

Anna Urban
Poznań (Polen)

Übersetzer¹ animierter Kinderfilme in Polen und ihre Kompetenzen

ABSTRACT

Translators of animated children's films and their competences

The paper discusses the audiovisual translators' competences illustrated with examples of references to the Polish cultural background used in animated films for children. The paper attempts to answer the question whether audiovisual translators in Poland make excessive use of their intercultural competence and proves that it is the case. The examples of references to Polish films and TV series, songs, politicians and celebrities prove that the references are related either to the 60s-70s or to the latest events, thus contributing to the rapid 'ageing process' of translations.

Keywords: dubbing, children's films, translator's competences.

Einleitung

Ausländische Filmproduktionen werden entweder in der jeweiligen Landessprache synchronisiert, übersprochen oder Untertitelt. Synchronisation ist besonders in Deutschland weit verbreitet, Voice-Over dagegen ist die überwiegende Übertragungsmethode in Polen. In Bezug auf animierte Kinderfilme jedoch erfreut sich die Filmsynchronisation in Polen immer größerer Popularität, ihr Wert steigt, und die Leistung der Filmübersetzer wird in den Medien diskutiert und positiv rezipiert. In Polen sprechen sich die Zuschauer hartnäckig für Voice-Over aus; eine Präferenz, die sicherlich eher aus Gewohnheit entwickelt wurde,

1| Nachstehend werden Termini wie Übersetzer und Synchronautor nicht im geschlechtsspezifischen, sondern im generischen Sinne verwendet.

denn schon im o.g. Nachbarland Deutschland werden andere Vorlieben genannt (ca. 80 % für Synchronisation und nur 4 % für Untertitelung (Pruys 1997: 15). Die Zuschauer, die ein in die jeweilige Sprache synchronisiertes Produkt bekommen und keinen Zugang zum Originalfilm haben, sind sich nicht im Klaren darüber, dass sie mit einer stark veränderten Version des Filmes zu tun haben (können). Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, dies bewusst zu machen und darüber hinaus die weitreichende Manipulation von synchronisierten Kinderfilmen vor dem Hintergrund der Kompetenzen des Translators zu beleuchten.

Synchronisierung als Methode der Filmübersetzung

Die Übersetzung von Filmen bedeutet eine große Herausforderung für Übersetzer in Bezug auf die semiotische Natur des Films. Als multisemiotischer und multimodaler Text (Delabastita 1989, Gottlieb 1998: 245) erfasst der Film solche semiotischen Ressourcen und Modi wie Bilder, Worte, Gesten, Farben, Musik und andere Klänge, die durch eine Vielzahl von Kanälen übertragen werden. Mit anderen Worten erfolgt die Filmkommunikation durch visuelle und akustische Kanäle, die gleichzeitig benutzt werden und durch die „die Filmbotschaft die Zuschauer erreicht“ (Delabastita 1989: 196).

Es wird angenommen, dass die zwei wichtigen Methoden der Filmübersetzung, die Synchronisation und die Untertitelung, den Ausgangstext in unterschiedlichem Ausmaß beeinträchtigen.

Hendrykowski (vgl. 1984: 247), einer der Pioniere auf dem Gebiet der Multimedia-Übersetzung, sprach von Synchronisierung als einer Methode, die einen relativ hohen Grad der Einmischung in die primäre Form des Werkes zeigt und somit den Zugang zum Originalton wesentlich einschränkt. Es ist eine Methode, bei der der Dialog an die Mund- und Lippenbewegungen der Schauspieler in dem Film angepasst wird (Szarkowska 2005). Der Originaltext wird komplett ausgeblendet, es ist nur der zielsprachliche Dialog zu hören. Somit entsteht die Illusion, die Schauspieler sprächen in der Zielsprache und synchronisierte Filme erscheinen dem Zuschauer als brandneue und nicht transformierte Produkte; „ein synchronisierter Film hört auf, ein ‚ausländischer‘ Film zu sein, um einfach ein Film zu werden“² (Szarkowska 2005).

