
Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum?

Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen

By Christine Heiss & Marcello Soffritti (Università di Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

This paper deals with some aspects of translation strategies concerning linguistic varieties, namely dialects and regional varieties. According to a recent proposal by A. Pym (2000), such strategies can be narrowed down to two main options: Parody and Creation of Linguistic Authenticity. Starting from this polarity, which is still not sufficiently discussed by translation scholars, we will present relevant evidence by systematically analyzing dialect dialogues in Italian and German films and their dubbed versions. We will focus on the functions of dialects in a form of communication that must ensure comprehensibility standards for a broad audience and comply to expectations resulting from specific film genres (in our case mostly comedy). Our examples are extracted from the FORLIXT 1 data base (presently containing 30 films), a resource in which users can constantly check interactions between linguistic and all other audiovisual features and communication elements (such as accent, intonation, gestures, body language, visual cultural items etc.). With regard to their distance/proximity to either option mentioned by Pym, translation strategies will be discussed both in the treatment of linguistic and conversational microstructures and in dealing with relevant semiotic aspects of situations. Can these two categories really account for all proposable interpretations? Which aspects must be included in to the analysis when it moves down from the general field of linguistic variation and into specific domains of regional varieties and dialects within a given linguistic and cultural space (German and Italian)? Which additional issues arise when regional varieties and dialects are built into film dialogues? On a more methodological level we are going to discuss questions concerning the representativity of linguistic data and the complexity of situations in which they are embedded. Our aim is to discuss through data driven considerations how far and deep situations can be analysed when one tries to establish if original versions are correctly decoded and how satisfactory their translation is.

German:

Im folgenden Beitrag sollen einige Hypothesen von Pym (2000) zur Funktion von Dialekt in Kulturprodukten sowie zur Problematik der Übertragung von Dialekt in eine andere Zielsprache bzw. Zielkultur in Bezug auf ihre Anwendbarkeit auf multimediale Produkte untersucht werden. Empirisch überprüft werden soll, ob die von Pym postulierten Pole "Parody" und "Authenticity" auch greifen, wenn Figuren in Spielfilmen durch Dialekt oder Regiolekt charakterisiert werden. Um die Funktion von Dialekt in Spielfilmen und die Möglichkeiten der Übertragung genauer zu belegen, wurden aus der multimedialen Datenbank FORLIXT 1 Wortlisten erstellt, aus denen besonders frequente morpholexikalische Einheiten ausgewählt wurden, die Dialekt oder Regiolekt signalisieren. Anschließend wurden die einzelnen Szenen im filmischen Kontext in der Original- wie auch in der Synchronfassung überprüft. Ausgewählt wurde für die italienische Filmproduktion das mittel- und süditalienische Temporaladverb "mo", für die deutschsprachige Filmproduktion die süddeutsche und österreichische Modalpartikel "eh".

Keywords: dialect, dubbing, film dialogue, abtönungspartikeln, synchronsprache, filmdialoge, dialektübersetzung

1. Theoretischer Ansatz[1]

Im folgenden Beitrag sollen - ausgehend von einem bisher noch wenig rezipierten Aufsatz von Anthony Pym aus dem Jahre 2000 - einige seiner Hypothesen zur Funktion von Dialekt in Kulturprodukten und zur Problematik der Übertragung von Dialekten in eine andere Zielsprache bzw. Zielkultur in Bezug auf ihre Anwendbarkeit auf multimediale Produkte untersucht werden.

Um Texte mit dialektalen Elementen übersetzen zu können, muss nach Pym als erstes die Funktion von Varietäten und Varianten in Kulturprodukten bestimmt werden:

It seems to me that in order to say anything remotely intelligent about the translation of variety, **we would have to know what varieties are doing in cultural products in the first place**. Only then, within a general theory of this particular kind of signification, could we pretend to legislate the pros and cons of translation.

[Unsere Hervorhebung] (Pym, 2000)

Diese Forderung steht ebenso in Einklang mit dem skopostheoretischen Ansatz Vermeers wie mit einigen Forderungen, die Thomas Herbst schon 1994 für die Übertragung von Dialekt in Filmen in eine fremdsprachliche Version erhoben hat. Allerdings reduziert Pym die Funktionen des Dialekts im Wesentlichen auf zwei Pole, nämlich auf Parodie und Authentizität. Wenn die Darstellung von Varietäten auf einige klischeehafte Elemente beschränkt ist, hat dies für Pym parodistische Funktion:

(...) What we are dealing with here is not the linguistic variety as such -**certainly not the thing a sociolinguist might idealize as extending neatly across a stretch of geography or society- but a functional representation of the variety, shorn to just a few stereotypical elements**. The result is considered amusing. Such is parody, at least in one of its more extreme forms. [Unsere Hervorhebung] (Pym, 2000)

Die Illusion von (dialektaler) Authentizität hingegen könne erreicht werden durch eine möglichst detaillierte Darstellung:

Authenticity is then the extreme opposite of parody. It is the multiplication of variations beyond anything that the popular imagination can identify, **such that a variety is represented in so much detail, with such a wide range of finely nuanced accented features, local lexis and faintly non-standard syntax, that the linguistic result must surely be the real thing**, if only because it goes beyond the limits of what any analyst could identify as features of a variety. [Unsere Hervorhebung] (Pym, 2000)

Auch was die Möglichkeiten der Übertragung betrifft, lassen sich Parallelen zu den Forderungen von Herbst (1994: 89 ff.) erkennen:

