Sprachliche Varietäten in der Synchronisation

Die Verwendung und Funktion von dialektalen Elementen des Kajkavischen und Čakavischen in kroatischen Synchronisationen von Zeichentrickfilmen

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Božica Hrženjak, BA

am Institut für Theoretische und Angewandte

Translationswissenschaft

Begutachter: Univ.-Prof. Dr. Pekka Kujamäki

Graz, 2020

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

1 Sprache und Varietäten 3

1.1 Dialekt vs. Mundart vs. Soziolekt 4

1.2 Übersetzungsprobleme und Strategien mit Sprachvarietäten 8

1.3 Funktionen von Sprachvarietäten 10

1.4 Mundarten in Kroatien 13

1.4.1 Štokavisch 15

1.4.2 Kajkavisch 16

1.4.3 Čakavisch 18

1.4.4 Ikavica/ekavica/ijekavica 18

1.4.5 Lexeme 19

2 Synchronisationsforschung und Audiovisuelle Translation 22

2.1 Synchronisation von Zeichentrickfilmen 25

2.2 Synchronisation in Kroatien 26

2.2.1 Soziologischer und sprachpolitischer Kontext in der kroatischen Synchronisation in Bezug auf sprachliche Varietäten 27

2.2.1.1 Exkurs: Sprachpolitik 29

2.2.1.2 Sprachpolitik in der kroatischen AVT 30

3 Theoretischer Rahmen und methodische Modelle für die Analyse 33

3.1 Qualitative Methoden 33

3.1.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (2000 und 2010) 35

3.1.2 Filmanalyse 36

3.2 *Communication Accommodation Theory* (CAT) 37

3.3 Translatorisches Handeln und Skopostheorie 40

3.4 Funktionen von Dialekten im Medium Film nach Elmar Schafroth (2016) 41

3.5 Strategien für die Übertragung von Sprachvarietäten im Medium Film nach Czennia (2004)……42
4 Korpus: Filmanalyse 44
4.1 How to Train Your Dragon 44
4.1.1 Inhalt und Handlung 44
4.1.2 Charaktere und ihre sprachlichen Ausprägungen 45
4.2 The Princess and the Frog 46
4.2.1 Inhalt und Handlung 46
4.2.2 Charaktere und ihre sprachlichen Ausprägungen 47
5 Analyse der dialektalen Elemente in Bezug auf Funktion und Übersetzungsstrategien .. 49
5.1 Vorgehensweise 49
5.2 Quellen für die Analyse 50
5.3 Analyse: *How to Train Your Dragon* 51
5.3.1 Beispiel 1 51
5.3.2 Beispiel 2 52
5.3.3 Beispiel 3 54
5.3.4 Beispiel 4 56
5.3.5 Beispiel 5 57
5.3.6 Beispiel 6 58
5.3.7 Beispiel 7 60
5.3.8 Beispiel 8 62
5.3.9 Beispiel 9 63
5.3.10 Beispiel 10 64
5.3.11 Beispiel 11 65
5.4 Analyse: *The Princess and the Frog* 67
5.4.1 Beispiel 1 67

5.4.2 Beispiel 2 ... 71
5.4.3 Beispiel 3 ... 72
5.4.4 Beispiel 4 ... 74
5.4.5 Beispiel 5 ... 76
5.4.6 Beispiel 6 ... 77
5.4.7 Beispiel 7 ... 78
5.5 Ergebnisse ... 80
6 Fazit ... 82
Literaturverzeichnis: ... 86
Primärliteratur: ... 86
Sekundärliteratur: ... 86
Onlineliteratur: ... 90
Abbildungsverzeichnis ... 94
Anhang: Glossar mit kajkavischen und čakavischen dialektalen Elementen ... 95

Einleitung

In unserem Alltag sind wir umgeben von sprachlichen Varietäten, etwa in Form von Dialekten, Soziolekten oder Idiolekten. Sprachvarietäten spiegeln nicht nur alltägliche Gewohnheiten, sondern auch Kulturen wider, weshalb es bei der Kommunikation und Übermittlung von Gedanken aus einer sprachlichen Varietät in eine andere wesentlich ist, dass ÜbersetzerInnen nicht nur sprachliche, sondern auch kulturelle Besonderheiten in die Zielsprache transferieren. Jedoch wird das Übersetzen von Sprachvarietäten gerade aufgrund ihrer Vielzahl zu einer sehr herausfordernden Aufgabe und es wird oft behauptet, dass Sprachvarietäten nur scheinbar übersetzt werden können (Federici 2011:2). Daher ist die vorliegende Arbeit der Übersetzung von Sprachvarietäten und insbesondere dialektalen Elementen gewidmet.