Indem das an Synchronisierung gewöhnte Publikum die eigene Sprache hört, überzeugt es sich von deren Wichtigkeit (Szarkowska 2005, Danan 1991) und zwar „mit unverblümter Einschätzung, dass die ‚ganze Welt‘ Französisch oder Englisch spricht“ (Hendrykowski 1984: 250). „Weil Filmsynchronisierung im Großen und Ganzen großer Betrug ist. Es ist wie ein Versuch, die Menschen glauben zu machen, dass

2| Alle im Beitrag angeführten Zitatübersetzungen aus dem Polnischen und Englischen ins Deutsche wurden von der Autorin dieses Beitrags angefertigt.

ein Film in Polen gemacht wurde. Es geht darum, dass die Illusion überzeugend genug ist“, sagt Wierzbięta, der populärste Synchronautor Polens in einem der Interviews³.

Szarkowska (2009) behauptet in ihrem den Perspektiven und Herausforderungen der Multimedia-Übersetzung in Polen gewidmeten Beitrag, der Beruf des Dialogbuchautors erfreue sich seit den 90er Jahren zunehmender Beliebtheit. Im vorliegenden Beitrag werden konsequent die Bezeichnungen Dialogbuchautor bzw. Synchronautor verwendet. In Deutschland arbeitet erst der Rohübersetzer, dann der Synchronautor und zuletzt der Synchronregisseur am Filmbuch (vgl. bspw. Herbst 1994: 217). In Polen, wo die Synchronisation fast ausschließlich Zeichentrickfilme betrifft, werden Rohübersetzung und Synchronisierung von einer Person ausgeführt. Rohübersetzer werden in Deutschland nicht einmal im Abspann des Films genannt (Herbst 1994: 217).

Eine neue Synchronära in Polen

Film als ein globales Produkt unterliegt wie jedes andere Produkt dem Prozess der Vorbereitung auf die Lokalisierung, um den Anforderungen der lokalen Märkte gerecht zu werden. Diese wiederum besteht in der ‚Neutralisierung‘ der kulturellen Seite des Produktes (Nawrocki 2013) und dessen Anpassung an die sprachlichen und kulturellen Normen des jeweiligen Marktes, um beim „Kunden (d.h. beim Käufer) das Gefühl zu erzeugen, dass das Produkt und alle dazugehörigen Materialien speziell für ihn entwickelt wurden“ (Nawrocki 2013).

Mit der Lokalisierung und der Verwandlung des Fremden in das Eigene wurde in Polen eine neue Ära, die „Ära der Illusion, dass der ganze Film für den polnischen Zuschauer gemacht wurde“ (Urbańska 2003), eingeleitet. Die Kunst besteht darin, dass der Empfänger sich nach dem Verlassen des Kinos nicht betrogen fühlt und sich keine Gedanken macht, wie die Originalversion ausgesehen haben mochte (Grochowska 2004).

Grochowskas (2004) Ansicht nach gibt es in Polen etwa zwanzig professionell arbeitende Synchronautoren, darunter Jan Jakub Weccsile, Dariusz Dunowski und der populärste unter ihnen – der oben genannte Bartosz Wierzbięta, bekannt für seine Dialoge für solche Produktionen wie die *Shrek*-Filme, *Chicken Run*, *Madagascar*, *Home on the Range*, *Monsters Inc.* etc. Diese Übersetzungen markieren den Wandel, Alltagssprache zu verwenden, und erlauben den Übersetzern und Synchronautoren große Freiheit bei der Ersetzunggangsprachlicher kulturspezifischer Elemente durch ihre polnischen funktionalen Äquivalente. Ebenso ermöglicht es die Bereicherung der von ihnen als wahrscheinlich unverständlich markierten Passagen durch Bezugnahmen auf die aktuelle Situation in Polen

3| http://www.textum.pl/tlumaczenia/portal_tlumaczy/informacje/ogolne/artykuly/moj_shrek2.html (01.03.2013)

(Szarkowska 2009: 194, Grabiec 2011: 59). „Mein Shrek denkt auf polnische Art und Weise“ erklärt Wierzbięta in dem oben genannten Interview und fügt hinzu, dass er die Filme, die ihn langweilen, „ausfeilt“. Auch wenn schon viel über *Shrek* geschrieben wurde, kann man an diesem Film nicht kommentarlos vorbeigehen. Der erste Film der *Shrek*-Reihe markiert eine neue Ära in dem an verschiedene audiovisuelle Übersetzungsmethoden (Voice-Over im Fernsehen und Untertitel im Kino) gewöhnten Polen. Selbst diejenigen, die behaupten, sich Filme in der Originalversion anzusehen, beschrieben seine Synchronisation als hervorragend und sogar noch lustiger als das englische Original (Jankowska 2009), unter anderem dank der innovativen Dialoge von Bartosz Wierzbięta, die dem Übersetzer enorme Popularität eingebracht haben.

