.9.2022)

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die dialektalen Varietäten in der Originalversion und der deutschen Synchronisation nur bei den Nebenfiguren Smutje und Boje angewendet wurden. Obwohl die Seelöwen eigentlich positive Figuren sind, da sie Nemo und Marlin dabei helfen ins Meeresbiologische Institut zu gelangen, ist ihre Faulheit eine negative Eigenschaft, was wiederum bestätigt, dass Dialekt sprechende Figuren im Film negative Charakterzüge besitzen. In der kroatischen Synchronisation hingegen spricht neben den erwähnten Seelöwen auch der Oktopus Hank (Boško) im Dialekt, der eine wichtige Figur für den Film ist und sich im Laufe des Films als positive Figur herausstellt. Demnach widerlegt die kroatische Synchronisation die These, dass nur negative Figuren dialektal sprechen.

Tabelle 2 zeigt einen zusammenfassenden Überblick der Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von *Findet Dorie*.

| CHARAKTERE | SPRACHVARIETÄT IN DER ORIGINALVERSION (ENGLISCH) | SPRACHVARIETÄT IN DER DEUTSCHEN SYNCHRONISATION | SPRACHVARIETÄT IN DER KROATISCHEN SYNCHRONISATION |
|----------------------------|---|--|--|
| <i>Fluke/Smutje/Krma</i> | britisches Englisch | Bairisch | Dialekt der Stadt Dubrovnik |
| <i>Rudder/Boje/Kormilo</i> | britisches Englisch | Bairisch | Dialekt der Stadt Dubrovnik |
| <i>Hank/Hank/Boško</i> | amerikanisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Dialekt der Region Dalmatiens |

Tabelle 2:

Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von „Findet Dorie“

5.5. *Bärenbrüder* (2003)

In der Originalversion *Brother Bear* sprechen alle Charaktere amerikanisches Englisch, bis auf die zwei Elche Rutt und Tuke, die mit ihrer Sprechweise herausstechen. Rutt und Tuke sprechen die kanadische Varietät des Englischen, was am Wort „eh“ zu erkennen ist, das am Ende von Aussagesätzen hinzugefügt wird. (1) zeigt ein Beispiel aus dem Film und dessen deutsche und kroatische Übersetzung jeweils unter a und b.

(1) Rutt: Oh, good. Now, where were we? Oh, yeah. You're a big, selfish, reckless hooper and you're never gonna change.

Tuke: What?

Rutt: I'm fed up with it, eh.

(1a) Benny: Oh, gut. Wo waren wir stehen geblieben? Du egoistisches Elchtier. Nur wegen dir sind wir in Alaska!

Björn: Was?

Benny: *Ick* hab den Schnauzen voll.

(1b) Rudi: Dobro. *De* smo ono stali? Aha! Ti si jedan *vel'ki* papak i uvijek ćeš bit papak!

Bobi: Što?

Rudi: Dosta mi te više.

In der deutschen Synchronisation, unter dem Titel *Bärenbrüder*, sind es ebenfalls die Elche, die sich mit ihrer Sprechweise von den anderen Charakteren unterscheiden. Wie aus (1a) deutlich wird, sprechen die Elche eine Mischung aus dem berlinerischen Dialekt und einem schwedischen Akzent, weswegen die Elche auch ihre Namen nach den Mitgliedern der schwedischen Gruppe ABBA bekommen haben, bzw. Benny und Björn heißen. Die Strategie, die bei der Synchronisation dieser zwei Charaktere verwendet wurde ist daher die *Übertragung in einen Dialekt*, da die kanadische Varietät des Englischen im berlinerischen Dialekt übertragen wurde. Den berlinerischen Dialekt erkennt man an der Form *ick* für das Personalpronomen *ich*, das ein typisches Merkmal für die Mundart der Stadt Berlin ist. Um die lustigen Figuren der Elche noch lustiger zu machen, wird im Film absichtlich mit diesem Merkmal übertrieben, weswegen auch in anderen Wörtern das -ich mit -ick ersetzt wird, wie in *dick* (dich), *nickt* (nicht), *ricktig* (richtig) und *ehrlick* (ehrlich).