When translators are confronted with the markers of a variety, **the thing to be rendered is not the source-text variety (such things, by definition, do not move, and translation is in any case the replacement of the base source-text variety, by definition). The thing to be rendered is the variation, the syntagmatic alteration of distance, the relative deviation from a textual or generic norm**. If those shifts can be rendered, as is usually the case, then the markers may be said to have been translated, and no complaint should ensue. [Unsere Hervorhebung] (Pym, 2000)

Pym stellt nun eine weitere These auf, nämlich dass Varietäten in ‚Kulturprodukten‘ Distanz schaffen (können):

This leads to a general hypothesis: Non-standard varieties are used in cultural products in order to create distance between sender and receiver, and this distance may be in two dimensions, either towards parody or towards authenticity. **Or to personalize the issue: in cases of parody, sender and receiver side with each other in order to distance a devalued third person, whereas in authenticity they side with each other in order to distance an upwardly valued third person** (the value here residing precisely in a degree of active non-comprehension). So much for the theory. [Unsere Hervorhebung] (Pym 2000)

An dieser Stelle scheint uns folgende Differenzierung notwendig: die Darstellung bzw. die Funktion von Dialekt bzw. Regiolekt in „Kulturprodukten“ wie z.B. deutschen oder italienischen Spielfilmen (also bei einem anwendungsbezogenen Ansatz) muss klar getrennt werden von sprachwissenschaftlichen Untersuchungen zu Dialekt und Regiolekt. Weiter scheint uns (und nicht nur vor dem Hintergrund eines viel differenzierteren Ansatzes in der deutschsprachigen Dialektologie) die Charakterisierung von Figuren in Kulturprodukten durch Dialekt oder Regiolekt nicht von vornherein auf Parodie oder Authentizität reduzierbar zu sein.

2. Der empirische Ansatz

Eine empirische Verifizierung dieser unterschiedlichen Thesen kann nun dank spezieller elektronischer Datenbestände durchgeführt werden, wobei sich weitere Differenzierungen anhand der untersuchten Sprachenpaare, Kulturprodukte, Produktionsperioden, Genres u.v.m. ergeben können. In unserem Beitrag soll dieser Fragenkomplex vorrangig in Bezug auf die Filmsynchronisation zwischen Deutsch und Italienisch diskutiert werden. Wir sind jedoch der Überzeugung, dass viele der dabei gewonnenen Ergebnisse für zahlreiche andere Medienprodukte unserer Zeit ebenso gelten könnten.

Forlixt 1, eine multimediale Datenbank zur Filmübersetzung, auf die wir für unsere Untersuchung zurückgreifen, enthält gegenwärtig 51 deutschsprachige bzw. italienische Spielfilme und ihre Synchronfassungen. Hinzu kommen noch mehrere englische und französische Filme. Ein Großteil der Filme sind Komödien, allerdings enthält die Datenbank auch andere Genres, wie z.B. Sozialdrama oder Thriller. Die Dialoge stammen teils aus Dialoglisten, teils wurde transkribiert (wobei die dialektalen und regiolektalen Merkmale nur annähernd und teilweise wiedergegeben wurden). Es handelt sich dabei um einen der gegenwärtig größten Bestände von Filmdialogen, die man automatisch in Verbindung mit den Bildern aufrufen und analysieren kann (zu den entsprechenden korpusrelevanten Aspekten vgl. Heiss, Soffritti 2005). **Forlixt 1** wird von einem kleinen Forscherteam ständig erweitert.

2.1 Komödie und Sozialdrama: Prototypische Genres für die Pole ‚Parodie‘ und ‚Authentizität‘?

Um zu überprüfen, ob die Kategorisierung von Pym auch bei Spielfilmen mit breitem Publikum greift, schienen Komödie und Sozialdrama besonders geeignet, die entgegengesetzten Pole Parodie und Authentizität zu repräsentieren. Gerade Filmkomödien können – Region übergreifend – durch den gezielten und okkasionellen Einsatz von Varianten und Varietäten (Schenker 1977, zit. in Geyer, in diesem Band) durchaus einen Effekt der emotionalen Solidarisierung erzeugen, ohne dass dabei eine besondere ‚Echtheit‘ im sprachlichen Sinne notwendig wäre. Skopostheoretisch betrachtet werden Filmkomödien hauptsächlich mit der Funktion verbunden, beim Zuschauer Belustigung, Vergnügen und humoristische Unterhaltung zu bewirken. Eine besondere Verankerung im – bisweilen regional gefärbten – Lebensalltag ist dabei in den meisten europäischen Kulturzonen schon seit den 50er Jahren häufig anzutreffen. Im Allgemeinen und bei den in unserem Korpus enthaltenen Spielfilmen ergibt sich dabei ein breites und differenziertes Spektrum an Charakterfacetten und Handlungsmustern, wobei dialektgestützter Humor nicht unbedingt mit Parodie gleichzusetzen ist.

Beim Sozialdrama dagegen spielt es eine wichtige Rolle, dass die Illusion von Authentizität erzeugt und aufrechterhalten wird – sprachliche Mittel auf der diatopischen wie auf der diastratischen Ebene kommen hier häufig zum Einsatz. Emotionale Beteiligung (sowohl in der Interaktion der Figuren, als auch seitens des Publikums) ist sicher eine der Wirkungen, die angestrebt werden. In einem regional charakterisierten Milieu könnte es der Glaubwürdigkeit der Handlung schaden, wenn vermeintliche Dialektsprecher offensichtlichen soziolinguistischen Ungereimtheiten ‚aufsitzen‘ würden.

