

Filmsynchronisation im Spiegel des Zeitgeistes

Universität Potsdam
Philosophische Fakultät
Institut für Germanistik

Lehrveranstaltung: PS Geschichte der deutschen Sprache (Teil 2)
Sommersemester 2008
Dozentin: Dr. Elisabeth Berner

Wortanzahl: 4.983
10.10.2008

Autor: Robert Brauer

Studiengang: Germanistik (Bachelor of Arts)
Fachsemester: 5
Hochschulsemester: 5

Inhaltsverzeichnis

1	Die Bedeutung von Filmsynchronisation	1
2	Formen der Filmübersetzung	2
2.1	Übersetzung des Titels eines Films	2
2.2	Übersetzung der Sprache in einem Film	3
3	Ursachen von Schwierigkeiten bei der Filmsynchronisation	3
3.1	Historische Bedingungen	3
3.2	Technische und inhaltliche Faktoren	5
3.3	Sprachliche und kulturelle Aspekte	5
4	Probleme der Filmsynchronisation im Spiegel des Zeitgeistes	7
4.1	Archaisch wirkende Ausdrücke in 12 Angry Men (1957)	7
4.2	Fehlende Nationalitäten in Paths of Glory (1957)	7
4.3	Geringere Dramatik in 2001: A Space Odyssey (1968)	9
4.4	Abgeschwächte Dialoge in Bullitt (1968)	10
4.5	Nicht-Übersetzbares in The Shining (1980)	11
5	Was zeichnet eine gute Filmsynchronisation aus?	13
	Literaturverzeichnis	15
	Anhang	17
	Eigenständigkeitserklärung	23

1 Die Bedeutung von Filmsynchronisation

In Sidney Lumets Film *Die zwölf Geschworenen* bekundet der Geschworene Nr. 3 seinen Unmut über die Argumente eines älteren Jurymitglieds hinsichtlich der Bewertung des im Film thematisierten Straffalls, indem er Folgendes anführt: „Verschonен Sie uns mit Ihren weisen Sprüchen. Schicken Sie sie ans Blatt der Hausfrau, die zahlen Ihnen noch was dafür!“, worauf Geschworener Nr. 6 antwortet: „Wie können Sie denn so mit ihm reden? Wenn Sie zu dem alten Herrn nicht höflicher sind, gibt’s Ärger, haben Sie mich verstanden? Sie sollten etwas mehr Respekt haben. Wenn Sie sich das noch einmal erlauben sollten, mein Lieber, dann muss ich Sie flachlegen“ (0:41:43–0:42:01; siehe S. 17).

Offenbar wurde hier bei der Übersetzung des Films die umgangssprachliche englische Wendung „to lay someone out“, die in etwa „jemanden bewusstlos schlagen“ bedeutet, mit „to get laid“ verwechselt. Es ist sicherlich unwahrscheinlich, dass dieser amüsante Übersetzungsfehler beim Zuschauer zu Missverständnissen hinsichtlich der Absichten jenes Jurymitgliedes führt. Allerdings kann er dennoch ausreichen, den Rezipienten zumindest für einen Moment von der eigentlichen Handlung abzulenken, indem er sich auf die unfreiwillige Komik dieser Aussage konzentriert, die allein durch einen Fehler bei der Übersetzung hervorgerufen wurde.

Doch nicht nur aufgrund von Übersetzungsfehlern könnte man zu der Ansicht gelangen, dass Filmsynchronisation grundsätzlich als negativ zu bewerten sei. Schließlich kann selbst eine herausragende Synchronisation dem Original niemals vollständig gerecht werden, da sie mit vielfältigen Problemen verbunden ist, die nicht immer lösbar sind. Jene Probleme der Filmsynchronisation werde ich im Folgenden analysieren, wobei ich insbesondere auf damit verbundene Aspekte des Zeitgeistes eingehe. Als *Zeitgeist* werden hierbei Tendenzen angesehen, die auf bestimmten gesellschaftlichen, politischen bzw. kulturellen Entwicklungen in Deutschland basieren. Sie üben Einfluss auf Sprache und somit auch auf die Übersetzung von Filmen aus, die in einer bestimmten Zeit synchronisiert wurden.

Um zu verdeutlichen, worin sich dieser Einfluss historischer Bedingungen und Entwicklungen äußert und welche Folgen sich aus ihm ergeben, erläutere ich zunächst Möglichkeiten zur Übersetzung von Filmen, um dann auf die Filmsynchronisation als bedeutendste Form der Filmübersetzung einzugehen. Dabei möchte ich vor allem historische, technische und inhaltliche Aspekte berücksichtigen – insbesondere im Hinblick auf Ursachen und Folgen bzw. Vor- und Nachteile der Filmsynchronisation. Obwohl das Hauptaugenmerk auf Deutschland gelegt ist, versuche ich, dabei auch internationale Aspekte einzubeziehen. Basierend auf diesen theoretischen Grundlagen untersuche ich anschließend die gesprochene

Sprache von jeweils zwei Filmen aus drei unterschiedlichen Zeitabschnitten. Dabei berücksichtige ich ausschließlich das tatsächlich Gesagte in den jeweiligen Filmen und lasse Merkmale wie Prosodie, Sprechgeschwindigkeit oder Intonation außen vor, da sie im Hinblick auf das Thema weniger relevant erscheinen.

Die Auswahl der Filme erfolgte auf der Grundlage von Qualität und Zeitlosigkeit, die gleichermaßen darin besteht, dass jene Filme in ihrer Gesamtheit heute ebenso relevant und aktuell erscheinen wie zu der Zeit, in der sie veröffentlicht wurden. Sprachliche Differenzen zwischen deutscher Synchronisation und englischem Original müssten demnach sehr auffällig erscheinen, insofern sie sich mit zeitgeschichtlichen Entwicklungen begründen lassen. Des Weiteren berücksichtige ich für die Analyse ausschließlich Filme, deren Synchronisation zeitnah, d.h. maximal ein Jahr nach Veröffentlichung des englischen Originals erfolgte. Für die Analyse habe ich mich daher für folgende Filme entschieden: *12 Angry Men* und *Paths of Glory* (beide 1957), *2001: A Space Odyssey* und *Bullitt* (beide 1968) sowie *The Shining* (1980)¹. Als weiteres Kriterium diente die Quantität der darin enthaltenen Worte, die bei jenen Filmen äußerst stark differenziert, wobei jeweils zwei von ihnen sehr viel bzw. sehr wenig gesprochene Sprache enthalten.

Ausgehend von den Ergebnissen dieser Untersuchung versuche ich abschließend zu verdeutlichen, was im Allgemeinen bei der Synchronisation von Filmen beachtet werden sollte und wodurch sich eine gute Synchronisation auszeichnen kann.

2 Formen der Filmübersetzung

2.1 Übersetzung des Titels eines Films

Hinsichtlich der Übersetzung eines fremdsprachigen Films in die jeweilige Landessprache kann im Wesentlichen zwischen zwei Formen unterschieden werden. Neben der Übersetzung der Sprache in einem Film kann bereits der Filmtitel durch das Synchronstudio in vielfältiger Weise in die Sprache des jeweiligen Landes übersetzt bzw. übertragen werden.