Auch in der kroatischen Version, die den Titel *Legenda o medvjedu* trägt, fallen die Elche Bobi und Rudi durch ihre Sprechweise auf. In der kroatischen Synchronisation sprechen sie jedoch unterschiedliche Dialekte, bzw. Bobi spricht die štokavische Mundart mit

Sprachelementen der Stadt Zagreb, während Rudi den ostbosnischen Dialekt spricht. In Beispiel (1b) erkennt man die Merkmale des ostbosnischen Dialektes daran, dass Rudi anstatt *gdje* (wo), *de* sagt und das *i* weglässt, wenn es nach einem *l* kommt, wie in *vel'ki* anstatt *veliki*. Daraus kann man schließen, dass bei Rudi die Strategie der *Übertragung in einen Dialekt* verwendet wurde, da das Kanadische als Ostbosnisch übersetzt wurde. An dem Fragepronomen *što* erkennt man, dass Bobi die štokavische Mundart verwendet, doch im folgenden Beispiel findet man Merkmale des Dialektes der Stadt Zagreb in Bobis Ausdrucksweise, sowie weitere Merkmale des Ostbosnischen bei Rudi:

(2) Rutt: Excuse me? I don't believe I heard what you said.

Tuke: I said „I love dew“.

Rutt: I love dew too, eh.

Tuke: Hey, I can change.

Rutt: Go away, eh.

Tuke: Come on, I can change.

Rutt: Go away, eh, don't touch me.

(2a) Benny: Entschuldigung. *Ick* glaube *ick* habe *dick nickt ricktig* verstanden.

Björn: *Ick* sagte „*ick* liebe *dick*“.

Benny: *Ick* liebe *dick* doch auch.

Björn: Hey, *ick* kann mich ändern.

Benny: Das sagen alle.

Björn: *Ehrlick!* *Ick* kann mich ändern.

Benny: Geh weg. Lass mich in Ruhe.

(2b) Rudi: Molim? Nisam te dobro čuo, ja mislim.

Bobo: Rekao sam „volim teren“.

Rudi: Ma i ja volim teren.

Bobo: Hej, popraviti ću se.

Rudi: Bježi, *ba*.

Bobo: Popraviti ću se *ziher*.

Rudi: Bježi, *bolan*, ne diraj me.

Bobi: Ma popraviti ću se, kad ti kažem.

Die Ausdrücke *ba* und *bolan* in Rudis Sprechweise sind deutliche Indikatoren, dass es sich um den ostbosnischen Dialekt handelt. *Bolan* wird in bosnischen Mundarten als freundliche und vertraute Anrede verwendet, im Sinne von *Kumpel* oder *Alter* verwendet, z.B. *Pa đe si, bolan?* (Was gibt's, Alter?). Das konkrete Beispiel aus dem Film „Bježi, ba“ könnte demnach als „Alter, geh weg“ übersetzt werden. In Bobis Satz „Popraviti ću se *ziher*“ ist der Ausdruck *ziher* zu finden, der ein Germanismus ist und vom Wort *sicher* stammt. Die Verwendung dieses Ausdrucks ist typisch für die Mundart der Stadt Zagreb, während der standardkroatische Ausdruck *sigurno* lautet. Da der Dialekt der Stadt Zagreb eigentlich zur kajkavischen Mundart gehört, und Bobi Štokavisch spricht, wurde bei ihm eine Mischung aus zwei Strategien angewendet, und zwar der *Übertragung durch Standardsprache* und der *Übertragung in einen Dialekt*.

Beispiel (3a) zeigt ein weiteres Merkmal des berlinerischen Dialektes, und zwar die Veränderung des Diphthongs *au* zum *oo*, wie in Baum>Boom. Währenddessen ist das Wort *Jo*, manchmal auch *Joa*, der niederdeutsche Ausdruck für *Ja*.

(3)

Tuke: I spy something green.

Rutt: Tree?

Tuke: Oh.

Rutt: My turn?

Tuke: Yeah.

Rutt: 'kay. I spy something tall.

Tuke: Tree.

Rutt: 'kay.

(3a)

Björn: *Ick* blicke was, was du nicht blickst und das ist grün.

Benny: *Boom*.

Björn: Oh..

Benny: Jetzt *ick*.

Björn: *Jo.*

Benny: *Ick blicke was, was du nicht blickst und das ist groß.*

Björn: *Boom?*

Benny: *Jo.*

(3b) Bobi: *Vidim nešto, kao, zeleno.*

Rudi: *Drvo?*

Bobi: *Aha.*

Rudi: *'Oću ja sad?*

Bobi: *Može.*

Rudi: *Okej. Ja vidim nešto visoko.*

Bobi: *Hm...drvo?*

Rudi: *Je.*

Der Grund, warum die Elche in der deutschen Synchronisation einen schwedischen Akzent haben, liegt höchstwahrscheinlich daran, dass in Schweden Elche leben. Warum ausgerechnet der berlinerische Dialekt mit diesem Akzent verbunden wurde, kann dadurch argumentiert werden, dass Berlinerisch zum Niederdeutsch gehört und daher geographisch näher zu Skandinavien, bzw. Schweden liegt und eine solche Kombination daher theoretisch möglich ist. Um diese Sprachauswahl der Handlung des Films anzupassen, wurden in der deutschen Synchronisation Anmerkungen eingebaut, in denen erwähnt wird, dass die Elchbrüder aus Skandinavien nach Alaska ausgewandert sind, wie zum Beispiel in Rudis Aussage: „Nur wegen dir sind wir in Alaska“.