Wierzbięta äußert sich dazu wie folgt:

Dialoge müssen für das polnische Publikum nachvollziehbar sein, weil das Festhalten an Originaldialogen nicht immer angebracht ist. Sind die ausgangssprachlichen Nuancen und Wortspiele nicht lustig, müssen sie an die polnischen Bedingungen angepasst werden. Die ‚Reifung‘ meiner Übersetzerwerkstatt bestand in der Erkenntnis meiner Freiheit, und darin, dass ich mir **immer größere Freiheiten erlauben konnte**⁴ [...] Es geht nicht darum, dass der polnische Text den Ausgangstext perfekt widerspiegelt. Was zählt, ist die [Lippen] Synchronie, Attraktivität und Verständlichkeit. Aus persönlicher Erfahrung weiß ich, dass in der Praxis der polnische Dialog desto besser ist, je mehr er von dem ursprünglichen abweicht – es ist keine Regel, aber Filme mit den meisten Unterschieden genossen die größte Popularität⁵.

Heutzutage sind alle Synchronautoren gezwungen, nach dem „Wierzbięta-Prinzip“ zu arbeiten, und die Dialoge authentisch und unterhaltsam zu gestalten. Diese Technik wird nicht nur vom Publikum, sondern auch von den Produzenten erwünscht und erwartet (vgl. Urbańska 2006). Es handelt sich darum, kulturell fremde Elemente durch das für das zielsprachliche Publikum Wahrnehmbare zu ersetzen (vgl. Venuti 1995: 18). Auf diese neue Dimension der Filmdialoge Bezug nehmend, behauptet Tomaszkievicz (vgl. 2006: 202), jene fremden Elemente seien durch ihre Verweise auf unseren sprachlichen und kulturellen Hintergrund völlig verständlich. Eine berechtigte Frage ist aber: verständlich – ja, aber für wen? Für Kinder und Erwachsene gleichermaßen? Oder vielleicht nur für Erwachsene? Müssen die Übersetzer auch in diesem Aspekt kompetent sein?

Diese kulturspezifischen Elemente als Elemente der polnischen Realität werden als „nationale Köstlichkeiten“ (Urbańska (2006) und der Synchronautor als „Sahnehäubchen“ (Grabiec 2011: 59) bezeichnet.

Jene Illusion, die Urbańska (2006) anspricht, kann jedoch schnell in Enttäuschung münden, wie Hejwowski (2012: 22) überzeugt. Können die übersetzerischen

4| Hervorhebung: A.U.

5| <http://www.dubbing.pl/wywiady/wierzbieta-bartek/> (01.03.2013)

Eingriffe für die Illusion der Übersetzung schädlich sein? Hejwowski spricht im Kontext der literarischen Übersetzung von „misslungenen Betrugsversuchen“, d.h. von übermäßiger Verwendung von funktionalen Äquivalenten, obwohl er selbst zugibt, dass die Leser einen unterschiedlichen Toleranzgrad im genannten Bereich aufweisen können. Der Autor vergleicht die Synchronisation mit der Übersetzung eines Buches – wie der Leser meistens nicht den Originaltext vor Augen hat, so hört der Zuschauer nicht die Originalfassung, demzufolge legt lediglich der Grad der Leichtgläubigkeit des Empfängers die Grenzen der übersetzerischen Eingriffsmöglichkeiten fest (Hejwowski 2012: 24).