Die in unserem Korpus enthaltenen Filme zeigen insgesamt, dass Varianten und Varietäten in Spielfilmen meist ‚wohl dosiert‘ sind, so dass zum Einen das breite Publikum nicht überfordert wird (Rossi, 1995: 83 f.), zum Anderen die Charaktere sprachlich glaubwürdig bleiben. Dies gilt vor allem für Spielfilme, die sich an ein überregionales Publikum richten, wobei bei vielen Produktionen im Zeitalter der Globalisierung natürlich auch schon der Verkauf in anderssprachige Länder in synchronisierter oder untertitelter Version mit einkalkuliert ist. In anderen Genres können natürlich unterschiedliche Prioritäten bestehen, wie z. B. in Dokumentarfilmen, verfilmten Theaterstücken, Heimatfilmen oder Komödien besonderer Art (ein neueres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum wäre hier u.a. Der Schuh des Manitu, 2001, Michael Herbig). Anzahl, Dichte und Repertoire der regiolektalen und dialektalen Besonderheiten unterliegen dabei deutlichen genrebedingten Schwankungen.

Untersucht man Spielfilme aus den letzten Jahrzehnten, lässt sich auch feststellen, dass Varianten und Varietäten

sehr gezielt eingesetzt werden und keineswegs ein notwendiges Übel oder eine Unvollkommenheit auf dem Wege der Standardisierung darstellen. Gerade in Filmkomödien und Sozialdramen aus dem deutschsprachigen oder italienischen Raum würden zu standardsprachliche Dialoge unpassend bzw. ungewohnt wirken. Vor allem bei den oft übertrieben standardsprachlichen Synchronversionen (Heiss 1996; 2000a, b; 2001; 2004a, b) fällt dies unangenehm auf. Dialektale oder regiolektale Varianten treten in den Originalversionen von Filmkomödien, Sozialdramen und anderen Filmen häufig als typisierende Signale und Ikonen von Varianten auf, wobei diese Ikonizität natürlich entscheidend durch die sonstigen visuellen und akustischen Elemente des Films unterstützt wird. Es handelt sich dabei um handlungsrelevante Elemente und wesentliche Komponenten in der Charakterisierung der Figuren.

3. Formen der Übersetzung und empirische Auswertung

Da Italien, Deutschland und auch Österreich traditionell vorwiegend Synchronisationsländer sind - jedenfalls bei Produkten, die sich an das breite Publikum richten - ist die Hauptform der Übertragung in unserer Datenbank die Synchronisation. Untertitel stehen jedoch mittlerweile bei den DVD-Versionen meist sowohl intra- als auch interlingual zur Verfügung (vgl. Gambier, 2001). In speziellen Fällen wie z.B. mehrsprachigen Filmen, die im Zuge der Einwanderungsproblematik im deutschsprachigen Raum ab den 90er Jahren immer mehr an Bedeutung gewinnen, finden sich Untertitel oft auch in den Originalversionen (Heiss, 2004a), und zwar für Sequenzen, die sich nicht in der Hauptkommunikationssprache abspielen.

Um nun die Funktion von Dialekt in Spielfilmen und die Möglichkeiten der Übertragung exemplarisch zu belegen, wurde folgende Vorgehensweise gewählt. Aus unserem Korpus wurden Wortlisten erstellt, aus denen wiederum besonders frequente morpholexikalische Einheiten ausgewählt wurden, die Dialekt oder Regiolekt signalisieren. Anschließend wurden die einzelnen Szenen im filmischen Kontext in der Original- wie auch in der Synchronfassung überprüft, wobei für die Interpretation der jeweiligen Funktionen und Bedeutungen auch die Prosodie eine wichtige Rolle spielt, eine unverzichtbare Komponente, die sich in unserer Datenbank stets überprüfen lässt. Ausgewählt wurde für die italienische Filmproduktion das mittel- und süditalienische Temporaladverb *mo'*, für die deutschsprachige Filmproduktion die süddeutsche und österreichische Modalpartikel *eh*.

3.1. Das mittel- und süditalienische Temporaladverb *mo'*

Bei den in unserem Korpus enthaltenen Filmen war der Gebrauch von *mo'* besonders im Film *Pane e Tulipani* (2000, Silvio Soldini, *Brot und Tulpen*) auffällig. Hier wird vor allem die Hauptfigur, nämlich die süditalienische Hausfrau Rosalba, durch den Gebrauch von *mo'* sprachlich (liebevoll) charakterisiert und auch regional festgelegt, ohne dass durch überspitzten Gebrauch dialektaler Elemente Interaktion und Verständnis sowohl mit bzw. bei den anderen Figuren des Films als auch beim (überregionalen) italienischen Publikum gefährdet wäre. In der folgenden Szene wird Rosalba bei einem Busausflug, den sie mit der ganzen Familie unternommen hatte, versehentlich an einer Raststätte zurückgelassen und versucht nun, telefonisch Hilfe zu holen - eine Schlüsselszene, an der die ganze weitere Handlung des Films ihren Ausgang nimmt.

Rosalba: ... Oh madonna ma quello ha cambiato numero! Mannaggia! E mo'?

Rosalba: ... Oh, Madonna! Die Nummer stimmt ja nicht mehr! Verflixt!