Für die kroatische Synchronisation finden sich keine ähnlichen geographischen Erklärungen für die Auswahl der Sprechweise der Elche, sondern es besteht die Vermutung, dass die Dialekte nach Humorfaktor ausgewählt wurden. Da die Elche im Film humorvolle und etwas dümmliche Sidekicks darstellen, muss ihre Ausdrucksweise dementsprechend passend sein. In Kroatien werden bosnische Dialekte oft als lustig angesehen, was die Wahl des ostbosnischen Dialektes rechtfertigt. Da es sich bei den Elchen um Brüder handelt, ist es aber etwas unlogisch, dass Bobi die štokavische Umgangssprache mit Elementen des Dialekts der Stadt Zagreb verwendet und nicht Ostbosnisch wie Rudi. Unabhängig davon ergänzen sie sich und schaffen mit ihren lustigen Sprüchen für Spaß und Vergnügen.

Bei beiden Synchronisationen könnte wieder kritisiert werden, dass sie negative Stereotype und falsche Eindrücke über SprecherInnen der Dialekte übermitteln, da die zwei Figuren nicht gerade die intelligentesten sind. Trotzdem muss zugegeben werden, dass die gewählte Sprechweise der Charaktere den Film humorvoller machen und ihn bereichern.

Tabelle 3 zeigt eine Zusammenfassung der vorherigen Analyse:

| CHARAKTERE | SPRACHVARIETÄT IN DER ORIGINALVERSION (ENGLISCH) | SPRACHVARIETÄT IN DER DEUTSCHEN SYNCHRONISATION | SPRACHVARIETÄT IN DER KROATISCHEN SYNCHRONISATION |
|------------------------|--|---|---|
| <i>Rutt/Benny/Rudi</i> | kanadisches Englisch | Berlinerisch mit schwedischem Akzent | štokavische Mundart mit Merkmalen des Dialekts der Stadt Zagreb |
| <i>Tuke/Björn/Bobi</i> | kanadisches Englisch | Berlinerisch mit schwedischem Akzent | Ostbosnisch |

Tabelle 3:

Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von „Bärenbrüder“

5.6. *Cars* (2006)

In der Originalversion dieses Disneyfilms sprechen die Charaktere verschiedene Akzente der amerikanischen Varietät des Englischen, doch am meisten fallen der Abschleppwagen Tow Mater mit seinem südamerikanischen, sowie Flo mit ihrem afroamerikanischen Dialekt auf. Dennoch wurden in der deutschen Synchronisation beide Charaktere in der nichtdialektalen Umgangssprache synchronisiert, was bedeutet, dass sie sich sprachlich nicht von den anderen Figuren unterscheiden, bzw. dass ihre sprachliche Verschiedenheit aus dem Original verloren gegangen ist. Währenddessen ist diese Diversität in der kroatischen Synchronisation erhalten geblieben und Tow Mater wurde in der kroatischen Version im Dialekt synchronisiert. Er heißt in der kroatischen Synchronisation Šlep, was von *šleper* (umgangssprachlich für Abschleppwagen) kommt, was wiederum vom deutschen Wort

schleppen stammt. Interessant ist, dass das Wort *Schlepper* im Deutschen nicht wie das kroatische Wort *šleper* ein Fahrzeug, sondern ein Boot beschreibt.

Das folgende Beispiel zeigt die Sprechweise von Tow Mater (bzw. Hook oder Šlep) im Original und deren jeweilige Übersetzung:

(1) Tow Mater: Mornin', sleepin' beauty! Boy, I was wonderin' when you's gon' wake up!

MqQueen: Take whatever you want! Just don't hurt me!

Tow Mater: You're funny.

(1a) Hook: Morgen, Dornröschen! Boah Junge, ich hab' mich schon gefragt, wann du mal aufwachst!

MqQueen: Nimm dir, was du willst, nur tu mir nichts!

Hook: Du bist ja ein lustiger!

(1b) Šlep: Jutro, *trnorožice*! Bogme sam već *mislil* da *buš spal navek*.

Jurić: Uzmite što hoćete! Samo me ne dirajte!

Šlep: Kakav *bedak*!