Synchronisation, um es in der Terminologie Venutis auszudrücken, besteht in der Einschreibung von Elementen der heimischen Lesbarkeit und heimischen Interessen in die Filme, in der Ersetzung der Spuren des Fremden durch die Spuren des Eigenen (Kozak 2001: 45). Das Erkennen dieser Spuren, die Erlangung der Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Lokalisierung eines globalen Filmes, ist ein bewusster Kunstgriff, Teil der übersetzerischen Strategie, welche die Person des Dialogautors ans Licht bringt und zur Aufwertung seiner Rolle einerseits sowie zur Nobilitierung der audiovisuellen Übersetzung andererseits verhilft.

Dank dessen werden immer öfter auf Filmplakaten und -zeitschriften die Namen der bei der Synchronisation beteiligten Autoren genannt, obwohl man diese im Film erst im Nachspann suchen muss.

Kompetenzen des Dialogbuchautors

Man streitet seit eh und je darüber, ob die Tätigkeit des literarischen Übersetzers reproduktiv ist oder nicht (vgl. bspw. den Band von Guławska-Gawkowska et al. 2012, der die Frage aufwirft, ob der Übersetzer als „Diener, Mittelsmann oder Schöpfer“ zu verstehen ist) – beim Synchronautor ist sie definitiv produktiv oder eher kreativ. Er sieht sich oft dazu berechtigt, die Schwächen des Originals zu beheben (Pruys 1997: 31) und versucht seine Übersetzung unterhaltsamer als die Originalfassung zu gestalten, und zwar durch kreative Lösungen und sprachliche Experimente, um die Attraktivität des Translats deutlich zu erhöhen.

Was macht einen kompetenten Synchronautor aus? Sicherlich muss er nicht nur die Fremdsprache(n) ausgezeichnet beherrschen, sondern auch mit der Kultur und Geschichte seines Landes gründlich vertraut sein. Er muss den Ausgangstext nicht nur inhaltlich übertragen, mehr noch, als Synchronautor muss er diesen Text unter Berücksichtigung folgender drei Komponenten formulieren: Die Länge der Sprechphase muss mit dem Original übereinstimmen, die Lippenbewegungen müssen so weit wie möglich denen des Filmdarstellers entsprechen und die Betonung der Worte muss zu Gesichtsausdruck und Körpersprache passen.

Zur Translationskompetenz des Translators zählen die sprachliche, die psychologische, die kulturelle und die pragmatische Kompetenz (Dañbska-Prokop

2000: 109) oder die in Anlehnung an Grucza (2008: 30–42) von Małgorzewicz (2012: 36–37) dargestellte sprachliche, interkulturelle und kommunikative Translationskompetenz.

Unter Aktivierung seines sprachlichen und kulturellen Wissens braucht der Translator auch verschiedene (bspw. von Kohlmayer (2008) aufgelistete) Einzelkompetenzen, welche mit der Person des literarischen Übersetzers teilweise übereinstimmen, und zwar seine Verstehenskompetenz, Produktionskompetenz, übersetzungswissenschaftliche und interkulturelle Kompetenz. Diese Liste könnte man um die Recherchierkompetenz und sogar um die Stereotypenkompetenz (Zybatow 1997) erweitern. In Bezug auf die von uns anvisierten kulturell belasteten Einheiten erscheinen v.a. die letztgenannten von Belang.

Zum Tragen kommen auch **außertranslatorische** Kompetenzen, wie die technische und die technologische Kompetenz (Jankowska 2012: 247), die sich in Bezug auf alle Methoden der Filmübertragung voneinander unterscheiden. Im Hinblick auf die Synchronisierung zählt Jankowska (2012: 252) Lippensynchronie, Silbensynchronie, kinetische Synchronie, exakte Synchronisation zwischen Bild und Ton, d.h. Einsatz der Synchronstimmen auf.

In Anlehnung an Neubert (2002: 30–32) bemerkt Małgorzewicz (2012: 105), dass Translation in erster Linie keine Kopie, sondern eine Neuschöpfung ist, zweitens auf unterschiedlichen Erfahrungen und Talenten des Übersetzers basiert und drittens am deutlichsten in seiner Muttersprache zum Tragen kommt. Die Neuschöpfung der Dialoge wird als legitime schöpferische Eigenleistung des Dialogbuchautors gesehen mit einem Endeffekt, der deutlich über die Qualität des Ursprungsfilms hinausgeht und die polnische Version „besser als die Originalfassung“ macht. Das höchste Ziel der Filmbearbeitung ist seine oben erwähnte „Attraktivität“.