Im italienischen Dialogteil finden wir neben *mo'* auch die typischen (auf den Süden verweisenden) Ausrufe *Madonna* und *mannaggia*. *Madonna* wird (relativ typisch für deutsche Synchronisationsstrategien, vgl. Heiss, 2000b) auch in der deutschen Fassung beibehalten und schafft zumindest Lokalkolorit. Eine Übertragung von *mo'* im unmittelbaren Kontext wird hier nicht versucht. Auf der pragmatischen Ebene finden wir immerhin den Einsatz einer Modalpartikel (ja), die dem Dialogteil ein Minimum an Umgangssprachlichkeit verleiht. *Verflixt* als Übertragung des doch etwas derben süditalienischen Ausrufs *mannaggia* bringt Registerwechsel mit sich und macht den Dialogteil standardsprachlich und unnatürlich.

Im nächsten Beispiel sehen wir Rosalba in der peinlichen Situation, die ihre Verspätung und ihr Zurückbleiben an der Raststätte verursacht hat. Ihr Ohrring ist in das WC gefallen und Rosalba versucht nun, ihn wieder herauszufischen.

Rosalba: O Madonna! E mo' come lo prendo? Le pinzette!

Rosalba: Oh Madonna, wie bekomme ich den jetzt wieder raus?

Auch hier fällt der typische Ausruf *O Madonna!*, auf den im nächsten Satz das süditalienische Temporaladverb *mo'* folgt. Die deutsche Übertragung nutzt hier nicht einmal alle Möglichkeiten der Kompensation im Bereich der Umgangssprache (Modalpartikeln) oder Register (kriegen / bekommen) und Rosalba wirkt in der deutschen Fassung eher steif und standardsprachlich.

Im nächsten Beispiel hat sich die Handlung von der Autobahnraststätte nach Venedig verlagert und wir sehen Rosalba im Gespräch mit ihrem Arbeitgeber an einem Blumenstand. Hier muss die Interaktion mit Sprechern aus anderen Regionen funktionieren. Rosalbas süditalienische Herkunft wird zwar (neben Aussprache und Intonation) durch ihr süditalienisches *mo'* charakterisiert, aber die Konversation wird dadurch keineswegs beeinträchtigt.

Rosalba: Però mo' devo preparare la corona per il cavaliere Battistini!

Rosalba: Aber jetzt muss ich dringend den Kranz für den hoch verehrten Battistini machen

Auch hier wirkt die deutsche Fassung sehr standardsprachlich, was durch die Wiedergabe des mittlerweile stark veralteten und nicht immer ernst zu nehmenden italienischen Titels *cavaliere* durch *hoch verehrter* nur noch verstärkt wird. Natürlich stehen im Deutschen für die direkte Wiedergabe von *mo'* nur die standardsprachlichen Temporaladverbia *nun* und *jetzt* zur Verfügung (in anderen Dialogteilen des Films finden sich auch Wiedergaben durch *heute* und *sofort*, die allerdings ebenso standardsprachlich sind). Dass dialektale Entsprechungen in der Filmübersetzung auf Grund der Konnotation durch das Bild problematisch sind (vgl. Herbst, 1994), ist in der Literatur zur Synchronisationsforschung schon ausreichend diskutiert worden, und diese Diskussion soll an dieser Stelle nicht erneut aufgenommen werden. Eine Anpassung durch Suffixe, wie sie z.B. im bayerischen Temporaladverb *jetzat* zu finden wäre oder eine Verkürzung wie in *nu* scheidet hier also aus, denn auch in der Zielsprache richtet sich dieser Film an ein überregionales Publikum. Kompensationen durch Modalpartikeln oder auf der Ebene der Syntax, die auch im Kontext möglich wären, werden hier aber nicht einmal versucht.

Einen Überblick über die Verteilung des Temporaladverbs *mo'* in *Pane e Tulipani* und über die entsprechenden Übertragungen oder Weglassungen im unmittelbaren Ko- und Kontext gibt die folgende Auflistung der jeweiligen Dialogteile:

Rosalba: O Madonna! E mo' come lo prendo? Le pinzette! / Oh Madonna, wie bekomme ich den jetzt wieder raus?
Rosalba: O Madonna, ma quello ha cambiato numero! Mannaggia! E mo'? / Oh Madonna, die Nummer stimmt ja nicht mehr! Verflucht!
Rosalba: Ahh! E mo' chi è? / Und wer ist das jetzt?
Mimmo: Ti abbiamo aspettato due ore in quel cazzo di autogrill! Sono pure stato dalla Polizia e mo' te ne esci con stai tranquillo!! / Und jetzt rufst du an, als wäre nichts gewesen.
Mimmo: E mo' siamo sicuri che non ci diventa secca! / Jetzt kann sie uns nicht mehr vertrocknen!
Salvo: Ciao amore, mo' scendo! / Hey, ich komm sofort runter!
Mimmo: E mo' chi è sto Fernando? / Wer ist Fernando?
Rosalba: Beh? E mo' dove va? / Aber wo geht er denn hin?
Rosalba: Però mo' devo preparare la corona per il cavaliere Battistini! / Aber jetzt muss ich dringend den Kranz für den hoch verehrten Battistini machen!
Rosalba: E mo' mi credi mo'? / Und? Glaubst du mir jetzt?
Mimmo: La cosa interessante è che mo' quelli che hanno il freol li devono buttare! / Das Interessante ist, dass jetzt alle ihren Freon wegschmeißen!
Rosalba: E ...mo' me ne sono pentita./ Heute bereue ich es

Insgesamt lässt sich nach einer Gesamtauswertung der Dialoglisten von *Pane e Tulipani* feststellen, dass *mo'* in diesem Film das höchst frequente Dialektwort ist (13 Belege), gefolgt von *Madonna* (9 Belege), dem noch regionaleren *maronna* (2 Belege) und *mannaggia* (2 Belege). An anderen Stellen sind zwar maßvoll andere Signale für Dialekt eingewoben (Rosalbas Schwiegermutter gebraucht süditalienische Verbformen, die Besitzerin der venezianischen Pension das typische *xe*). Aber vor allem die sprachliche Identität von Rosalba wird maßgeblich durch den Gebrauch von *mo'* festgelegt, denn sie benutzt ausschließlich *mo'* als Temporaladverb (kein *adesso*, kein *ora*).