Im oberen Beispiel erkennt man, dass in der deutschen Version Hook dialektfrei spricht, was beweist, dass die Strategie der *Übertragung durch Standardsprache* verwendet wurde. Unter (1b) erkennt man in Šleps Ausdrucksweise verschiedene Merkmale des kajkavischen Dialektes, wie das geschlossene *o*¹⁵ in *trnorožice* anstatt *trnoružice*, das *l* wird am Silbenende nicht zum *o* umgewandelt (*mislil* anstatt *mislio*, *spal* anstatt *spavao*), das Futur wird anstatt mit der Standardform der Hilfsverben *budem*, *budeš*, *bude*, *budemo*, *budete*, *budu* mit *bum*, *buš*, *bu*, *bumo*, *bute*, *bu(dej)u* geformt, wie in „*buš spal*“. Außerdem enthält seine Sprechweise kajkavische Lexeme wie *navek* und *bedak*, deren Äquivalente in der Standardsprache *zauvijek* (für immer) und *glupan* (Trottel, Dummkopf) sind. Daraus folgt, dass in der kroatischen Synchronisation für seinen Charakter die Strategie der *Übertragung durch Dialekt* angewendet wurde.

Weitere Merkmale des kajkavischen Dialektes befinden sich unter (2b):

(2) Tow Mater: Well, if you think that's great, you should see the rest of the town!

(2a) Hook: Also, wenn du's hier schon so toll findest, musst du dir erst mal den Rest

¹⁵ Institut für kroatische Sprache und Linguistik (<https://jezik.hr/hrvatska-narjecja.html> (19.9.2022))

angucken!

(2b) Šlep: E, ak ti je to super, *kaj buš* tek kad vidiš *celi grad*?

In diesem Beispiel findet man das Grundmerkmal der kajkavischen Dialekte, nämlich das Fragepronomen *kaj*. Außerdem wird im Ausdruck „*celi grad*“ die ekavische Reflexion des Jat auffällig, was charakteristisch für die kajkavische Mundart ist.

Der Grund, warum der südamerikanische Dialekt in der kroatischen Synchronisation mit dem kajkavischen übersetzt wurde, könnte an den Charaktereigenschaften der Figur liegen. Šlep ist ein Abschleppwagen, was im menschlichen Kontext mit einem Handwerker gleichgestellt werden kann, und in Kroatien wird das Handwerk stereotypisch oft mit dem kajkavischen Gebiet verbunden. Aus diesem Grund passt der Dialekt zur Figur und sorgt gleichzeitig für Humor, weil SprecherInnen dieses Dialekts als lustig wahrgenommen werden. Andererseits hat die deutsche Synchronisation den Charakter von Tow Mater (bzw. Hook) etwas verändert. Dadurch, dass er nichtdialektale Umgangssprache spricht, scheint sich der Unterschied zwischen ihm und der Hauptfigur Lightning McQueen reduziert zu haben. In der Originalversion und der kroatischen Synchronisation wird der „Schock“, den Lightning McQueen erlebt, wenn er in der verlorenen und verlassenen Stadt Radiator Springs aufwacht, durch den sprachlichen Unterschied zwischen ihm und Tow Mater noch verstärkt, da man dadurch erkennen kann, dass er sich in einer fremden Umgebung befindet, in die er nicht gehört.

Die folgenden Beispiele zeigen die Sprechweise der Nebenfigur Flo in der Originalversion und die jeweiligen Übersetzungen unter a und b:

(3) Flo: You smokin' hot!

(3a) Flo: Du bist vielleicht heiß.

(3b) Flo: Šta si mi *lip*!

(4) Flo: Fabulous? I never seen Doc drive more than 20 miles an hour. I mean, have you ever seen him race?

(4a) Flo: Wie bitte? Doc fährt nicht schneller als 30, nicht mal bei Rückenwind. Hast du ihn mal erlebt wie er auf die Tube drückt?

(4b) Flo: Slavni? Taj nikad ne vozi više od dvadeset na sat. Jesi ti njega *vidija* da *se trka*?

In (3b) erkennt man den ikavischen Reflex des jat (*lip* anstatt *lijep*), was charakteristisch für den dalmatinischen Dialekt ist. Weiterhin zeigt (4b) das typisch dalmatinische Suffix *-ija*

im Partizip anstatt *-io*, wie in *vidija* anstatt *vidio*. Ebenso gehört der Ausdruck *trkati se* (Rennen fahren) nicht zur Standardsprache, sondern wird regional verwendet, denn die Standardform lautet *utrkvati se*. Daher wurde Flo der Dialekt der Region Dalmatiens verliehen, was bedeutet, dass bei ihrer Figur ebenfalls die Strategie der *Übertragung durch einen Dialekt* angewendet wurde.

In der deutschen Synchronisation spricht Flo zwar nichtdialektal, doch es ist zu bemerken, dass die deutsche Übersetzung etwas freier und idiomatischer ist als die kroatische, wodurch der fehlende Dialekt kompensiert wird. Somit wurde in der deutschen Synchronisation der Dialekt durch den Sprechstil übertragen, bzw. die Strategie der *Übertragung eines Dialekts durch den Sprechstil* wurde verwendet.