Auswertung

Der Beitrag hat nicht zum Ziel, die Verweise auf den polnischen kulturellen Hintergrund zu analysieren. Diese werden zur Anschauung angeführt, um zu erwägen, ob die Verwendung solcher Anspielungen von einer ausgeprägten interkulturellen Kompetenz zeugt oder eher einzig und allein dem Synchronautor Popularität einbringen soll, wenn die Filme und ihre Synchronversionen in aller Munde sind.

Die größte Gruppe unter den 143 Belegen aus 16 animierten Kinderfilmen mit deutlichen Anspielungen auf den polnischen kulturellen Hintergrund bilden Anspielungen auf TV-Sendungen, Filme und TV-Serien sowie auf Lieder. Andere Anspielungen bilden mit einem deutlich bescheidenerem Anteil Referenzen zum Alltagsleben (einschließlich Politik), zu (aus Fernseh- und Radiosendungen) bekannten Persönlichkeiten sowie zu polenweiten sozialen Kampagnen.

Nach Johnson (2005: 127) „[bauen] die Schöpfer dieser neuen Filme verschiedene Informationsschichten in ihre Plots, ihre Dialoge und visuelle Effekte ein, indem sie eine Art Mischform kreieren, die Kinder beeindruckt, ohne die Erwachsenen zu langweilen“. Das Beeindrucken der Kinder ist jedoch nicht ganz verständlich im Hinblick auf die komplexen Erzählungen mit mehreren Plots und Themen sowie eine größere Anzahl von Helden als noch vor wenigen Jahrzehnten (vgl. Chmiel 2010: 128). Es ist eher anzunehmen, dass nicht das Wohl der Kinder und deren Unterhaltung im Blick der Filmemacher steht, sondern die Unterhaltung der Erwachsenen.

Meine Studie weist nach, dass diese nur für Erwachsene deutlichen Referenzen im Übermaß in den ZT eingeführt werden. Das größte Problem besteht darin, dass viele Belege nicht einmal für die Eltern, sondern vermutlich nur für die Großeltern der kleinen Rezipienten zu entziffern sind, andere dagegen auf das, was momentan in Polen passiert, anspielen. So findet man, um nur ein Beispiel aus dem Meilenstein der polnischen Synchronfilmgeschichte zu nennen, in *Shrek 2* Fälle wie die Anhäufung von Anspielungen:

| | | |
|-----|--|--------------------------|
| Nr. | Osioł: W czasie deszczu osły się nudzą... Panie proszą panów... Dlaczego tu nie ma klamek? (S2) [Wenn es regnet, langweilen sich die Esel... Frauen fordern Männer [zum Tanz] auf... Warum gibt es hier keine Türklinken?] | |
| 17. | I'm coming, Elizabeth! | Gute Nacht, schlaf wohl! |

Der Originaltext ist eine Anspielung auf eine amerikanische Fernsehserie aus den 1970er Jahren, *Sanford and Son*, welche nicht unbedingt von dem polnischen Rezipienten verstanden worden wäre. Vermutlich hat sich der Übersetzer aus diesem Grund entschieden, in der polnischen Synchronversion eine andere Anspielung zu verwenden, dabei hat er sich jedoch nicht mit einer begnügt, sondern machte drei Anspielungen. Die erste bezieht sich auf ein Lied der legendären Musik- und Satiregruppe Kabaret Starszych Panów [Das Kabarett der älteren Herren], *W czasie deszczu dzieci się nudzą* [Wenn es regnet, langweilen sich die Kinder], einer Sendung des Staatlichen Polnischen Fernsehens TVP in den Jahren 1958 bis 1966. Die zwei weiteren beziehen sich auf Filme mit Jerzy Stuhr in der Hauptrolle, *Seksmisja* [Sexmission] (1983) – „A dlaczego tu nie ma klamek?“ [Warum gibt es hier keine Türklinken?] und *Wodzirej* [Tanzmeister] (1977) – „Panie proszą panów“ [Frauen fordern Männer zum Tanz auf].