Der Übersetzer Christopher Kurz unterteilt dabei die Übersetzung eines Filmtitels in vier verschiedene Kategorien. Während sich der Name von Filmen mit entlehntem bzw. lehnübersetztem Titel weitgehend am Original orientiert und ihn entweder vollständig übernimmt oder übersetzt, können Namen von Filmen mit entlehntem Titel und einer deutschen Ergänzung mehr über einen Film verraten

¹ Sämtliche Angaben zum Jahr der Erstveröffentlichung basieren auf den Daten der *Internet Movie Database* (www.imdb.com). Um dagegen das Jahr der Synchronisation bestimmen zu können, verwendete ich das *Lexikon der Film- und Fernseh-synchronisation* sowie die *Deutsche Synchronkartei* (www.synchronkartei.de) und die *Synchrone Sprecher-Datenbank* (www.synchrodatenbank.de)

als ursprünglich vorgesehen (vgl. KURZ 2006: 44–47). Allerdings ist dies oftmals nicht allzu weitreichend, wenngleich durchaus eine Erwartungshaltung entstehen kann, die dem eigentlichen Film nicht gerecht wird. Wesentlich grundlegender verhält es sich jedoch bei Filmen, deren deutscher Titel sich maßgeblich vom Originaltitel unterscheidet. Kurz stellt dabei eine „Simplifizierung und Stereotypisierung“ (KURZ 2006: 49) fest, die jedoch gleichermaßen für deutsche Filme gelten kann. So wurde beispielsweise *Der Himmel über Berlin* (1987) in den USA unter dem Titel *Wings of Desire* veröffentlicht, sodass man als englischer Zuschauer hinter diesem Titel wohl eher einen kitschigen Liebesfilm und weniger ein emotionales, philosophisches Drama erwarten würde.

2.2 Übersetzung der Sprache in einem Film

Aufgrund technischer Beschränkungen wird geschriebene Sprache in einem Film nur äußerst selten in die jeweilige Landessprache übersetzt. Abgesehen davon ist es zudem in den wenigsten Fällen sinnvoll. Gesprochene Sprache wird dagegen sehr oft in die jeweilige Landessprache übertragen, wobei Synchronisation und Untertitelung am häufigsten eingesetzt werden (vgl. KURZ 2006: 50).

Als Synchronisation lässt sich im Allgemeinen ein „[n]achträgliches Herstellen von fremdsprachigen Fassungen eines Tonfilms“ (ROTHER 1997: 288) bezeichnen. Dieser Definition ist zu ergänzen, dass eine nachträgliche Vertonung stattfindet, die möglichst synchron mit den Lippenbewegungen der Darsteller erfolgen sollte, was insbesondere in Deutschland und Frankreich den wichtigsten Faktor der Synchronisationsarbeit darstellt (vgl. KURZ 2006: 52). Im Gegensatz zur Synchronisation wird bei der Untertitelung die Tonspur des Originals vollständig beibehalten (vgl. ROTHER 1997: 312). Mit Hilfe oftmals relativ kurzer Texte wird hierbei versucht, die gesprochene Sprache in einem Film möglichst genau in der jeweiligen Landessprache wiederzugeben, wobei der Dialogtext um nahezu ein Drittel gekürzt wird (vgl. KURZ 2006: 61). Allgemein lässt sich feststellen, dass in Ländern mit großen Sprachgebieten das wesentlich teurere Verfahren der Synchronisation häufiger angewendet wird als jenes der Untertitelung, während es sich in Ländern mit kleineren Sprachgebieten umgekehrt verhält.

3 Ursachen von Schwierigkeiten bei der Filmsynchronisation

3.1 Historische Bedingungen

Die erste lippen synchrone Version eines ausländischen Films wurde in Deutschland zu Beginn der 1930er Jahre gezeigt, wenngleich Zweifel über die genaue Jahreszahl bestehen. Nach der Machtergreifung durch die NSDAP war die Film-

synchronisation während der Zeit des Dritten Reichs vor allem von staatlicher Zensur geprägt und reduzierte sich in erster Linie auf das Nachsynchronisieren älterer deutscher Filme, wobei immer weniger ausländische Filme in den Kinos gezeigt wurden (vgl. KURZ 2006: 25–27). Zudem wurden fremdsprachige Versionen deutscher Propagandafilme für die besetzten Länder hergestellt.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stieg das Bedürfnis nach Unterhaltung zur Ablenkung vom Alltagsleben in hohem Maße an. Da die deutsche Filmproduktion weitgehend zum Erliegen kam, rückten vorwiegend ausländische Filme in das Interesse der Öffentlichkeit. Allerdings war die Vorführung von Originalversionen nicht massenwirksam, sodass zunächst untertitelte Fassungen gezeigt wurden. Eine breite Akzeptanz erreichten jedoch ausschließlich synchronisierte Filme, sodass zu dieser Zeit das eigentliche Aufleben der Filmsynchronisation in Deutschland begann. Gleichermaßen bahnte sich die Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie an, die wiederum den Berliner Synchronstudios das größte Vertrauen schenkte. Infolgedessen gelten bis heute die Ultra Film Synchron Berlin und die Berliner Synchron als wichtigste deutsche Synchronstudios (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 13–16).

Allerdings besaßen die Synchronunternehmen nicht immer einen alleinigen Einfluss auf ihre Arbeit. Denn auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Kontrollmaßnahmen durch eine übergeordnete Institution durchgesetzt, was oftmals zu einer faktischen Zensur führte: Von 1949 bis 1972 wurde jeder Film, der in der Bundesrepublik Deutschland veröffentlicht werden sollte, einer Prüfung durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) unterzogen. Obwohl die FSK als nicht-staatliche Institution seitens der Filmindustrie gegründet wurde, um eine staatliche Zensur zu verhindern, waren die Änderungsaufgaben oftmals weitreichender als jene von vergleichbaren staatlichen Behörden in anderen Ländern. Die Eingriffe, welche größtenteils auch den Wünschen der Filmverleiher entsprachen (vgl. KURZ 2006: 36), umfassten dabei neben einem Herausschneiden bestimmter Sequenzen auch die Änderung von Dialogtexten. Als Extrembeispiel führt der Literatur- und Medienwissenschaftler Thomas Bräutigam u.a. den 1952 synchronisierten Film *Casablanca* (1942) an, bei dem die komplette Handlung verändert wurde:

Der Prager Widerstandskämpfer mutierte zum skandinavischen Naturwissenschaftler, dem Agenten eine Formel abjagen wollen. Alle Hinweise auf NS- und Vichy-Regime waren ebenso getilgt wie die Konfrontation der ‚Marseillaise‘ mit ‚Die Wacht am Rhein‘ (eine der zentralen Stellen des Films). Damit war der Film seiner eigentlichen Botschaft vollständig beraubt. (BRÄUTIGAM 2001: 18)

Erst 1975 wurde Casablanca im Auftrag der ARD neu synchronisiert. Doch auch auf andere Filme trafen Eingriffe dieser Art zu, wenngleich in einem geringeren Maße. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die FSK als Organisation der Filmverleiher einen erheblichen Einfluss auf die deutsche Synchronisation von Filmen ausübte, der in den 50er und 60er Jahren am deutlichsten in Erscheinung trat und zum Teil auch noch gegenwärtig anhält. Doch Zensur wurde überdies nicht nur infolge des damaligen Wertesystems vollzogen, sondern auch aufgrund wirtschaftlicher Interessen. Mit der Anpassung der Filme an den Geschmack einer breiten Öffentlichkeit versprachen sich viele Filmverleiher einen größeren kommerziellen Erfolg (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 17–21).

3.2 Technische und inhaltliche Faktoren

Weitere Ursachen für unangemessene Abweichungen zwischen Original und Synchronfassung werden anhand des Synchronisationsprozesses erkennbar, bei dem bereits zu Beginn Schwierigkeiten auftreten können. Als erster Schritt der deutschen Bearbeitung wird eine Rohübersetzung des Originaldialogbuchs angefertigt. Dem Übersetzer steht hierbei jedoch nicht der fertige Film zur Verfügung. Seine Aufgabe besteht allein darin, eine möglichst wörtliche Übersetzung zu liefern, die somit nicht mit einer literarischen Übersetzung vergleichbar ist (vgl. PISEK 1994: 87/88). Insofern die Rohübersetzung nicht zuverlässig genug ist und Fehler enthält, fließen diese oftmals in die endgültige Fassung ein, da der Rohübersetzer nicht in die weitere Synchronisationsarbeit involviert ist (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 32). Es würde nun allein am Synchronautor als Regisseur und Produktionsleiter der finalen Fassung liegen, diese Fehler zu erkennen und gegebenenfalls zu korrigieren, was jedoch aufgrund von Zeitdruck nicht immer passiert. Zudem besteht seine Aufgabe vor allem darin, auf die genaue Einhaltung der Texte und der Intonation zu achten (vgl. PISEK 1994: 53).