Warum Hook in der deutschen Synchronisation nichtdialektal und nicht, beispielsweise, Bairisch spricht, könnte daran liegen, dass es sich bei Hook um eine wichtige Figur handelt, die in vielen Szenen des Films auftritt und es daher wichtig ist, dass man ihn versteht. Deutsche Dialekte sind außerhalb ihres Gebietes, in dem sie gebraucht werden, vor allem für Kinder schwer verständlich, was daran liegen könnte, dass deutsche Dialekte teilweise große Unterschiede bei der Aussprache aufweisen, was bei kroatischen Dialekten nicht so extrem ist, sondern eher auf der lexikalischen Ebene beruht. Das bedeutet natürlich nicht, dass alle kroatischen Dialekte leicht zu verstehen sind. Für Animationsfilme werden daher dialektale Varietäten ausgewählt, die mehr oder weniger bekannt sind und keine großen Schwierigkeiten beim Verständnis verursachen.

Auch in dieser kroatischen Synchronisation handelt es sich bei den Charakteren, die dialektale Varietäten sprechen, um eine Nebenfigur und einen Sidekick, der als nicht besonders intelligent gilt, während die Hauptfigur sich nichtdialektal ausdrückt. Doch Šlep hat, wie bereits erwähnt, eine entscheidende Rolle im Film, weswegen es als Privileg angesehen werden sollte, dass man gerade den Dialekt der kajkavischen Mundart für diese Figur ausgewählt hat.

Tabelle 4 zeigt einen zusammenfassenden Überblick dieser Analyse:

| CHARAKTERE | SPRACHVARIETÄT IN DER ORIGINALVERSION (ENGLISCH) | SPRACHVARIETÄT IN DER DEUTSCHEN SYNCHRONISATION | SPRACHVARIETÄT IN DER KROATISCHEN SYNCHRONISATION |
|----------------------------|---|--|--|
| <i>Tow Mater/Hook/Šlep</i> | südamerikanisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Dialekt der kajkavischen Mundart |
| <i>Flo/Flo/Flo</i> | afroamerikanisches Englisch | dialektfreie Umgangssprache | Dialekt der Region Dalmatiens |

Tabelle 4:

Sprachvarietäten in der Originalversion und der deutschen und kroatischen Synchronisation von „Cars“

6. Ergebnisse der Analyse und Fazit

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Verwendung von Dialekten in kroatischen Synchronisationen öfter vorkommt, als in deutschen. Bei der Analyse wurden in den kroatischen Synchronisationen insgesamt bei 14 Charakteren dialektale Merkmale entdeckt, während in den deutschen nur 7 Charaktere dialektale Merkmale aufwiesen. In den Originalversionen der ausgewählten Filme wurden bei insgesamt 11 Charakteren Merkmale einer *anderen* Varietät des Englischen oder eines Dialektes gefunden. Die Tabelle 5 zeigt einen Überblick über die verwendeten Strategien in den deutschen und kroatischen Synchronisationen.

| LÖSUNGSSTRATEGIE | DEUTSCHE SYNCHRONISATIONEN | KROATISCHE SYNCHRONISATIONEN |
|--|----------------------------|------------------------------|
| Dialekt/Varietät in Dialekt/Varietät | 4 | 11 |
| Dialekt/Varietät in nichtdialektale Umgangssprache | 5 | - |
| Dialekt/Varietät in Soziolekt | 2 | - |
| Dialekt/Varietät in Sprechstil | 1 | - |
| amerikanisches Englisch in Dialekt/Varietät | 3 | 3 |
| amerikanisches Englisch in niedrigeren Sprechstil | - | 1 |

Tabelle 5:

Verwendete Strategien in den Synchronisationen

In den deutschen Synchronisationen wurde bei Charakteren, die in der Originalversion dialektale Merkmale oder eine *andere* Varietät aufwiesen, am häufigsten die Strategie der Übertragung in nichtdialektale Umgangssprache verwendet, mit insgesamt fünf Fällen, wonach mit vier Fällen die Strategie der Übertragung in einen Dialekt oder eine Varietät folgt. Bei drei Charakteren wurde die amerikanische Varietät des Englischen in der Synchronisation als ein Dialekt oder eine *andere* Varietät übertragen, während bei zwei Charakteren die Strategie der Übertragung des Dialekts in einen Soziolekt verwendet wurde.

Währenddessen wurde in den kroatischen Synchronisationen in allen 11 Fällen die Strategie der Übertragung durch einen Dialekt verwendet, was bedeutet, dass es keinen

einzigsten Fall gibt, in dem der Dialekt als nichtdialektale Umgangssprache oder als Soziolekt übertragen wurde. Dazu kommen drei Fälle, in denen Charaktere, die in der Originalversion weder einen Dialekt, noch eine *andere* Varietät sprechen, in der kroatischen Version dialektal synchronisiert wurden. Außerdem wurde in einem Fall das amerikanische Englisch durch einen niedrigeren Sprechstil übertragen.