Unter anderen Anspielungen findet man mehrmalige Bezugnahmen auf folgende ältere Filme, Lieder und bekannte Persönlichkeiten:

- *Rejs* [dt⁶. *Rejs – Der Ausflug*], 1970;
- *Wojna domowa* [wörtlich: Bürgerkrieg], polnische Fernsehserie aus den 60er Jahren;

6| Die Titel der in Deutschland ausgestrahlten Filme werden kursiv angegeben. Eigene Übersetzungen der übrigen Titel werden mit „wörtlich“ versehen.

- ▶ *Stawka większa niż życie* [dt. *Sekunden entscheiden*], eine polnische Fernsehserie über den 2. Weltkrieg, 1967–1968;
- ▶ *Czterej pancerni i pies* [dt. *Vier Panzersoldaten und ein Hund*], polnische Fernsehserie über die Besetzung eines Panzers im Zweiten Weltkrieg, 1966–1970;
- ▶ *Alternatywy 4* [wörtlich: Alternativen 4], 1983;
- ▶ *Nie lubię poniedziałku* [wörtlich: Ich mag keine Montage], 1971;
- ▶ *Wniebowzięci*, [wörtlich: Hingerissen], 1973;
- ▶ polnische Kultkomödie *Miś* [dt. *Teddy Bär*], 1980;
- ▶ *Psy* [wörtlich: Bullen] und *Psy 2*;
- ▶ *Seksmisja* [dt. *Sexmission*];
- ▶ *Wodzirej* [dt. *Tanzmeister*]
- ▶ *Czterdziestolatek* [wörtlich: Der Vierzigjährige]
- ▶ *Dom* [wörtlich: Bürgerhaus]

Es können auch Referenzen auf folgende Lieder entschlüsselt werden:

- ▶ das Lied *Śpiewać każdy może* [wörtlich: Jeder kann singen] vorgetragen vom Synchronsprecher und einem der bekanntesten polnischen Schauspieler, Jerzy Stuhr, im Jahr 1977 auf dem Nationalen Festival des Polnischen Liedes in Opole;
- ▶ *Mury* [wörtlich: die Mauern] ein Protestlied von Jacek Kaczmarski aus dem Jahr 1978;
- ▶ *Zielono mi* [wörtlich: Mir ist grün] von Ptaszyn Wróblewski für Andrzej Dąbrowski, im Jahr 1970 auf dem Nationalen Festival des Polnischen Liedes in Opole;
- ▶ *Historia jednej znajomości* [dt. *Geschichte einer Bekanntschaft*] Czerwone Gitary, 1969;
- ▶ *Remedium* [wörtlich: Heilmittel] von Maryla Rodowicz, 1978;
- ▶ das Titellied der Serie *Vier Panzersoldaten und ein Hund*, 1966–1970;
- ▶ *Bo we mnie jest seks* [wörtlich: Weil ich Sex-Appeal habe] von Kalina Jędrusik, Kabaret Starszych Panów, 1962;
- ▶ *King Bruce Lee Karate Mistrz* [wörtlich: Karatemeister King Bruce Lee] by Franek Kimono (Piotr Fronczewski), 1983;
- ▶ *Czy te oczy mogą kłamać* [wörtlich: Können diese Augen lügen?] von Jan Pietrzak, 1965.

Neben den deutlich älteren Liedern finden sich auch solche wie *Orla cień* von Varius Manx, *To nie ja* von Edyta Górniak, *U cioci na imieninach* von Szwagierkolaska, *Party* von Oddział Zamknięty oder typisch polnische „Tavernenlieder“, wie *Hej sokoły*; *Góralu, czy ci nie żal* oder *Szła dziewczeczka do laseczka*.

Die Anspielungen auf polnische Persönlichkeiten, wie den populären Journalisten und Radio-Moderator Wojciech Mann; dessen langjährigen Freund und Mitgestalter vieler Fernsehprogramme Krzysztof Materna; Radio- und

TV-Journalisten, den Initiator und Leiter der karitativen Stiftung „Das große Orchester zur Weihnachtshilfe“ (WOSP) Jurek Owskiak; die Fernsehmoderatorin, Schriftstellerin, Journalistin und Bergsteigerin Martyna Wojciechowska; die Schauspieler Bogusław Linda und Karol Strasburger; die Profitänzerin und Jurorin bei der Tanz-Live-Show *Taniec z Gwiazdami* Iwona Pavlović; den Tanzmeister Rafał Maserak; die Vorsitzende des Tierschutzvereins *Animals* Ewa Gebert und den Autorennfahrer Robert Kubica sind nur in den polnischen Synchronversionen anzutreffen.