Ein weiteres Problem besteht in der Gewährleistung von Lippsynchronität, die zumindest bei Großaufnahmen zwingend erforderlich ist. Infolgedessen sollte der zu sprechende Text im Idealfall genau so lang sein wie die Mundbewegungen des jeweiligen Darstellers (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 32). Daraus ergeben sich vielfältige Probleme, zu deren Lösung Kompromisse eingegangen werden müssen, die nicht immer angemessen erscheinen und gezwungen wirkende Übersetzungen zur Folge haben können (vgl. PISEK 1994: 66).

3.3 Sprachliche und kulturelle Aspekte

Da Synchronisation nicht nur sprachliche, sondern auch eventuell auftretende kulturelle Barrieren überwinden sollte, besteht eine weitere Aufgabe des Synchronautors in der Einschätzung, ob ein Zuschauer bestimmte kulturspezifische Inhalte

bzw. Referenzen verstehen kann oder nicht (vgl. PISEK 1994: 88). Insofern sie dem Publikum der Zielkultur möglicherweise nicht verständlich sind, sollten sie mit Hilfe der Synchronisation erklärt oder in verständliche Symbole umgewandelt werden. Allerdings kann eine solche Beurteilung einige Probleme nach sich ziehen, da sie natürlich einen spekulativen und höchst subjektiven Charakter besitzt. Zudem ist sie auch vom Zeitgeist in Form von kulturellen bzw. sprachlichen Entwicklungen abhängig.

Christopher Kurz führt in diesem Zusammenhang einen Dialog aus dem Antikriegsfilm *Full Metal Jacket* (1987) an, bei dem die englische Bezeichnung „Doughnut“ mit „Krapfen“ übersetzt wurde. Nach Kurz sei dieser Ausdruck vor allem mit der deutschen Kultur sehr eng verbunden und wirke demnach vor dem Hintergrund der im Film thematisierten Aspekte des US-amerikanischen Militärwesens deplatziert (vgl. KURZ 2006: 122–124). Überdies hat sich die Bezeichnung „Donut“ vor einiger Zeit auch in der deutschen Kultur bzw. Sprache etabliert. Wäre dieser Film also rund zehn Jahre später synchronisiert worden, so ist anzunehmen, dass der Ausgangsbegriff wahrscheinlich direkt übernommen worden wäre.

Damit ein Synchronautor bestimmte Kulturspezifika jedoch überhaupt beurteilen und gegebenenfalls umwandeln kann, ist in jedem Fall ein fundiertes Wissen über Ausgangs- und Zielkultur notwendig, was jedoch nicht immer der Fall ist (vgl. BELZ 2008: 82/83). Es lässt sich aber selten klar feststellen, ob mangelndes Wissen des Synchronautors oder die Unterstellung von mangelndem Wissen des Publikums die Ursache für Unstimmigkeiten zwischen Original und deutscher Fassung darstellen. Unbestreitbar ist aber, dass Fehler dieser Art dazu beitragen können, das Filmerlebnis negativ zu beeinflussen.

Abgesehen von diesen Faktoren ergeben sich auch in rein sprachlicher Hinsicht weitreichende Probleme. In erster Linie lassen sich diese Schwierigkeiten auf sprachliche Eigenheiten zurückführen, die nur in einer Sprache funktionieren und je nach Kontext nicht wörtlich, sondern sinngemäß übersetzt werden müssen. Deutlich wird dies insbesondere in Bezug auf Sprichwörter, Redewendungen und Wortspiele (vgl. KURZ 2006: 136).

Doch nicht nur aufgrund dieser vielfältigen Probleme, von denen hier nur einige besonders grundlegende genannt werden sollten, ergeben sich Schwierigkeiten bei der Synchronisation. Schließlich ist es zum Teil gar nicht möglich, bestimmte Symbole und Referenzen eines Films adäquat in die jeweilige Zielsprache zu übersetzen. Im Folgenden werde ich anhand konkreter Beispiele auf Schwierigkeiten und Grenzen der Filmsynchronisation eingehen und dabei insbesondere versuchen, Begründungen zu finden, die auf kulturellen Entwicklungen basieren.

4 Probleme der Filmsynchronisation im Spiegel des Zeitgeistes

4.1 Archaisch wirkende Ausdrücke in *12 Angry Men* (1957)

Neben dem zu Beginn erwähnten groben Fehler, der auf eine falsche Übersetzung zurückzuführen ist, sind bei der deutschen Fassung archaisch wirkende Bezeichnungen und Sprüche auffällig, die zum Teil nicht gebräuchlich sind. Beispielsweise stellt Geschworener Nr. 7 im Originaldialog lediglich die rhetorischen Fragen „What're you basin' it on? Stories this guy made up?“, die sich in etwa mit „Woraus schließen Sie das? Geschichten, die dieser Kerl erfunden hat?“ übersetzen ließen. Dagegen heißt es in der deutschen Synchronfassung: „Da haben wir den Salat. Trotzköpfchens Zeitvertreib“ (0:44:46–0:45:27; siehe S. 17). Der abwertende Charakter der Aussagen wird zwar beibehalten, allerdings wäre eine neutralere Übersetzung, die inhaltlich stärker am Original orientiert ist, an dieser Stelle angemessener gewesen. Aufgrund solcher Wendungen entfernt sich die deutsche Version zu stark vom eigentlichen Wesen des Films, der schließlich keine seichte Komödie ist. Dies wird auch anhand der Übersetzung von „paper“ mit „Blatt der Hausfrau“ deutlich (0:41:43–0:41:57; siehe S. 17).

Zudem wurde die Bezeichnung „[r]otten kids“ mit „undankbarer Strolch“ (1:28:13–1:28:40; siehe S. 18) übersetzt, was in der Hinsicht akzeptabel ist, dass sich Geschworener Nr. 3 beim Ansehen eines Fotos auf seinen Sohn bezieht. Allerdings geht dadurch die ursprüngliche Zweideutigkeit dieser Aussage verloren, da mit „[r]otten kids“ auch der Angeklagte gemeint ist, über dessen Schicksal die Geschworenen entscheiden sollen. Ferner stellt „Strolch“ aus heutiger Sicht eine Verniedlichung dar, die der Emotionalität dieser Szene nicht gerecht wird. Dies war bei der Synchronisation des Films möglicherweise noch nicht abzusehen, worin ein auf sprachhistorischen Entwicklungen basierendes Problem von Filmsynchronisation erkennbar wird. Abgesehen von diesen Unstimmigkeiten zeichnet sich die deutsche Fassung jedoch durch eine gute Synchronisation aus.

4.2 Fehlende Nationalitäten in *Paths of Glory* (1957)

In Stanley Kubricks Antikriegsdrama, das in Deutschland unter dem Titel *Wege zum Ruhm* erschien, wird im Wesentlichen die Unmenschlichkeit des Krieges thematisiert, welche aus dem Missbrauch von Macht innerhalb des Militärs resultieren kann. Beim Vergleich zwischen Originalversion und deutscher Fassung ist besonders auffällig, dass wiederholt Angaben zur Nationalität der vorkommenden Konfliktparteien entweder ausgelassen oder durch neutrale Bezeichnungen ersetzt wurden.