Die gesammelten Daten zeigen, dass in kroatischen Synchronisationen für alle Dialekte und *andere* Varietäten in der Originalversion, entsprechende Dialekte in der Zielsprache gefunden wurden, um diese Sprachunterschiede zwischen den Figuren zu übertragen. Andererseits wurden bei den deutschen Synchronisationen wegen fehlender Äquivalente die Sprachdifferenzen zwischen den Charakteren in den meisten Fällen einfach ausgelassen und als nichtdialektale Umgangssprache übersetzt. Außerdem wurden andere Methoden wie Übertragung durch Soziolekt oder Sprechstil verwendet, um die Differenzen doch zu bewahren.

Dieser Unterschied zwischen den kroatischen und deutschen Synchronisationen könnte dadurch erklärt werden, dass es nicht viele deutsche Dialekte gibt, die für die Mehrheit verständlich sind. Deutschland ist ein großes Land und nicht jeder hat die Gelegenheit, durch das ganze Land zu reisen und alle Dialekte kennenzulernen. Umso mehr, es handelt sich beim Publikum überwiegend um Kinder, deren Verständnis der Dialekte noch geringer ist. Eine Synchronisation hat neben der Übertragung des Originals, vor allem als Ziel, dass sie für das ganze Land verständlich ist. Doch was ist mit dialektsprechenden Kindern, die die Standardsprache noch nicht gelernt haben? Die kroatischen Synchronisationen hingegen lieben Dialekte und setzen sie sehr oft ein. Auf diese Weise möchte man für Diversität und eine möglichst ausgewogene Darstellung sozialer und regionaler Varietäten sorgen. Aber wie schon in Kapitel 4.2. erwähnt wurde, gibt es keinen „richtigen“ Ansatz zur Synchronisation, da die Meinungen darüber, ob man nur in der Standardsprache synchronisieren sollte oder so viele Varietäten wie möglich verwenden sollte, geteilt sind. Auf jeden Fall steht aber fest, dass in Kroatien die dialektalen Varietäten viel häufiger bei Synchronisationen eingesetzt werden, als in Deutschland.

Die Wahl der Dialekte in den kroatischen Synchronisationen deutet meist auf den Handlungsort hin, weil man mithilfe der Dialekte Assoziationen zur Gegensätzlichkeit zwischen dem Ruralen und dem Urbanen, sowie der Küstenregion und dem Binnenland auslöst. Beispielsweise werden für Figuren, die mit dem Meer verbunden werden können,

Dialekte der kroatischen Küstenregion eingesetzt, während Dialekte des Binnenlandes gerne für Charaktere wie Bauern eingesetzt werden. Außerdem werden die Dialekte oft nach Stereotypen eingesetzt, wie z.B. die Dialekte Dalmatiens für phlegmatische und faule Charaktere (Žanić, 2009: 125) oder die kajkavischen Mundarten für etwas dümmliche, ungebildete und tollpatschige Figuren (ebd., 2009: 47). Währenddessen setzt man bei den Hauptfiguren und Figuren, die neutral charakterisiert werden sollen, nichtdialektale Sprache ein. Ein weiterer Faktor beim Einsatz von Dialekten, sowie in den kroatischen, als auch in den deutschen Synchronisationen ist der Humorfaktor, denn Figuren, die Dialekt sprechen, werden als lustiger und interessanter empfunden, da sie durch ihre Sprechweise herausstechen.

Dialektale Varietäten werden in literarischen Werken, ebenso wie in Filmen als Stilmittel verwendet und sind daher ein wichtiges Thema für die Sprachwissenschaft und eine Herausforderung für jeden Übersetzer. Wegen ihrer Kulturgebundenheit und der gesellschaftlichen Werte, die sie tragen, kann man bei der Übersetzung von Dialekten fast nie direkte Äquivalente in der Zielsprache finden. Aus diesem Grund ist es nötig, dass Übersetzer neben ihren sprachlichen Kenntnissen, über kulturelle Kompetenzen verfügen, sowie in der Ausgangssprache, als auch in der Zielsprache, damit sie Sprachvarietäten überhaupt erkennen und demnach entsprechende Äquivalente finden können.