Zusammenfassend lässt sich also hier eine Ikonisierung mittel – und süditalienischer Dialektmerkmale im Gebrauch von *mo'* erkennen, die weder parodistische Funktion hat, noch zu stark im Dienste der Authentizität steht (ein wirklicher Dialekt aus Pescara würde sowohl beim Publikum als auch in der fingierten filmischen Interaktion in anderen Regionen Probleme mit der Verständlichkeit aufwerfen). Bezweckt wird hier vor allem die Erweckung von Sympathie für die (liebenswerte) Hauptfigur mit ihren sprachlichen Idiosynkrasien – sowohl was die Interaktion im Film betrifft als auch bei den Zuschauern. In der deutschen Synchronversion ist die sprachlich-pragmatische Besonderheit Rosalbas kaum mehr wahrnehmbar.

3.2. Die süddeutsche und österreichische Modalpartikel *eh*

Die Funktion der Modalpartikel *eh* wird in der Literatur als „...Verweis auf den jeweiligen vorvergangenen Zustand einer zeitlichen Folge von einerseits Interaktionsschritten, andererseits Einstellungen und Erwartungen...“ (unsere Hervorhebung) (Eder, 1975 zit. in Heinrich, 1996) definiert. Als Synonyme gibt Eder auf standardsprachlicher Ebene *ohnehin* und *sowieso* an. Weitere sprachwissenschaftliche Analysen zeigen, dass *eh* in der österreichischen Umgangssprache sehr differenziert verwendet wird (vgl. Heinrich, 1996: 35-98). Als Synonyme werden hier – je nach Vorkommen in den verschiedenen Satzklassen auch die standardsprachlichen Partikeln *ja*, *doch*, eigentlich und schon herangezogen. Ausgangsmaterial für unsere Untersuchung liefert uns der Film Nordrand (1999, Barbara Albert, Nordrand-Periferia Nord). In diesem (mehrsprachigen) Film bestimmt die multiethnische Gesellschaft die Handlung. Am Nordrand (der Peripherie Wiens) treffen in der Zeit des Balkankriegs Menschen verschiedener Nationalitäten aufeinander. Jugendliche serbischer, kroatischer, italienischer, russischer Abstammung, z. T. in der zweiten Generation, führen hier mehr oder weniger eine Randexistenz, die eigentlichen Emarginierten des Films sind aber bezeichnenderweise die Mitglieder einer österreichischen Familie der Unterschicht. Eine der Töchter, Jasmin, ist die negative Heldin des Films, ihre Rebellion trägt selbstzerstörerische Züge. Auf sprachlicher Ebene findet sich somit ein sehr komplexes Bild: Hauptkommunikationssprache des Films ist österreichisches Deutsch. Dies zerfällt aber sofort in viele Facetten, die eine große Bedeutung für die Charakterisierung der einzelnen Figuren haben.

Die Modalpartikel *eh* kommt in Nordrand insgesamt 21 Mal vor, davon entfallen 12 Belege allein auf Jasmin. Im folgenden (insgesamt stark dialektalen) Dialogteil sagt Jasmin ihrem Freund Wolfgang, dass sie schwanger ist und das Kind gerne behalten möchte. Wolfgang hat jedoch andere Pläne für die Zukunft:

Jasmin: I hab mir schon überlegt, ob ich's nicht behalten soll.
Wolfgang: Was? Traum weiter! Das glaubst ja selber nicht.
Jasmin: Wieso? Die Andrea von der 7er-Stiegen, weißt eh, die hat sogar mit siebzehn oder mit sechzehn?
Wolfgang: Ja, na, und? Schau dir an, was aus der geworden ist.
Jasmin: Na ja, bei mir wär' das ja anders.
Wolfgang: Geh bitte Jasmin; jetzt sei einmal realistisch. Ich mein, das gibt's doch nicht - du und ein Kind; stell' dir das einmal vor. Das ist eine Verantwortung und net nur für acht Monate, sondern...
Jasmin: Neun Monat!
Wolfgang: Ist ja wurscht, sondern für 18 Jahre. Weißt, was das heißt? Hast du dir das schon 'mal überlegt?
Jasmin: Ja, aber irgendwann will ich eh eins: Warum dann net jetzt?
Wolfgang: Ja, aber ohne mich!
Jasmin: Ich brauch di eh net. Viele Frauen sind allein mit ihren Kindern.
Wolfgang: Ja, und dann kommst wieder, plärrst und willst bei mir wohnen; das kennen wir ja schon.
Jasmin: Scheiß di net a... es ist eh net von dir!
Wolfgang: Was? Und dann traust du di überhaupt da her, ha?.. Pass auf, ich will dich da nimmer sehen! Hast' das verstanden?
Jasmin: Nein! Naaa! Nein.
Wolfgang: Das ist mir doch zu blöd, ich bin ja nicht dein Alter. Tschüs

Jasmin gebraucht allein hier dreimal *eh*. *Weißt eh*, eine häufige Kombination, die typisch sowohl für Österreich als auch für den ganzen süddeutschen Raum ist, entspricht dem standardsprachlichen *Du weißt schon*. Im zweiten Beleg *Ja, aber irgendwann will ich eh eins* könnte *eh* ersetzt werden durch *ohnehin* oder *sowieso*, ebenso wie auch in der dritten Textstelle *... es ist eh net von dir!* Für die italienische Übersetzung bietet sich in einigen Fällen *tanto* an (vgl. dazu auch Heinrich 1996: 66 ff.). Die folgende Auflistung enthält alle Belege von *eh* in Nordrand mit der entsprechenden Übertragung ins Italienische :

Jasmin: Passt eh auf, oder? / Però stai attento, vero?