Allein diese Beispiele erlauben das Ausmaß der Eingriffe zu begreifen. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Einsatz der oben genannten sowie anderer Anspielungen auf die erwähnten „größeren Freiheiten“ der Synchronautoren zurückzuführen ist. Einerseits mangelt es dem Translator nicht an interkultureller Kompetenz und er muss sich der Stereotypen ganz bewusst sein, andererseits – wie kann er sicher sein, dass er nicht am Rezipienten vorbei arbeitet? Es lassen sich zwei Tendenzen feststellen: Einerseits werden Anspielungen auf Altes, andererseits auf ganz Aktuelles eingesetzt. Es muss gesagt werden, dass die Referenzen, die das Verstehen des Textinhalts im Sinne des Textproduzenten garantieren sollen, äußerst selten als funktionale Äquivalente zu verstehen sind. In der überwältigenden Mehrheit erscheinen sie im Zieltext im Rahmen der Lokalisierung oder „übermäßigen Domestizierung“, auf die Song (2012) in seinem Beitrag über die Übersetzung englischer Zeichentrickfilme ins Mandarin-Chinesisch verweist. Wenn sie schwer als funktionale Äquivalente einzustufen sind, dann sind sie eher ein Mehrwert, ein Lokalisierungsüberschuss und Produkt der Übereiferigkeit des jeweiligen Synchronautors.

Die o.g. „übermäßige Domestizierung“ wird als jene Methode der Übersetzung verstanden, die das Original in der Zielsprachlichen Kultur in einem solchen Ausmaß domestiziert, dass das Zielpublikum die übersetzerische Mühe und Kreativität wahrnimmt und annehmen muss, dass die im Translat verwendeten Ausdrücke nicht im Ausgangstext vorkommen (vgl. Song 2012: 129).

Es ist zweifelhaft, ob die kleinen Rezipienten die Verweise auf Filme oder Lieder der 60er und 70er Jahre entziffern. Genauso zweifelhaft ist es, dass sie die Verweise auf soziale Kampagnen, kommunistische Slogans, Politiker, Regierungsprojekte, politische Parteien oder im politischen Diskurs verwendete Bezeichnungen begreifen. Meines Erachtens bleiben sie nicht nur dem Kind fremd, sondern beschleunigen auch den Alterungsprozess des Filmes und seiner Translation. Die Strategie, einen Film für Kleinkinder für die im Kino anwesenden Erwachsenen unterhaltsam zu machen, kann auf diese Weise bei den Kindern zu Verstehensproblemen führen und bewirken, dass sie das Interesse am Film verlieren. Dauerndes Nachfragen bei den Eltern könnte auch bewirken, dass die kleinen Empfänger am eigenem Wissen zu zweifeln beginnen und meinen, sie sollten vielleicht mehr verstehen, als dies bei ihnen der Fall ist.

Darüber hinaus muss das, was jetzt verständlich sein kann, nach ein paar Jahren nicht unbedingt verstehbar sein. Somit erhalten die im Sinne Albrechts (1998: 101) „alternden Übersetzungen und ewig jungen Originale“ eine zusätzliche Dimension.