Am Anfang des Films wird u.a. mit Hilfe eines Off-Kommentars verdeutlicht, dass der Film 1916 spielt und der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich aus Sicht des französischen Militärs geschildert wird (0:01:18–0:02:04). In einer darauf folgenden Szene stellt die Figur General Mireau an verschiedene Soldaten eine rhetorische Frage, die in der Originalfassung „Ready to kill more Germans?“ lautet. In der deutschen Fassung heißt es dagegen lediglich „Wollen wir denen drüben mal einheizen?“ (0:06:15–0:07:25; siehe S. 20). Des Weiteren wurde „German bullets“ mit „feindliche[n] Kugeln“, „French ones“ mit „die eigenen“ (0:34:14–0:34:17; siehe S. 20) sowie „French Army“ mit „unsere Armee“ (0:36:21–0:36:26; siehe S. 20) ‚übersetzt‘. Dies gibt zwar die Handlung korrekt wieder – indem jedoch wichtige Nationalitätsbezeichnungen ignoriert werden, kaschiert es die Art, in der die Militärverantwortlichen den Konflikt betrachten. Zudem wurde in der deutschen Übersetzung der Strategiebeschreibung durch Leutnant Roget („This is a reconnaissance patrol: German wire, machine-gun posts, identification of bodies.“) die Bezeichnung „German wire“ nicht berücksichtigt (0:14:23–0:14:27; siehe S. 20).

Da aus dem Film hervorgeht, dass sich Kubrick vor allem auf Krieg im Allgemeinen und weniger den Ersten Weltkrieg im Speziellen bezog, tragen diese Differenzen der beiden Sprachfassungen jedoch nicht dazu bei, die ursprüngliche Intention des Films zu verfälschen oder gar völlig zu verändern. Allerdings sind diese Unterschiede dennoch äußerst auffällig, zumal an anderen Stellen des Films „German wire“ korrekt mit „deutscher Stacheldraht“ (0:23:10–0:23:18) bzw. „deutsche Gräben“ (0:49:00–0:49:04) sowie „French flag“ mit „Fahne Frankreichs“ (0:50:40–0:50:47) und „French nation“ mit „französisches Volk“ (1:11:56–1:11:59) übersetzt wurde, wobei sich dies aus inhaltlichen Gründen offenbar nicht ‚vermeiden‘ ließ.

Da es nicht angemessen erscheint, diese Differenzen allein auf eine bessere Lippsynchronität zurückzuführen, bleibt die Frage, warum an einigen Stellen Nationalitätsangaben ausgelassen wurden, weiterhin bestehen. Nach Bräutigam könne man „davon ausgehen, dass in jedem Film, der Nationalsozialismus und Deutsche im Zweiten Weltkrieg thematisierte, geschnitten, gefälscht oder zumindest in den Synchrondialogen bagatellisiert wurde“ (BRÄUTIGAM 2001: 18/19). Da Letzteres teilweise auch auf die deutsche Fassung von *Paths of Glory* zutrifft, lässt sich diese Aussage also auch auf Filme erweitern, die im Ersten Weltkrieg spielen und einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs synchronisiert wurden. Offenbar hielten die Verantwortlichen der deutschen Fassung die Zuschauer zwölf Jahre nach Kriegsende noch nicht dafür bereit, adäquate Übersetzungen von Statements wie „Ready to kill more Germans?“ oder „From Germany, the land of the Hun“ (1:18:55–1:19:00; siehe S. 20) über sich ergehen lassen zu können. Es ist anzunehmen, dass dieser Film werkgetreuer synchronisiert worden wäre, hätte seine Ver-

öffentlichung einige Jahre oder Jahrzehnte später erfolgt, woran der historischen Entwicklungen unterliegende politische Einfluss auf Sprache deutlich wird.

4.3 Geringere Dramatik in 2001: A Space Odyssey (1968)

Kubricks Science-Fiction-Epos, das den deutschen Titel *2001: Odyssee im Weltraum* trägt, wurde dagegen größtenteils sehr gut übersetzt. Besonders hervorzuheben ist dabei die Synchronisation des englischen Kinderliedes „Daisy Bell“, welches vom empfindungsfähigen Bordcomputer HAL 9000 vor dessen Deaktivierung gesungen wird. In der deutschen Version wurde daraus „Hänschen klein“ (1:50:06–1:50:57; siehe S. 19), was sogar noch besser der Emotionalität dieser Szene bzw. der vorhergehenden Handlung gerecht wird. Da in diesem Film jedoch ansonsten relativ wenig allein mit Hilfe von Sprache zum Ausdruck gebracht wird, lässt sich feststellen, dass Unterschiede zwischen deutscher und englischer Fassung um einiges schwerwiegender ausfallen können, insofern sie maßgebliche Änderungen enthalten.

Einige Szenen der deutschen Version wirken weniger dramatisch, da die Äußerungen nicht so absolut formuliert wurden wie im Original. Nachdem beispielsweise klar wird, dass die als unfehlbar eingeschätzte künstliche Intelligenz HAL, von der das Leben der Raumschiffbesatzung abhängt, offensichtlich einen Fehler begangen hat, bemerkt Dr. Bowman in der deutschen Fassung lediglich, dass sie nun „hübsch in der Klemme“ seien, während er in der englischen Version von „very serious trouble“ (1:22:13–1:22:26; siehe S. 18) spricht. Da die Lage tatsächlich sehr ernst ist, erscheint eine Übersetzung wie „gravierende Probleme“ oder „ernsthafte Schwierigkeiten“ wesentlich angemessener.

Eine weitere Unstimmigkeit wird anhand des Begriffs „mind“ deutlich. Zwar erscheint es zunächst durchaus angemessen, „My mind is going“ mit „Mein Gedächtnis lässt nach“ (1:48:27–1:48:44; siehe S. 18) zu übersetzen. Da HAL allerdings nicht nur eine Rechenmaschine ist, sondern über eine eigene Intelligenz und Empfindungsfähigkeit verfügt, wäre an dieser Stelle „Mein Bewusstsein schwindet“ eine stimmigere Übersetzung. Schließlich würde damit auch die ursprüngliche Absurdität dieser Aussage verdeutlicht werden. Alternativen wie „Geist“ oder „Seele“ wären dagegen weniger angemessen, da sie aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit zu Missverständnissen führen könnten, worin ein eher sprachliches Problem der Filmsynchronisation erkennbar wird. Zudem ist der englische Begriff „mind“ in den meisten Kontexten ohnehin nicht adäquat übersetzbar. Davon abgesehen wurden in der deutschen Fassung einige umgangssprachliche Schimpfwörter wie „hell“ und „damn“ nicht übersetzt bzw. berücksichtigt, was wahrscheinlich auf Zensur zurückzuführen ist.

4.4 Abgeschwächte Dialoge in Bullitt (1968)

Im Gegensatz zum vorgenannten Film sind die auf Zensur begründeten Änderungen beim Kriminalfilm *Bullitt*, der im selben Jahr erschien, jedoch um einiges schwerwiegender, da sie die Wirkung einiger Charaktere verändern. Aufgrund dessen erscheinen diese wesentlich „freundlicher“, was insbesondere bei Konfliktsituationen innerhalb dieses Films nicht angemessen ist.

Dabei ist in der deutschen Fassung die Auslassung des vulgärsprachlichen englischen Ausdrucks „Bullshit“ am auffälligsten, den die Hauptfigur Frank Bullitt gegenüber den Äußerungen des Senators Chalmers hervorbringt. In dieser Szene ist Steve McQueen nämlich in Großaufnahme zu sehen, sodass unübersehbar ist, dass an dieser Stelle der Ton einfach herausgeschnitten wurde (1:35:18–1:35:27; siehe S. 19).