Literaturverzeichnis

- Besch, Werner, Knoop, Ulrich, Putschke, Wolfgang, Wiegand, Herbert E. (2008), *Dialektologie: 2. Halbband*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Bräutigam, Thomas (2001), *Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation*. Berlin: LexikonImprint-Verlag.
- Eyring, Christoph (2007), *Übersicht über die Dialekte des Deutschen*. Norderstedt: GRIN Verlag.
- Freundorfer, Katrin (2014), *Mia san mia... Inkompetent, aber herzlich? Vorurteile beim bayerischen Dialekt*. GRIN Verlag.
- Gambier, Yves, Ramos Pinto, Sara (2018), *Audiovisual Translation: Theoretical and methodological challenges*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Guy, Gregory R. (2011), *Language, social class, and status*. In: Mesthrie, Rajend (2011), *The Cambridge Handbook of Sociolinguistics*. New York: Cambridge University Press. (S. 159-186).
- Herbst, Thomas (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG.
- Jüngst, Heike Elisabeth (2020), *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG.
- Kolb, Waltraud (2006): *Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)*. In: Snell-Hornby, Mary, Hönic, Hans G., Kußmaul, Paul, Schmitt, Peter A. (2006), *Handbuch Translation: Zweite verbesserte Auflage*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, S. 278-280.
- Kortmann, Bernd, van der Auwera, Johan (2011), *The Languages and Linguistics of Europe: A Comprehensive Guide*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Lisac, Josip (2003), *Hrvatska dijalektologija 1.: Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

- Lisac, Josip (2009), *Hrvatska dijalektologija 2.: Čakavsko narječje*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Löffler, Heinrich (2003), *Dialektologie: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Manhart, Sibylle (2006), *Synchronisation (Synchronisierung)*. In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul, Schmitt, Peter A. (2006), *Handbuch Translation: Zweite verbesserte Auflage*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, S. 264-266.
- Meyerhoff, Miriam (2011), *Introducing Sociolinguistics*. New York: Routledge.
- Minutella, Vincenza (2020), *(Re)Creating Language Identities in Animated Films: Dubbing Linguistic Variation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Nickel, Claudia (2005), *Deutsche Dialekte im Allgemeinen*. GRIN Verlag.
- Težak, Stjepko, Babić, Stjepan (2009), *Gramatika hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Thauer, Martin (2015), *Synchronisation von Filmen und Serien: Die Sitcom Friends aus der Perspektive des Übersetzers*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Žanić, Ivo (2009), *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? (O sociolingvističkim animiranim filmovima)*. Zagreb: Algoritam.

Internetquellen

- Auty, Robert (1982), *Kajkavski književni jezik u svjetlu jezičnoga preporoda kod Slavena*. In: *Hrvatski dijalektološki zbornik, Vol. No. 6*. Hrčak <https://hrcak.srce.hr/file/300991> (10.8.2022)
- Bosse, Temmo (2012), *Die niederdeutschen Dialekte*. https://www.germanistik.uni-kiel.de/de/lehrebereiche/niederdeutsch/forschung/material/die_niederdeutschen_dialekte.pdf (10.8.2022)
- Hrženjak, Božica (2020), *Sprachliche Varietäten in der Synchronisation*. <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/5195109/full.pdf> (15.8.2022)
- IHJJ <https://jezik.hr/hrvatska-narjecja.html>

- Katsos, Napoleon (2016), *Speaking dialects trains the brain the same way as bilingualism*.
<https://theconversation.com/speaking-dialects-trains-the-brain-in-the-same-way-as-bilingualism-59022> (15.8.2022)
- Klaić, Arijana (2017), *Strategien der Übertragung von Kulturspezifika in der audiovisuellen Übersetzung*. <https://dabar.srce.hr/islandora/object/ffri%3A982> (15.8.2022)
- Ljubić Lorger, Mira (2015), *Lijeni, glupi, temperamentni? Upotreba stereotipova o dalmatinskom mentalitetu*. <https://hrcak.srce.hr/file/220053> (1.10.2022)
- Stabentheiner, Julia M. (2018), *Sprachspezifika als Problem der Filmübersetzung unter besonderer Berücksichtigung von sprachlichen Varietäten, Dialogizität, Mündlichkeit u.Ä. in der englisch-deutschsprachigen Filmsynchronisation*.
<https://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/download/pdf/2673461?originalFilename=true>
(15.8.2022)

Dialekte in deutschen und kroatischen Synchronisationen von Disneyfilmen

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Dialekten in Disneyfilmen und ihrer Übersetzung bei der Synchronisation in die deutsche und kroatische Sprache. Das Ziel der Arbeit war zu analysieren, ob und welche Dialekte oder Sprachvarietäten in den Originalversionen verwendet wurden, was mit ihnen im jeweiligen Synchronisationsprozess geschehen ist und welche Strategien bei ihrer Übersetzung angewendet wurden. Dafür wurden die Lösungsstrategien von Herbst (1994) und Kolb (2006) in Betracht gezogen. Der theoretische Teil der Arbeit befasst sich mit der Erläuterung des Begriffs des Dialekts, der Darstellung der deutschen und kroatischen Dialekte, dem Bereich der audiovisuellen Übersetzung, bzw. der Synchronisation, sowie mit den Herausforderungen, die bei der Übersetzung von Dialekten entstehen und den bestehenden Lösungsstrategien. Außerdem wird im theoretischen Teil ein kurzer Einblick in soziolinguistische Überlegungen von Žanić (2009) über dialektale Übersetzung gegeben.