Jasmin: Wieso? Die Andrea von der 7er Stiegn, weißt eh, die hat sogar mit siebzehn oder mit sechzehn a Kind / Perché no? Andrea, quella che sta al sette, suo figlio l'ha avuto a sedici o a diciassette anni

Jasmin: Ja, aber irgendwann will i eh eins: Warum dann net jetzt? / Sì, ma tanto, un figlio io lo voglio..

Jasmin: Ich brauch dich eh net. Viele Frauen sind allein mit ihren Kindern.../ E chi se ne frega...Tante donne si tengono i figli da sole..

Jasmin: Macht eh nichts, aber ich hab' kommen müssen. / Mi dispiace, ma dovevo parlarne con qualcuno.

Jasmin: Bitte kannst di noch erinnern wie wir...heimlich was gfladert ham, beim Konsum? Da hat's doch immer die Kaugummis gebn, weißt eh. Die mit der Zimtfülle, da. / Io gli fregavo sempre le cicche alla cannella, piacevano da morire..

Jasmin: Schau, was is kauft hab, hat nur 65 Schilling kost', da hinten ist er a bisserl schiach, aber i stell ihn eh an die Wand. / Guarda che cos'ho comprato, l'ho pagata soltanto 65 Schilling, da una parte è un po' rotta ... ma se la appendo non si vede tanto.

Jasmin: I wollt' nach dem Dienst eh vorbeikommen. / Io volevo fare un salto dopo il lavoro.

Jasmin: Kennst eh net. / Tanto non lo conosco.

Jasmin: Scheiß di net a...es ist eh net von dir! / Me ne frego...tanto non è neanche tuo!

Jasmin: Jetzt gerade bin ich in der Aida, im Werk, weißt eh, bei uns draußen, kannst eh mal vorbeikommen, auf a Kaffeetscherl./ Lavoro all'Aida, sai, quella pasticceria vicino a casa nostra. Se passi, qualche volta, ci beviamo un caffè.

Jasmin: Wow, nicht schlecht...Euch stört's eh nicht, wenn ich eine rauch', oder.../ Beata, cavolo! Non vi dà fastidio se faccio una fumata, eh?

Als italienische Entsprechung im unmittelbaren Kontext finden wir an einigen Stellen das schon erwähnte *tanto* (... *tanto, un figlio io lo voglio!*; ...*tanto non è neanche tuo!*; *tanto non lo conosco*), einmal *però*. An einer Stelle wird Umgangssprachlichkeit auf syntaktischer Ebene durch Linksversetzung angestrebt (*Andrea, quella che sta al sette, suo figlio l'ha avuto a sedici o a diciassette anni*), an anderer Stelle finden wir Bemühungen auf der Ebene von Lexik und Register: *Beata, cavolo! Non vi dà fastidio se faccio una fumata, eh?* Auch die italienische Gesprächspartikel *eh* (mit einer nachfragenden Funktion, die das oder im deutschen Satz wiedergibt) vermittelt Umgangssprachlichkeit. Einmal wird in sehr freier Übertragung auf eine umgangssprachliche Redewendung zurückgegriffen *E chi se ne frega! /Ich brauch dich eh net!*. An anderen Stellen jedoch findet man in der italienischen Fassung im unmittelbaren Umfeld keine Entsprechungen.

4. Dialekt als Nähesprache

Auch wenn die bisher angeführten Belege nur aus zwei Filmen stammen, ergeben sie doch ein Bild der Verwendung (und Übertragung) von dialektalen und regiolektalen Elementen, das sich als typisch für das gesamte Korpus erweist.

Auf den okkasionellen Gebrauch des Dialekts (Geyer, im selben Band) in den Filmen in unserem Korpus lässt sich unseres Erachtens der Begriff von Dialekt als Nähesprache (Koch, 1999) anwenden, was wiederum die Pymische Dichotomie von Parodie und Authentizität relativiert. Als Form der nähesprachlichen Kommunikation sollen Dialekt, Regiolekt bzw. in die Standardsprache eingeschobene Fragmente in der filmischen Darstellung Nähe zum Zuschauer (und teilweise auch zu den anderen Figuren im Film) bewerkstelligen. In dieser Dimension ergeben sich – wie man in den Filmen immer wieder feststellen kann – jedoch entscheidende Nuancierungen zwischen den Polen der Parodie und der Authentizität.