Des Weiteren wurden einige Dialoge ‚abgeschwächt‘. Beispielsweise sagt Bullitt im Original „I want the man who killed him!“, was lediglich mit „Ich will die Burschen schnappen“ (0:43:37–0:43:42; siehe S. 19) übersetzt wurde. Ferner wird Bullitt im englischen Original von seinem Vorgesetzten der Befehl erteilt, den Aufenthaltsort des Gangsters Johnny Ross zu nennen („Tell him! That’s an order!“), während in der deutschen Version daraus lediglich eine Aufforderung wird: „Sagen sie’s ihm. Ich verlang es!“ (1:13:40–1:13:42; siehe S. 19). Da insbesondere in diesem Kontext ein signifikanter Unterschied zwischen einer Aufforderung und einem Befehl besteht, wäre eine Übersetzung wie „Sagen sie’s. Das ist ein Befehl!“ angemessener gewesen, bei der zugleich die Lippensynchronität immer noch erhalten bliebe. Insgesamt führen solche Abschwächungen zu einer gewissen Belanglosigkeit bzw. Emotionslosigkeit, die auch durch die Wortwahl und nicht nur durch mangelnde Intonation der Synchronsprecher hervorgerufen wird, wodurch einige Sequenzen weniger intensiv wirken.

Eine weitere Auffälligkeit wird in der Sequenz erkennbar, die nach dem Schusswechsel in der Flughafenhalle zu sehen ist. Im Original sind darin zunächst laute Schreie zu hören, die dann aber beständig leiser werden, nachdem den Passanten klar wird, dass sie sich in Sicherheit befinden. Vereinzelte Schreie münden nun in ein leises Murmeln, womit offenbar der Schock verdeutlicht werden soll, unter dem viele der Passanten stehen. Dagegen sind jedoch in der deutschen Fassung ständig Schreie zu hören, die zudem einen sehr markanten Ausruf einer Passantin enthalten (1:45:52–1:46:47). Da diese relativ kurze Tonsequenz wiederholt abgespielt wird, wirkt jene Filmszene in der deutschen Version fast unfreiwillig komisch, zumal die ständige Wiederholung für den Zuschauer deutlich wahrnehmbar ist. Indem es auf diese Weise zu einer Aufhebung der Filmillusion kommt, wird die Wirkung des Filmfinales allein aufgrund von Fehlern bei der Synchronisation nachhaltig zerstört.

4.5 Nicht-Übersetzbares in *The Shining* (1980)

Im zwölf Jahre später veröffentlichten Horrorthriller *The Shining* lassen sich ebenso Anzeichen von Zensur feststellen, die dazu führen, dass der Protagonist Jack Torrance in der deutschen Fassung zunächst noch wesentlich beherrschter wirkt.

In der englischen Originalfassung weist er nämlich seine Frau in einer sehr deutlichen Form darauf hin, dass sie ihn nicht zu stören habe, während er seiner schriftstellerischen Arbeit oder etwas anderem nachgeht: „When you come in here and you hear me typing [...] or whatever the fuck you hear me doing; when I’m in here, that means that I am working“, was mit „Wenn ich hier sitze und du hörst mich tippen [...] verdammt noch mal, egal, was du hörst oder nicht hörst; wenn ich hier drinnen sitze, bedeutet das, dass ich arbeite und nicht gestört werden will“ übersetzt wurde. Mit „verschwinde hier“ fordert er sie auf, zu gehen, während er dies im Original jedoch wesentlich deutlicher mit „get the fuck out of here“ zum Ausdruck bringt (0:31:01–0:31:28; siehe S. 20). In einer Szene, die im Film nur unwesentlich später stattfindet, beteuert Jack, dass er gegenüber seinem Sohn niemals Gewalt anwenden würde: „Ich würde ihm kein Haar krümmen. Kein einziges Härchen. [...] Ich tue alles für ihn. Alles, verdammt noch mal.“ Dagegen sagt er in der Originalversion: „I wouldn’t touch one hair on his goddamn little head. [...] I’d do anything for him. Any fucking thing for him“ (0:49:54–0:50:10; siehe S. 21). In beiden Fällen stellt „verdammt“ keine adäquate Übersetzung des englischen Wortes „fuck“ dar, da das eine umgangssprachlich und das andere vulgärsprachlich ist – und somit wesentlich beleidigender ausfällt. Ähnlich verhält es sich mit Jacks Bezeichnungen für seinen Sohn Danny, die er gegenüber dem Barkeeper Lloyd äußert. Während er Danny in der deutschen Fassung verniedlichend als „Dreckspatz“ bzw. diffamierend als „kleines Aas“ bezeichnet, ist im Original von einem „son of a bitch“ bzw. „little fucker“ die Rede (0:50:00–0:50:53; siehe S. 21). Des Weiteren stellt er gegenüber seiner Frau die rhetorische Frage „Are you out of your fucking mind?“, was in der deutschen Fassung zu „Vielleicht bist du die Verrückte!“ (0:51:39–0:51:41; siehe S. 21) wurde. Um die Wirkung dieser Szenen näher an das Original zu bringen, hätte sicherlich versucht werden sollen, deutsche Entsprechungen für Jacks vulgärsprachliche Äußerungen zu finden. Schließlich verdeutlicht auch seine Ausdrucksweise die zunehmende Veränderung seines Charakters. Wären in der deutschen Fassung also vergleichbare sprachliche Mittel gefunden worden, wäre auch hier wesentlich früher deutlich geworden, dass Jack zunehmend den Verstand bzw. die Kontrolle über sich verliert, indem er seine Frau Wendy und seinen Sohn in einer sehr extremen Weise beschimpft.

Neben diesen zensurbedingten Änderungen ist eine weitere Unstimmigkeit auf einen Detailfehler bei der Übersetzung zurückzuführen, wodurch sich ein Aspekt des Gesprächs zwischen Jack und dem Barkeeper Lloyd in der deutschen

Version nicht nachvollziehen lässt. Im Original führt Jack nämlich an, dass er seine Seele für ein einziges Glas Bier hergeben würde („I'd give my goddamn soul for just a glass of beer“), wogegen er in der deutschen Fassung lediglich Folgendes sagt: „Ah, gottverdammte. Nur ein einziges Bier“ (0:47:38–0:50:53; siehe S. 21). Dies führt dazu, dass der eigentliche Grund für Lloyds Aussagen in der zweiten Bar-Szene („Sie brauchen hier nicht zu zahlen. [...] Ihr Geld ist hier nichts wert“) in der deutschen Fassung nicht klar wird (1:05:01–1:05:49; siehe S. 21). Zwar wird verdeutlicht, dass es „ein Befehl von oben“ (1:05:14–1:05:16; siehe S. 21) sei, aber nicht, warum dies der Fall ist. Gemäß den mystischen Elementen des Films opferte Jack schließlich „seine Seele“ für den Genuss von Alkohol, indem er es sagte. Somit fehlt in der deutschen Version aufgrund der Synchronisation eine wichtige Ursache für Jacks Verhalten im weiteren Verlauf der Handlung.

Demgegenüber wurden jedoch einige Schwierigkeiten der Übersetzung, die aus einer Form von ‚Unübersetzbarkeit‘ resultieren, angemessen gelöst. Danny sagt im Original wiederholt „redrum“, während er sich mit einem Messer seiner schlafenden Mutter nähert. Da er diese Aussage auch in roter Schrift spiegelverkehrt auf eine Tür schreibt und sie in einer nachfolgenden Szene in einem Spiegel zu sehen ist, wird anhand der englischen Sprachfassung klar, dass damit „murder“, also Mord, gemeint ist. In der deutschen Version sagt Danny dagegen „redröm“, was demnach wiederum „Mörder“ bedeutet. Für das Verständnis dieser Anspielung ist dieser Unterschied somit nicht erheblich, wodurch diese Szene in der deutschen Synchronfassung nichts von ihrer Aussagekraft verliert. Eine andere Art von Anspielung wird im Original durch Jacks Ausruf „Here's Johnny!“ deutlich. Nachdem Jack die Tür des Zimmers, in dem sich seine Frau vor ihm versteckt, mit einer Axt einschlägt, wird für den Zuschauer der englischen Fassung deutlich, dass diese Aussage auf den US-amerikanischen Entertainer Johnny Carson anspielt. Da dieser jedoch im deutschsprachigen Raum weniger bekannt ist, es aber auch keine entsprechende Persönlichkeit gibt, die unter Wahrung der Lippen-synchronisation stattdessen genannt werden könnte, wurde diese Aussage mit „Hier ist Jacky!“ (1:36:39–1:36:40; siehe S. 22) synchronisiert. Dagegen funktioniert Jacks Anspielung auf das Märchen der „drei kleinen Schweinchen“ in beiden Sprachräumen, sodass für die deutsche Fassung keine dementsprechende kulturelle Referenz gefunden werden musste und demnach eine Übersetzung ausreichte (1:35:35–1:35:56; siehe S. 22).