Der praktische Teil befasst sich mit der Analyse der Filme *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016), *Brother Bear* (2003) und *Cars* (2006) und deren jeweiligen Synchronisationen. Die Analyse umfasst die Identifizierung der verwendeten Sprachvarietäten in den Originalversionen und deren jeweiligen Synchronisationen, sowie die Darstellung der Beispiele, an denen man erkennt, um welche Varietät es sich handelt. Aufgrund des Vergleichs der Originalversionen und der Synchronisationen wurde festgestellt, welche Strategien bei der Synchronisation angewendet wurden und welche Gründe dahinter stehen könnten. Schließlich wurden Entschlüsse über die Praktiken deutscher und kroatischer Synchronisationen von Animationsfilmen mit Bezug auf Dialekte gezogen und erklärt.

Schlüsselwörter: *Dialekt, audiovisuelle Übersetzung, Synchronisation, Deutsch, Kroatisch*

Dijalekti u njemačkim i hrvatskim sinkronizacijama Disneyjevih filmova

Sažetak

Ovaj se diplomski rad bavi dijalektima u Disneyjevim filmovima i njihovim prijevodom prilikom sinkronizacije na njemački i hrvatski jezik. Cilj rada bio je analizirati jesu li u izvornim verzijama korišteni dijalekti ili jezični varijeteti, utvrditi o kojim dijalektima ili varijetetima se radi, što se s njima dogodilo u procesu sinkronizacije na spomenute jezike te koje su strategije pritom korištene. Analiza se temelji na strategijama Herbsta (1994.) i Kolba (2006.). Teorijski dio rada bavi se objašnjenjem pojma dijalekt, prikazom njemačkih i hrvatskih dijalekata, područjem audiovizualnog prevođenja, odnosno sinkronizacije, kao i izazovima koji se javljaju pri prevođenju dijalekata te postojećim strategijama za rješavanje tih izazova. Osim toga se u teoretskom dijelu daje kratki pregled Žanićevih (2009) sociolingvističkih razmišljanja o dijalektima u prijevodu.

Praktični dio rada bavi se analizom filmova *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016), *Brother Bear* (2003) i *Cars* (2006) te njihovim sinkronizacijama. Analiza uključuje identifikaciju jezičnih varijeteta i dijalekata koji su korišteni u izvornim verzijama i sinkronizacijama, kao i prikaz primjera koji otkrivaju o kojoj je varijanti riječ. Na temelju usporedbe originalnih verzija i njihovih sinkronizacija, utvrđeno je koje su strategije korištene pri sinkronizaciji te koji bi razlozi mogli stajati iza njih. Na kraju su izvedeni zaključci o praksi njemačkih i hrvatskih sinkronizacija animiranih filmova s obzirom na dijalekte.

Ključne riječi: *dijalekt, audiovizualno prevođenje, sinkronizacija, njemački, hrvatski*

Dialects in German and Croatian dubbings of Disney films

Abstract

This thesis deals with dialects in Disney films and how they are transferred to German and Croatian in the process of dubbing. The aim of the work was to analyze whether and which dialects or language varieties were used in the original versions of the films, what happened to those dialects/varieties in the dubbing process and which strategies were used in their translation. This analysis is based on the strategies of Herbst (1994) and Kolb (2006). The theoretical part of the thesis consists of the explanation of the term dialect, the presentation of German and Croatian dialects, the description of the field of audiovisual translation, i.e. dubbing, as well as the presentation of challenges that arise in the translation of dialects and the existing strategies used to overcome those challenges. Furthermore, the theoretical part includes an insight into Žanić's (2009) sociolinguistic aspects on dialectal translation.

The practical part deals with the analysis of the films *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016), *Brother Bear* (2003) and *Cars* (2006) and their Croatian and German dubbings. The analysis includes the identification of the language varieties and dialects used in the original versions and their dubbings, as well as the presentation of examples which show which variety is involved. Based on the comparison of the original versions and their dubbings, the strategies which were used in the dubbing process, as well as the possible reasons for the choice of a particular strategy were determined. Finally, conclusions were drawn about the practices of German and Croatian dubbing of animated films in relation to dialects.

Keywords: *dialect, audiovisual translation, dubbing, German, Croatian*