Im Speziellen behandelt die Arbeit die Synchronisation in die kroatischen Mundarten Kajkavisch (*kajkavski*) und Čakavisch (*čakavski*) in Zeichentrickfilmen. Zur Analyse werden die kroatischen Synchronisationen der zwei Animationsfilme *How to Train Your Dragon* und *The Princess and the Frog* herangezogen. Es wird versucht, zu ermitteln, welche Funktionen die dialektalen Elemente in der Synchronisation haben. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, welche Übersetzungsprobleme im Synchronisationsprozess auftraten und welche Strategien angewandt wurden, um diese zu lösen.

Um diese Fragen beantworten zu können, wird eine für die Translationswissenschaft relevante Literatur- und Onlinerecherche durchgeführt und es werden wesentliche Aspekte festgelegt, die anschließend mit einer qualitativen Inhaltsanalyse der Filme sowie einer Analyse der zielsprachlichen dialektalen Elemente ausgewertet werden.

Bei der Analyse wird davon ausgegangen, dass die eingesetzten dialektalen Elemente Funktionen im Zieltext wie beispielweise Humor oder soziale und gesellschaftliche Zugehörigkeit und Identifikation erfüllen. Des Weiteren wird angenommen, dass der Prozess der Synchronisation in eine sprachliche Varietät mehr Schwierigkeiten mit sich bringt als eine Übersetzung in den Standard. Wie Bärbel Czennia (2004:505f.) beschreibt, sind dialektale und soziolektale Elemente an einen bestimmten geographischen Raum oder eine Region gebunden und damit als sprachliche Kulturspezifika per se unübersetzbar. Nicht nur auf einer denotativen Ebene unterscheiden sich die unterschiedlichen Varietäten zum Standard – sie weisen auch auf der konnotativen Ebene wesentliche sprachstilistische und übersetzerische Herausforderungen auf. (vgl. Czennia ibid.)

Um die Annahmen zu bestätigen oder zu widerlegen, wird anhand der Modelle von Elmar Schafroth (2016) zu den Funktionen von dialektalen Elementen im Medium Film sowie Bärbel Czennias (2004) Strategien für die Übersetzung von Sprachvarietäten eine Analyse durchgeführt.

Die Arbeit ist dafür in zwei Abschnitte aufgeteilt. Der erste Teil behandelt den theoretischen Rahmen, während im zweiten eine empirische Untersuchung durchgeführt wird. Um eine Grundlage für die methodische Arbeit zu schaffen, werden in den ersten Kapiteln zunächst die theoretischen Eckpunkte der Sprachvarietäten (Kapitel 1), der Synchronisation (Kapitel 2) im Allgemeinen sowie der Sprachpolitik in Bezug auf audiovisuelle Translation in Kroatien betrachtet. Dabei werden sowohl theoretische und historische als auch soziologische und kulturelle Grundlage der oben genannten Themengebiete behandelt. Kapitel 3 spannt dann den Bogen zwischen Theorie und Praxis und stellt die Methodik und Vorgehensweise für die Analyse dar. Dafür werden die qualitative Inhaltsanalyse, die Filmanalyse zur Auswertung der Korpora, das translatorische Handeln, die Skopostheorie sowie die *Communication accommodation theory* vorgestellt. Zusätzlich werden die Modelle von Czennia (2004) und Schafroth (2016) zur Analyse der Funktionen von dialektalen Elementen sowie zu Strategien der Übersetzung dargestellt. In Kapitel 4 folgt die Vorstellung des zu analysierenden Materials, wobei die wichtigsten Eckpunkte der gewählten Filme erläutert werden. Kapitel

5 widmet sich dann der praktischen Analyse der Funktionen und Strategien. Abschließend werden die Ergebnisse der Analyse zusammengefasst und ein Fazit über die wichtigsten Ergebnisse gezogen.