All das ist ohne Zweifel interpretierbar als ein Versuch, sich als gebildeten, kreativen, unterhaltsamen Synchronautor zu präsentieren. Somit stellt sich der Dialogbuchautor in den Vordergrund und arbeitet für sein eigenes Prestige. Mit seiner konsequenten Strategie „stempelt“ er seine Filme „ab“, sodass sie mühelos als „die seinen“ erkannt werden können. Sie werden sogar auf den Filmcovern als „übersetzt von Bartosz Wierzbicka“ oder „von Jan Jakub Wecsyła“ beworben und die polnische Filmsynchronisation wird seitdem in Polen als „witziger als das Original“ empfunden (Jankowska 2009), wobei der Name des Autors ein Erfolgsgarant an der Kinokasse ist.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Jörn (1998). *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt.
- Chmiel, Agnieszka (2010). „Translating postmodern networks of cultural associations in the Polish dubbed version of Shrek”. In: Díaz-Cintas, J./ Matamala, A./ Neves, J. (Hg.) *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam, New York. S. 123–136.
- Danan, Martine (1991). „Dubbing as an Expression of Nationalism”. In: *Meta* XXXVI 4. S. 606–614.
- Dąbska-Prokop, Urszula (2000). *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa.
- Delabastita, Dirk (1989). „Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”. In: *Babel* 35/4. S. 193–218.
- Gottlieb, Henrik (1990). „Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations. In: Trosborg, A. (Hg.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia. S. 309–338.
- Gottlieb, Henrik (1998). „Subtitling”. In: Baker, M. (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London-New York. S. 244–248.
- Grabiec, Marta (2011). „Bajkowe paszczodźwięki”. In: *C&C* 1/6. S. 56–59.
- Grochowska, Malwina (2004). *Po co nam dubbing?* [<http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/po-conamdubbing,1,3805114,wiadomosc.html>, Stand 30.03.2013]
- Guławska-Gawkowska, Małgorzata/ Hejwowski, Krzysztof/ Szczęsny, Anna (Hg.) (2012). *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?* Warszawa.
- Hejwowski, Krzysztof (2012). „Widoczność tłumacza a iluzja przekładu”. In: Guławska-Gawkowska, M./ Hejwowski, K./ Szczęsny, A. (Hg.) *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?* Warszawa. S. 21–30.

- Hendrykowski, Marek (1984). „Z problemów przekładu filmowego”. In: Balcerzan, E. (Hg.) *Wielojęzyczność Literatury a Problemy Przekładu Artystycznego*. Wrocław. S. 243–259.
- Herbst, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen.
- Jankowska, Anna (2009). „Translating Humor in Dubbing and Subtitling”. In: *Translation Journal* 13/2. [<http://www.bokorlang.com/journal/48humor.htm>, Stand 30.03.2013].
- Jankowska, Anna (2012). „Kompetencje tłumacza audiowizualnego”. In: Piotrowska, M./ Czesak, A./ Gomola, A./ Tyupa S. (Hg.) *Kompetencje tłumacza. Tom dedykowany Profesor dr hab. Elżbiecie Tabakowskiej*. Kraków. S. 243–265.
- Johnson, Steven (2005). *Everything Bad is Good for You. How Popular Culture is Making Us Smarter*. London.
- Kohlmayer, Rainer (2008). „Translatorische Kompetenz?” In: *Die Schnake*. S. 1–5.
- Kozak, Joanna (2001). „Lawrence Venuti czyli o przekładach oswojonych i wyobcowanych”. In: *Przekładaniec* 8. S. 43–51.
- Małgorzewicz, Anna (2012). *Die Kompetenzen des Translators aus kognitiver und translationsdidaktischer Sicht*. Wrocław.
- Nawrocki, Maksymilian (2013). *Nie tylko tłumaczenie... czyli wyzwania dotyczące wprowadzania oferty na rynek polski lub zagraniczny*. [<http://it.rsi.org.pl>, Stand 07.05.2013]
- Pruys, Guido Marc (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*. Tübingen.
- Song, Cui (2012). „Creativity in Translating Cartoons from English into Mandarin Chinese”. In: *The Journal of Specialised Translation* 17. S. 124–135.
- Szarkowska, Agnieszka (2005). „The Power of Film Translation”. In: *Translation Journal* 9/2. [<http://translationjournal.net/journal/32film.htm>, Stand 27.09.2012]
- Szarkowska, Agnieszka (2009). „The Audiovisual Landscape in Poland at the Dawn of the 21st Century”. In: Goldstein, A./ Golubović, B. (Hg.) *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*. S. 186–201.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa.
- Urbańska, Aleksandra (2006). *Siła głosu tłumacza dialogów w dubbingowanych filmach animowanych*. [http://www.dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=104, Stand 02.02.2011]
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York.
- Zybatow, N. Lew (1997). „Bausteine zu einer kognitiven Translationslinguistik”. In: Fleischmann, E./ Kutz, W./ Schmitt, P. A. (Hg.) *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen. S. 67–75.