Für die Übertragung eines Films in eine fremdsprachliche Version ergeben sich nun einige Probleme. Vor dem Hintergrund der alten Diskussion über die Nicht-Verwendbarkeit von Dialekten bei der Filmsynchronisation aufgrund der regionalen Konnotation durch das Bild (vgl. Herbst, 1994) stellt sich die Frage, ob eine gezielte und selektive Ikonisierung der dialektalen oder regiolektalen Elemente, die eine Figur kennzeichnen, in der Synchronversion überhaupt möglich ist. Beispiele aus der Praxis bestätigen immer wieder, dass Dialekt in der Synchronisation (will diese einigermaßen glaubwürdig bleiben) nur sehr beschränkt eingesetzt werden kann und meist nicht über okkasionelle Einschübe hinausgeht. Natürlich spielt das Genre auch hier eine entscheidende Rolle, denn z.B. in absurden, nichtrealistischen Handlungen, wie man sie oft in Komödien findet, kann man auch in Synchronfassungen dem Zuschauer etwas mehr Regio- oder Dialekt zumuten als bei anderen Genres.

Eine wesentliche Frage betrifft nun den möglichen Rezeptionshorizont der Zuschauer des synchronisierten Produktes. Wenn in der Originalversion regionale und dialektale Unterschiede wahrnehmbar und handlungsrelevant sind, so hängt die entsprechende Umsetzungsstrategie auch davon ab, inwieweit das Zielpublikum eine solche Differenzierung (etwa Toskana vs. Norditalien, oder Wienerisch vs. Tirol) überhaupt noch nachvollziehen kann. Diese Möglichkeit dürfte entscheidend davon abhängen, wie es um das entsprechende kulturelle und enzyklopädische Vorwissen bestellt ist.

Daran knüpft nun unmittelbar die Frage an, welche Ebenen der Nähesprache in Synchronfassungen verwendbar sind. Die Praxis zeigt auch hier, dass der Illusionspakt mit dem Zuschauer eher Lösungen auf diastratischer Ebene zulässt als auf der diatopischen Ebene. Entscheidend erscheint hier nämlich auch die Distanz des jeweiligen Publikums zur als Kompensation gewählten zielsprachlichen Variante: regional begrenzte Varianten und Varietäten werden immer nur von einem regional begrenzten Zielpublikum als Nähesprache akzeptiert. In anderen Worten: Würde man in einer Synchronfassung eines Films mit süditalienischen Charakterprofilen auf der verbalen Ebene versuchen, diese durchgängig z.B. mit einer süddeutschen Variante wiederzugeben, so würde dies wohl beim mittel- und norddeutschen Publikum auf Befremden stoßen und – in diesem Fall bedingt durch die Distanz zwischen Publikum und Varietät – wohl höchstens einen falschen parodistischen Effekt haben. Ähnliche Effekte könnten sich natürlich auch bei der Übertragung von deutschen Varietäten und Varianten ins Italienische ergeben.

5. Schlussfolgerungen: Möglichkeiten der Kompensation

Zweifelloos ist die Praxis in der Synchronisierung dialektaler Dialoge sowohl von marktorientierten als auch von translationstheoretischen Überlegungen geleitet. Dabei spielt die Bemühung um die Verständlichkeit beim Zielpublikum eine wesentliche Rolle. Wie schon ausgeführt, erlaubt dies in der Zielsprache meist nur einen reduzierten Gebrauch von Variationen auf der diastratischen Ebene. Kompensationen sind also der Versuch, eine nicht regionale, jedoch überzeugende Nähesprache zu schaffen. Ausnahmen sind höchstens auf der prosodischen Ebene denkbar, doch stehen Untersuchungen hierzu noch aus.

Möglichkeiten der Kompensation lassen sich auf mehreren Ebenen finden:

- Auf satzsyntaktischer Ebene durch Abbrüche, Anakoluthe, Rechts- und Linksversetzungen, Pausen usw.
- Auf lexikalischer Ebene durch besondere Wortwahl, Neologismen, klassen- und alters- gruppenspezifischer Wortschatz usw.
- Auf pragmatischer Ebene durch Gliederungssignale, Modalpartikeln, false Starts usw.
- Auf phonetischer Ebene durch Nachahmung typischer Akzente (Heiss 2004a)
- Auf synchronisationstechnischer Ebene sollte eine zu klare Theaterausprache zu Gunsten einer spontanen, natürlichen Sprechweise vermieden werden (Verschleifungen, Idiosynkrasien usw.).

Dass diese Mittel in der Synchronisation (vor allem von Filmen mit Dialekt) noch sehr wenig ausgeschöpft werden, soll ein Beispiel aus dem Film *Zuckerbaby* (1985, Percy Adlon, *Sugarbaby*) zeigen. In der folgenden Szene sehen wir Marianne und Eugen beim Liebespiel. Beide Figuren sind charakterisiert durch eine für München typische Aussprache und Wortwahl.

Eugen: Schwarz? Die Haare.
 Marianne: Nein. Ganz schwarz. Überall.
 Eugen: Ja geht das denn?
 Marianne: Ja freilich! Das siehst doch.
 Eugen: Freilich, jetzt bist nimmer schwarz.. Aber, dass man so, dass man so ganz schwarz auf die Welt kommen kann..
 Marianne: Die haben mich vielleicht herfüttern müssen.. weil ich so ein Verreckerl war.
 Eugen: Und jetzt hast anzogen, oder?

Die italienische Fassung nivelliert allein schon durch die äußerst klare Aussprache der geschulten Sprecher jegliche Spontaneität und Umgangssprachlichkeit. Die Aussprache macht auch Versuche der Kompensation auf der Ebene der Lexik (*Verreckerl* / *Magra come un chiodo*) zunichte, denn obwohl ein idiomatischer Ausdruck gewählt wurde, wirkt der italienische Dialogteil steif und hölzern:

Eugen: Eri nera? Di capelli!
 Marianne: No. Ero tutta nera, dappertutto.
 Eugen: Come può essere?
 Marianne: Eh, può essere! E' successo a me.
 Eugen: E di colpo sei diventata bianca. No, non ci credo: com'è possibile che uno viene al mondo nero e poi..
 Marianne: Ero anche magra come un chiodo. Non hai idea di come mi hanno rimpinzato.
 Eugen: Tutto burro burro baby!