1 Sprache und Varietäten

Carol Myers-Scotton (2006:17) definiert die Variation einer Sprache als Unterschiede von sprachlichen Merkmalen, die in drei Hauptsystemen (Phonologie, Morphosyntax und Lexik) existieren. Nach Peter Braun (1987:7) sind natürliche Sprachen vielfältig gegliedert und daher keine homogene, sondern heterogene Systeme. Aus diesem Grund solle man nicht von der Sprache, sondern von Standardsprache, Dialekten, Soziolekten, Umgangssprache, Fachsprachen, Literatursprachen u.a. sprechen. Diese Erscheinungsformen von Sprache bezeichnet Braun (ibid.) als Sprachvarietäten. Varietäten haben verschiedene Form- und Bedeutungsrelationen, die regional, sozial oder situativ bedingt sind (Gladrow 2006:529). Regionale Sprachvarietäten sind in der alltäglichen Kommunikation vorhanden – egal ob auf persönlicher oder formaler Ebene; sie unterscheiden sich meist in der Lexik, dem Akzent, der Grammatik oder auch durch individuelle Sprachverwendung, die die kommunikative Ebene einer Gesellschaft prägt (Pavlov 2003:68). Anna Majkiewicz (2016:9) betont die Wichtigkeit der Klischeevorstellungen in bestimmten Sprachgemeinschaften, welche den inhaltlichen Teil des Textes bzw. der zu vermittelnden Botschaft ausmachen können.

Wolfgang Gladrow (2006:529) unterscheidet Sprachvarietäten in drei Dimensionen: räumlich (verschiedene Dialekte), soziokulturell (Verwendung von verschiedenen Sprachschichten und -niveaus) und die Unterscheidung nach Sprachsituationen und den dort gebrauchten Sprachstilen. Auch Kirsten Nabrings (1981:48) betont, dass sprachliche Varietäten nicht lediglich nach geographischem, sondern ebenso nach sozialem Raum eingeteilt werden und kulturell sowie soziologisch bedingt sind. Sie hängen demzufolge von den SprecherInnen und deren Sprachhandlungen ab. Dadurch wird zu Augen geführt, dass Sprachvarietäten nicht nur aus sprachwissenschaftlicher Ansicht ein interessantes Untersuchungsgebiet sind, da zweifelsfrei ein Zusammenhang mit regionalen und gesellschaftlichen Identitäten sowie dem Status der SprecherInnen besteht.

Auch in der Geschichte wurden sprachliche Varietäten vielfach in unterschiedlichsten Kontexten definiert. So konstatiert Peter Braun (1987:10), dass diese immer als gruppenspezifische Sprachverwendung von einer bestimmten Schicht in einer Situation von einer Sprachgemeinschaft definiert wurden. Nach Bärbel Czennia (2004:505) gehören Dialekte und Soziolekte zur Gruppe der Sprachvarietäten, die sich hinsichtlich Verwendungshäufigkeit, Anwendungsbereich, Benutzergruppe, gewählter Sprachschicht und stilistischer Wirkungen unterscheiden

(ibid.). Wie Matthias Hartig (1981:14) beschreibt, haben „Abweichungen von der Standardsprache als meist höchster Prestigesprache [...] eine besondere Bedeutung im Hinblick auf die Einschätzung des Gewichts der eigenen Sprache." Je mehr sich eine Sprachvarietät von der Standardvariation unterscheidet, desto stärker weicht auch ihr Prestige ab, weshalb Dialekte ein niedrigeres Prestige als der Standard haben (ibid.). Dieses Bild änderte sich in der Wissenschaft der 50er-Jahre, in der Gesellschaft jedoch wurde diese Meinung beibehalten. So schreibt Elmar Schafroth (2016:146), dass "[n]ach wie vor [...] in den Köpfen der Menschen die Idee von der Minderwertigkeit der Dialekte gegenüber einer Hoch- oder Standardsprache herum [geistert]."

Nichtsdestotrotz werden Dialekte als Formen von Sprachvarietäten noch immer im Alltag sowie in Medien zu verschiedensten Zwecken verwendet. Hier sei hervorgehoben, dass in die Definition von Dialekten auch zum Teil Umgangssprache, Soziolekte oder Idiolekte einfließen oder als Mundart bezeichnet werden können. Im Folgenden wird daher ein Überblick über die unterschiedlichsten Bezeichnungen sowie die soziologischen und funktionalen Hintergründe der unterschiedlichen Ausprägungen von Sprachvarietäten gegeben.