Die größte Unstimmigkeit in der deutschen Fassung wird jedoch gegen Ende des Films deutlich. Ebenso wie im Film *Bullitt* ist sie offenbar auf einer technischen Entscheidung bei der Synchronisation begründet. Während Wendy und Danny verzweifelt vor Jack flüchten, ist nämlich deutlich hörbar, dass hier die Originaltonspur verwendet wurde, sodass auch in der deutschen Fassung Wendy „Dan-

ny, come here!“, Danny „Mommy!“ und Jack „Where?“ rufen (1:48:37–1:50:35). Der Grund besteht vermutlich darin, dass die Ausrufe in einer deutschen Übersetzung wahrscheinlich nur geringfügig anders klingen würden, sodass sie aus finanziellen Gründen in dieser Sequenz nicht synchronisiert wurden. Allerdings sind jene anderen Stimmen der Figuren in der deutschen Version deutlich wahrnehmbar, was sich negativ auf die Filmillusion auswirkt.

Insgesamt ist anzumerken, dass die deutsche Fassung durchaus gelungen ist, da die Unstimmigkeiten zwischen beiden Sprachfassungen größtenteils nicht erheblich sind. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmregisseuren nahm jedoch Stanley Kubrick, der als Perfektionist galt, auch Einfluss auf die Synchronisation seiner Filme (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 31/32). Dem Anspruch, Perfektion zumindest nahe zu kommen, wird die Synchronisation von *The Shining* allerdings nicht gerecht. Im Folgenden soll nun erläutert werden, wodurch sich dieser Anspruch auszeichnen kann.

5 Was zeichnet eine gute Filmsynchronisation aus?

Die Berechtigung von Filmsynchronisation ergibt sich vor allem aufgrund von Zuschauern, welche die Sprache der Originalversion eines Films nicht beherrschen. Mit Hilfe von Synchronisation bzw. Untertitelung kann ein Film eine wesentlich größere Zielgruppe erreichen. Beispielsweise würden die Werke des angesehenen japanischen Regisseurs Akira Kurosawa in Europa und den USA einen geringeren Zuspruch finden, da in diesen Gebieten andere Sprachen wesentlich weit verbreiteter sind als japanisch.

Dabei liegt ein wichtiger Faktor der Filmsynchronisation darin, die Filmillusion bestehen zu lassen: „Ebenso wie der Film eine Illusion ist und die Zuschauer für zwei Stunden entführen soll, ist die Synchronisation ein Mittel, das der Aufrechterhaltung dieser Illusion dient“ (KURZ 2006: 54). Analog zu literarischen Werken sollten Filme also durch Synchronisation in unterschiedlichen Sprachen weiter belebt werden (vgl. BÜTTEMEYER; SANDKÜHLER: 95/96).

Diese Illusion kann jedoch demgegenüber auch auf vielfältige Weise zerstört werden, wie an den in der Analyse erläuterten Beispielen deutlich werden sollte. Neben technischen Fehlern und sprachlich bzw. kulturell bedingten Schwierigkeiten können Unstimmigkeiten zwischen Original und deutscher Fassung auch auf zeitgeschichtlichen Entwicklungen begründet sein. Jene Probleme sollten bei der Synchronisation von Filmen sicherlich beachtet und gegebenenfalls gelöst werden. Dabei zeichnet sich eine gute Filmsynchronisation vor allem dadurch aus, dass sie sich möglichst nah am Original orientiert. Bestenfalls sollte also weder etwas weg-

gelassen noch etwas hinzugefügt werden, das den Aussagen der Originalfassung widerspricht. Dies sollte allerdings nicht bedeuten, dass Änderungen nicht erlaubt wären. Vielmehr sind sie zum Teil sogar erforderlich – jedoch nur, wenn sie dem Original dienlich sind: „Hier einen Kompromiss zu finden, der das Original nicht verrät oder gar verfälscht, zeichnet die Kunst des Synchronautors aus“ (vgl. BRÄUTIGAM 2001: 33). Solange dabei auch die Filmillusion bewahrt wird, kann eine gute Filmsynchronisation durchaus dem Original gerecht werden.

Bibliografie

Zitierte Filme

Die erste Jahresangabe bezieht sich auf die Erstveröffentlichung in englischer Sprache, die zweite auf die deutsche Synchronisation und die dritte auf die DVD-Veröffentlichung in Deutschland. Die zur besseren Übersicht fett hervorgehobenen Abkürzungen stehen für Folgendes: **DT**: Deutscher Titel. **DF**: Synchronstudio der deutschen Fassung. **R**: Regie. **B**: Drehbuch. **D**: Darsteller. **P**: Produktionsfirma des Films. **DVD**: Produktionsfirma der zugrundeliegenden DVD-Veröffentlichung.

12 Angry Men (1957). **DT**: Die zwölf Geschworenen. **DF**: o.A., 1957. **R**: Sidney Lumet. **B**: Reginald Rose. **D**: Martin Balsam, John Fiedler, Lee J. Cobb u.a. **P**: Orion-Nova Productions. **DVD**: MGM Home Entertainment, 2004.

2001: A Space Odyssey (1968). **DT**: 2001: Odyssee im Weltraum. **DF**: MGM-Synchronabteilung Berlin, 1968. **R**: Stanley Kubrick. **B**: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. **D**: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester u.a. **P**: Metro-Goldwyn-Mayer. **DVD**: Turner Entertainment/Warner Home Video, 2001.

Bullitt (1968). **DT**: Bullitt. **DF**: Ultra Film Synchron Berlin, 1969. **R**: Peter Yates. **B**: Alan Trustman, Harry Kleiner. **D**: Steve McQueen, Robert Vaughn, Jacqueline Bisset u.a. **P**: Warner Brothers/Seven Arts. **DVD**: Warner Home Video, 1998.

Paths of Glory (1957). **DT**: Wege zum Ruhm. **DF**: Ultra Film Synchron Berlin, 1957. **R**: Stanley Kubrick. **B**: Stanley Kubrick, Calder Willingham. **D**: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou u.a. **P**: Bryna Productions. **DVD**: Sony Pictures Home Entertainment, 2005.

The Shining (1980). **DT**: Shining. **DF**: Berliner Synchron, 1980. **R**: Stanley Kubrick. **B**: Stephen King, Stanley Kubrick, Diane Johnson. **D**: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd u.a. **P**: Hawk Films. **DVD**: Warner Home Video, 2001.

Zitierte Literatur

- BELZ, Anka (2008): *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten. Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom ‚The Office‘*. Hamburg: Kovač.
- BRÄUTIGAM, Thomas (2001): *Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation*. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.
- BÜTTEMEYER, Wilhelm; SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hgg.) (2000): *Übersetzung – Sprache und Interpretation*. Frankfurt/Main: Lang.
- KURZ, Christopher (2006): *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms ‚Lock, stock and two smoking barrels‘*. Hamburg: Kovač.
- PISEK, Gerhard (1994): *Die grosse Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens ‚Annie Hall‘, ‚Manhattan‘ und ‚Hannah and her sisters‘*. Trier: WVT.
- ROTHER, Rainer (Hg.) (1997): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Anhang

Übersetzungstabellen

Die Angaben zum Timecode beziehen sich auf die Stelle, an der die zitierte Passage aus dem jeweiligen Film auf der DVD zu finden ist. Deutliche Unterschiede zwischen Originalfassung und Synchronisation sind orange hervorgehoben, während kleinere, aber dennoch auffällige Differenzen blau markiert sind.