Ähnlich wie Nordrand ist *Zuckerbaby* ein Film, für dessen Synchronisation wohl kein großes Budget zur Verfügung stand und der deshalb vielleicht weniger sorgfältig bearbeitet wurde, als dies bei größeren Produktionen der Fall ist. Allerdings ist dies gerade bei Filmen, die in der Originalversion dialektale Elemente aufweisen, nicht selten der Fall. Der Gebrauch von Dialekt erfährt im deutschsprachigen Film gerade eine Art Revival - was die bundesdeutsche Filmproduktion betrifft, denke man an die Filme von Marcus H. Rosenmüller *Wer früher stirbt ist länger tot* (2006), *Schwere Jungs, Beste Zeit* (2007), die österreichische Filmproduktion weist seit Jahren Filme mit dialektalem Charakter auf. Es bleibt also zu hoffen, dass neuere Produktionen mit größerer Sorgfalt bearbeitet werden. Und diese Forderung soll natürlich auch für die Synchronisation aus dem Italienischen ins Deutsche gelten.

Bibliographie

- Gambier, Yves, Henrik Gottlieb (2001): „Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges.“ Gambier, Y, Gottlieb, H. (eds.): (Multi)Media Translation. Concepts, Practices and research. Amsterdam/Philadelphia, vii-xx.
- Heinrich, Wilma (1996). Zur funktionalen Äquivalenz von Abtönungsmitteln im substandardsprachlichen Bereich. Bologna: Poseidonia.
- Heiss, Christine (1996). „Die Commedia all'italiana auf deutsch: kultureller Transfer und sprachliche Anpassung.“ Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena, a cura di Christine Heiss e Rosa Maria Bosinelli Bollettieri. Bologna: Clueb, 169-183.
- Heiss, Christine, Lisa Leporati (2000a). „Non è che facciamo i difficili, eh? Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto.“ La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo? A cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Christine Heiss, Marcello Soffritti e Silvia Bernardini. Bologna: CLUEB, 43-66.
- Heiss, Christine (2000b). „Quanto è tedesco Mimi Metallurgico?. Qualità e strategie di doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana.“ Tradurre il cinema, a cura di Christopher Taylor. Trieste: Dipartimento di Scienze del linguaggio dell' interpretazione e della traduzione, p. 59-73. <http://www.intralineait.it>
- Heiss, Christine (2004a). „Dubbing Multilingual Films: A New Challenge. Meta 49, 1, 208 – 220.
- Heiss, Christine (2001). „‘Written to be spoken’. Zur Rolle der MPn in originalsprachlichen und synchronisierten Filmdialogen.“ Modalità e Substandard/Abtönung und Substandard, a cura di Wilma Heinrich e Christine Heiss. CLUEB, pp. 261-286.
- Heiss, Christine (2004b). „Translatorische Aspekte der Filmsynchronisation Deutsch/Italienisch/Deutsch“. Moderne Sprachen, 48/2, 39-59.
- Heiss, Christine / Marcello Soffritti (2005). „Parallelkorpora ‘gesprochener’ Sprache aus Filmdialogen? Ein multimedialer Ansatz für das Sprachenpaar Deutsch-Italienisch.“ Korpuslinguistik deutsch: synchron-diachron-kontrastiv. Tübingen: Niemeyer, 207-217.
- Heiss, Christine (2007). „Filmdialoge als zu übersetzender Text? Ein kontrastiver Ansatz Deutsch/Italienisch, Italienisch/Deutsch.“ Kontinuität, Konkurrenz und Kompetenz. Wohin will die deutsche Romanistik? XXVIII Deutscher Romanistentag Kiel 2003. Frankfurt/M: Peter Lang, 71-85.
- Heiss, Christine, Marcello Soffritti (in press). „Forlì 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation – Exploring Microstructures.“
- Herbst, Thomas (1994). Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Tübingen: Niemeyer.

- Koch, Peter (1999). "‘Gesprochen/geschrieben’ – eine eigene Varietätendimension?". *Texte und Kontexte in Sprachen und Kulturen. Festschrift für Jörn Albrecht*. Hg. N. Greiner, J. Kornelius, G. Rovere. Trier: WVT 141-168.
- Nadiani, Giovanni (1996). "Di alcuni segnali discorsivi nell’analisi contrastiva dei dialoghi in italiano e in tedesco del film *La stazione*." *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di Christine Heiss e Rosa Maria Bosinelli Bollettieri. Bologna: CLUEB, 185-194.
- Nadiani, Giovanni (2004). "Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. Der einzig mögliche Weg?". *Dialekt-Übersetzung und Dialekte in Multimedia*. Irmeli Helin (Hg.), Frankfurt: Peter Lang.
- Pym, Anthony. (2000). "Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity."
<http://www.tinet.org/~apym/on-line/translation/authenticity.html>
- Rossi, Fabio (1999). *Le parole dello schermo*. Roma: Bulzoni.

Note

[1] Christine Heiss zeichnet verantwortlich für Teile 3, 4, 5 und 6 Marcello Soffritti für 1 und 2.

©inTRAlinea & Christine Heiss & Marcello Soffritti (2009).

"Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen", *inTRAlinea* Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia.

Stable URL: <http://www.intraline.org/specials/article/1703>