12 Angry Men (1957)

Deutsch	Englisch
Timecode: 0:41:43–0:42:01	
Geschworener Nr. 3: Verschonen Sie uns mit Ihren weisen Sprüchen. Schicken Sie sie ans Blatt der Hausfrau , die zahlen Ihnen noch was dafür .	Juror #3: You keep comin' in with these bright sayings! Why don't you sending 'em to a paper! They pay three dollars a piece .
Geschworener Nr. 6: Wie können Sie denn so mit ihm reden? Wenn Sie zu dem alten Herrn nicht höflicher sind, gibt's Ärger, haben Sie mich verstanden? Sie sollten etwas mehr Respekt haben. Wenn Sie sich das noch einmal erlauben sollten, mein Lieber , dann muss ich Sie flachlegen .	Juror #6: What are you talkin' to him like that for? A guy who talks like that to an old man really oughta get stepped on, you know. You oughta have more respect, mister. If you say stuff like that to him again... I'm gonna lay you out .
Timecode: 0:44:46–0:45:27	
Geschworener Nr. 8: Glauben Sie tatsächlich, der Junge posaut das in die Welt hinaus, wenn er weiß, dass ihm alles zuhört? Nein, das tut er nie. Dazu ist er viel zu clever.	Juror #8: Let me ask you this: Do you really think the boy'd shout out a thing like that so the whole neighbourhood could hear him? I don't think so. He's much too bright for that.
Geschworener Nr. 10: Was? Das ist doch ein ungebildeter Prolet . Der spricht nicht mal grammatikalisch richtig .	Juror #10: Bright? He's a common, ignorant slob . He don't even speak good english.
Geschworener Nr. 11: Verzeihung, das heißt grammatikalisch .	Juror #11: He doesn't even speak good english.
Geschworener Nr. 5: Ich melde mich zu Wort : Ich ändere meine Stimme in 'nicht schuldig'.	Juror #5: Mister Foreman , I'd like to change my vote to 'not guilty'.
Geschworener Nr. 3: Was?!	Juror #3: You what?
Geschworener Nr. 5: Sie haben richtig verstanden .	Juror #5: You heard me .
Geschworener Nr. 1: Haben Sie sich das gut überlegt?	Juror #1: Are you sure?

Geschworener Nr. 5: Ja, selbstverständlich.	Juror #5: Yeah, I'm sure.
Geschworener Nr. 1: Damit steht die Abstimmung neun zu drei für 'schuldig'.	Juror #1: The vote is nine to three in favour of 'guilty'.
Geschworener Nr. 7: Da könnt' man sich doch vor Wut 'n Monogramm in' Bauch beißen, he! Da haben wir den Salat. Trotzköpfchens Zeitvertreib. Sie sollten lieber Kriminalromane schreiben. Damit würden Sie ein Vermögen verdienen.	Juror #7: Well, if this isn't the livin' end, ha! What're you basin' it on? Stories this guy made up? You oughta write for one of those cookie detective magazines, it make a fortune.
Timecode: 1:28:13–1:28:40	
Geschworener Nr. 3: Das sollst du büßen, du undankbarer Strolch! Du Strolch! Nein! Nicht schuldig. Nicht schuldig.	Juror #3: Rotten kids, you work your life out! No... not guilty. Not guilty!

2001: A Space Odyssey (1968)

Deutsch	Englisch
Timecode: 0:46:51–0:47:05	
Dr. Floyd: Und Sie haben keine Ahnung, was für eine Bewandnis es mit Ihrem Quader hat?	Dr. Floyd: I don't suppose you have any idea what the damn thing is, huh?
Dr. Rolf Halvorsen: Ich gäb was drum, wenn wir's wüssten. Nein, das einzige, was wir genau wissen, ist, dass der Stein vier Millionen Jahre alt ist.	Dr. Rolf Halvorsen: I wish to hell we did. No, the only thing we're sure of is it was buried four million years ago.
Dr. Floyd: Na, ich muss schon sagen, da werden sich die Archäologen aber freuen.	Dr. Floyd: Well, I must say, you guys have certainly come up with something.
Timecode: 1:22:13–1:22:26	
Dr. Frank Poole: Aber hör zu Dave: Angenommen, die Einheit fällt nicht aus wie er es prophezeit hatte. Dann würden wir wissen, dass wir uns auf ihn nicht mehr verlassen können, nicht wahr?	Dr. Frank Poole: Okay, but look Dave: Let's say we put the unit back and it doesn't fail? That would pretty well wrap it up as far as HAL is concerned, wouldn't it?
Dr. Dave Bowman: In dem Fall wären wir natürlich hübsch in der Klemme.	Dr. Dave Bowman: Well, we'd be in very serious trouble.
Dr. Frank Poole: Das kann man wohl behaupten. Was könnten wir denn machen?	Dr. Frank Poole: We would, wouldn't we? What the hell could we do?
Timecode: 1:48:27–1:48:44	
HAL: Mein Gedächtnis lässt nach. Daran besteht kein Zweifel.	HAL: My mind is going. There is no question about it.

Timecode: 1:49:44–1:50:57	
HAL: Mein Instrukteur war Mister Langley. Und er hat mir auch ein Lied beigebracht. Wenn Sie es gern hören möchten, werde ich es Ihnen vorsingen.	HAL: My instructor was Mister Langley. And he taught me to sing a song. If you'd like to hear it I can sing it for you.
Dr. Dave Bowman: Ja, ich möcht es gern hören, HAL. Sing es mir vor.	Dr. Dave Bowman: Yes, I'd like to hear it, HAL. Sing it for me.
HAL: Es heißt 'Hänschen klein'. Hänschen klein ging allein in die weite Welt hinein. Stock und Hut steht ihm gut. Hans ist wohlgenut. Aber Mutter weinet sehr, hat ja nun kein Hänschen mehr. Da besinnt sich das Kind... eilt nach Haus geschwind.	HAL: It's called 'Daisy'. Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half crazy all for the love of you. It won't be a stylish marriage, I can't afford a carriage. But you'll look sweet upon the seat of a bicycle built for two.

Bullitt (1968)

Deutsch	Englisch
Timecode: 0:43:37–0:43:42	
Frank Bullitt: Wenn Chalmers erfährt, dass Ross tot ist, schließt er wahrscheinlich den Fall ab – und ich will die Burschen schnappen.	Frank Bullitt: If Chalmers finds out, that Ross died, he'll gonna fold this up – and I want the man who killed him!
Timecode: 0:59:38–0:59:48	
Walter Chalmers: Ich denke nicht daran, mir vorwerfen zu lassen, aus purer Sensationsmache falsche Versprechungen gemacht zu haben. Ich lasse mich nicht von Ihrem Bullitt kompromittieren. Nehmen Sie das zur Kenntnis.	Walter Chalmers: I do not choose to have people to accuse me of false promises for the sake of cheap sensationalism or to be compromised by your lieutenant. Or castrated.
Timecode: 1:13:40–1:13:42	
Captain Bennet: Sagen Sie's ihm. Ich verlang es!	Captain Bennet: Tell him! That's an order!
Timecode: 1:35:18–1:35:27	
Walter Chalmers: Frank, wir müssen alle Kompromisse machen.	Walter Chalmers: Frank, we must all compromise.
Frank Bullitt: Ich rate Ihnen, gehen Sie endlich.	Frank Bullitt: Bullshit! Get the hell out of here. Now.

Paths of Glory (1957)

Deutsch	Englisch
Timecode: 0:06:15–0:06:18	
General Mireau: Na, mein Sohn, wie stehts? Wollen wir denen drüben mal einheizen?	General Mireau: Hello there, soldier. Ready to kill more Germans?
Timecode: 0:14:23–0:14:27	
Leutnant Roget: Wir starten aus einem Spährtrupp. Es geht darum, vorgeschobene Posten und MG-Nester ausfindig zu machen.	Lieutenant Roget: This is a reconnaissance patrol: German wire, machine-gun posts, identification of bodies.
Timecode: 0:34:14–0:34:17	
General Mireau: Wenn diese Feiglinge den feindlichen Kugeln ausweichen, werden sie die eigenen zu schmecken bekommen.	General Mireau: If those little sweethearts won't face German bullets, they'll face French ones!
Timecode: 0:36:21–0:36:26	
General George Broulard: Kolonel, ihr Temperament in allen Ehren, aber wir wollen hier nicht unsere Armee abschlachten, sondern ein Exempel statuieren.	General George Broulard: Now, colonel, you're missing the point entirely. We don't want to slaughter the French army. All we wanna do is to set an example.
Timecode: 1:18:50–1:19:00	
Barbesitzer/Ansager: Und nun zeigen wir euch unsere neueste Errungenschaft, ein interessantes Beutestück aus dem Sortiment des feindlichen Lagers. Aus Deutschland, dem Lande des Sauerkrauts.	tavern keeper/announcer: Now, gentlemen, I give you our latest acquisition from the enemy. From Germany, the land of the Hun.

The Shining (1980)

Deutsch	Englisch
Timecode: 0:31:01–0:31:28	
Jack Torrance: Dann hör mir mal gut zu. Wenn ich hier sitze und du hörst mich tippen, auch wenn du mich nicht tippen hörst, verdammt noch mal, egal, was du hörst oder nicht hörst; wenn ich hier drinnen sitze, bedeutet das, dass ich arbeite und nicht gestört werden will. Ist das einigermaßen einleuchtend?	Jack Torrance: Now, we're gonna make a new rule. When you come in here and you hear me typing or whether you don't hear me typing, or whatever the fuck you hear me doing; when I'm in here, that means that I am working. That means don't come in. Do you think you can handle that?
Wendy Torrance: Ja.	Wendy Torrance: Yeah.
Jack Torrance: Bravo. Dann tu mir doch den Gefallen und verschwinde hier. Hm?	Jack Torrance: Fine. Why don't you start right now and get the fuck out of here?

Timecode: 0:45:56–0:46:12	
Wendy Torrance: Du warst das, nicht wahr? Du warst es! Du gemeines Schwein! Du hast das getan! Nicht wahr? Du Unmensch! Du Unmensch!	Wendy Torrance: You did this to him, didn't you? You son of a bitch! You did this to him! Didn't you? How could you?! How could you?!
Timecode: 0:47:38–0:49:17	
Jack Torrance: Gott, was gäbe ich für einen Drink. Ah, gottverdamm! Nur ein einziges Bier. Hallo, Lloyd. Nicht viel los hier, hm?	Jack Torrance: God! I'd give anything for a drink. I'd give my goddamn soul for just a glass of beer. Hi, Lloyd. A little slow tonight, isn't it?
Lloyd, der Barkeeper: Sie sagen es, Mister Torrance. Was darf's sein?	Lloyd, the Bartender: Yes it is, Mister Torrance. What will it be?
Jack Torrance: Ich bin froh , dass Sie mich das fragen, Lloyd. [...] Sag mal, ich bin im Augenblick nicht flüssig. Wär's möglich, mal anschreiben zu lassen?	Jack Torrance: I'm awfully glad you asked me that, Lloyd. [...] Say, Lloyd, it seems I'm temporarily light. How's my credit in this joint, anyway?
Lloyd, der Barkeeper: Machen Sie sich keine Sorgen.	Lloyd, the Bartender: Your credit's fine, Mister Torrance.
Timecode: 0:49:48–0:51:41	
Jack Torrance: Ich hab ihn nicht angerührt, verdammt noch mal. Ich nicht. Ich würde ihm kein Haar krümmen. Kein einziges Härchen. Ich liebe den kleinen Dreckspatz. Ich tue alles für ihn. Alles, verdammt noch mal. Dieses Scheißweib. Solange ich lebe, wird sie mir diese blöde Geschichte vorwerfen. Die Hand ist mir mal ausgerutscht, versehentlich. Versehentlich! Vollkommen unabsichtlich. Das macht doch jeder mal. Ach Mann, das ist drei gottverdammte Jahre her! Alle meine Papiere und Schulhefte hatte das kleine Aas durcheinander gebracht. Und ich wollt ihn doch bloß wegziehen. [...]	Jack Torrance: I never laid a hand on him, goddamn it. I didn't. I wouldn't touch one hair on his goddamn little head. I love the little son of a bitch. I'd do anything for him. Any fucking thing for him. But that bitch! As long as I live she'll never let me forget what happened. I did hurt him once, okay? It was an accident. Completely unintentional. It could have happened to anybody. And it was three goddamn years ago! The little fucker had thrown all my papers all over the floor. All I tried to do was pull him up. [...]
Wendy Torrance: Jack, oh Jack! Gott sei dank, dass du hier bist! Jack, Jack. Jemand wohnt hier im Hotel. Eine verrückte Frau läuft hier irgendwo herum. Sie wollte Danny erwürgen!	Wendy Torrance: Jack... oh Jack! Thank God, you're here! Jack, Jack. There's someone else in the hotel with us. There's a crazy woman in one of the rooms. She tired to strangle Danny.
Jack Torrance: Vielleicht bist du die Verrückte!	Jack Torrance: Are you out of your fucking mind?
Timecode: 1:05:01–1:05:49	
Lloyd, der Barkeeper: Sie brauchen hier nicht zu zahlen.	Lloyd, the Bartender: No charge to you, Mister Torrance.
Jack Torrance: Nichts zahlen?	Jack Torrance: No charge?
Lloyd, der Barkeeper: Ihr Geld ist hier nichts wert. Ist ein Befehl von oben.	Lloyd, the Bartender: Your money's no good here. Orders from the house.
Jack Torrance: Befehl von oben?	Jack Torrance: Orders from the house?

Lloyd, der Barkeeper: Zum Wohl, Mister Torrance.	Lloyd, the Bartender: Drink up, Mister Torrance.
Jack Torrance: Ich bin kein Mann, der sich einfach zum Drink einladen lässt, Lloyd.	Jack Torrance: I'm the kind of man likes to know who's buying their drinks, Lloyd.
Lloyd, der Barkeeper: Es braucht Sie nicht zu kümmern, Mister Torrance. Jedenfalls im Augenblick nicht.	Lloyd, the Bartender: It's not a matter that concerns you, Mister Torrance. At least not at this point.
Jack Torrance: Ganz wie du denkst, Lloyd. Ganz wie du denkst.	Jack Torrance: Anything you say, Lloyd. Anything you say.
Timecode: 1:31:15–1:33:32	
Danny Torrance: Redröm. Redröm. Redröm. [...]	Danny Torrance: Redrum. Redrum. Redrum. [...]
Timecode: 1:35:35–1:36:40	
Jack Torrance: Kleines Schwein. Kleines Schwein, lass mich doch bitte rein. Nein, böser Wolf, nein. Du darfst zu uns nicht rein. Und dann lauf ich und dann schnauf ich und dann blas ich dir dein Häuschen ein.	Jack Torrance: Little pigs. Little pigs, let me come in. Not by the hair on your chinny chin chin. Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in.
Wendy Torrance: Jack, Hilfe! Nein! Oh, nein! Nein! Bitte! Nein! Nein! Bitte! Hör auf! Bitte!	Wendy Torrance: Jack! Please! Don't! Don't! No! Jack! No! No! Stop it!
Jack Torrance: Hier ist Jacky!	Jack Torrance: Here's Johnny!

Eigenständigkeitserklärung

Es wurden nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Sinngemäß oder wörtlich übernommene Ausführungen sind mit Quellenangaben gekennzeichnet. Das gilt auch für Daten oder Textteile aus dem Internet.