1.1 Dialekt vs. Mundart vs. Soziolekt

Ebenso wie es eine Vielzahl an Versuchen der Definitions- und Begriffsbestimmungen für Sprachvarietäten gibt, herrscht eine gleichermaßen große Vielfalt an Spezifizierungen der Begriffe *Dialekt* bzw. *Mundart*. Aus diesem Grund werden im Folgenden der Dialekt, dialektale Markierungen oder dialektale Elemente in Zusammenhang mit anderen sprachlichen Konzepten definiert.

Duden definiert die Mundart als:

> […] innerhalb einer Sprachgemeinschaft auf ein engeres Gebiet beschränkte, von der Standardsprache in verschiedener Hinsicht abweichende, ursprüngliche, meist nur gesprochene Sprache; Dialekt. (Duden [2020a])

Der Dialekt wird im Weiteren als „Mundart; Gruppe von Mundarten mit gewissen sprachlichen Gemeinsamkeiten" bestimmt (Duden [2020b]). Die beiden Begriffe werden synonym verwendet. In der Wissenschaft gibt es jedoch kleine Unterschiede. So können Eigenschaften des Dialektes schriftlich gekennzeichnet werden, während die Mundart die Art, wie Wörter ausgesprochen werden, unabhängig von deren Schreibweise versteht. Der ebenfalls existierende Begriff *Ortsmundart* bezeichnet die an einem festgelegten Ort bestimmte Varietät einer Mundart (Ortsmundart Wortbedeutung [2020]). Auf Grundlage dieser Beschreibungen und den Bestimmungen des kroatischen Kulturkreises über das Varietätenverständnis, die besagen, dass jede

Gespanschaft, jedes Dorf oder jede Insel eine andere dialektale Ausformung hat (vgl. Tkalec [2019]), wird in dieser Arbeit folgende Hierarchisierung angelegt:

- ❖ Sprachvarietäten
  - o Mundart
    - ▪ Dialekte
      - • dialektale Elemente bzw. Markierungen

Diese Hierarchisierung soll nicht als generelles Modell verstanden oder für verschiedene Sprachen als geeignet betrachtet werden, sondern stellt für diese Arbeit die Differenzierung zwischen den Begrifflichkeiten transparent dar und vereinfacht so den Aufbau der theoretischen Grundlage und der empirischen Analysen. Das Modell zeigt, dass hier die dialektalen Markierungen oder Elemente einem größeren System – dem Dialekt – untergeordnet sind, der wiederum dem System Mundart untergeordnet ist, die ihrerseits eine Unterklasse der Sprachvarietäten ist. Auf ein praktisches Beispiel der österreichischen Kultur umgelegt, sind die Sprachvarietäten alle Mundarten, Dialekte, Soziolekte und Idiolekte, eine Mundart ist beispielsweise das Steirische und ein Dialekt bezeichnet die Sprache der Gemeinden der Steiermark (z.B. die Hartberger oder Leibnitzer Dialekte).

Gunhild Brembs (2004:76) merkt an, dass es in der Sprachwissenschaft bzw. Dialektologie – dem Teilgebiet der Sprachwissenschaft, das sich mit Dialekten beschäftigt – viele größtenteils übereinstimmende Auslegungen des Dialektbegriffs gibt. So wird bei ihr Dialekt als „[…] ein von einem überdachenden Sprachsystem (= Standardsprache) regional abweichender sprachlicher Ausdruck verstanden“ (ibid.). Sie führt weiter aus, dass Dialektelemente als regional begrenzte, bodenständige Sprachmerkmale definiert werden können, die mit einer Geschichte sowie Sprach- und Kulturentwicklung verbunden sind und sowohl einem bestimmten landschaftlichen als auch sozialen Milieu angehören (Brembs 2004:1f.).

Laut Czennia (2004:505) weisen dialektale und soziolektale Sprachvarianten neben grundlegenden strukturellen Ähnlichkeiten, eine Vielzahl distinktiver Merkmale wie beispielsweise phonetisch-phonologische, morphologische, syntaktische und lexikalisch-semantische Besonderheiten auf. Diese machen die Varianten für die Mitglieder der jeweiligen Sprachgemeinschaften unterscheidbar und einzigartig. Dass es keine klare und eindeutige Definition von Dialekten gibt, wird auch von Nabrings (1981:49) betont, indem sie erklärt, dass diese meist durch ihre Eigenschaften oder die Gegenüberstellung zur Schriftsprache bestimmt werden. Der Dia-

lekt, so Nabrings (1981:49), „[...] scheint aus sich heraus nicht definierbar. Er ist nur im Zusammenhang mit Hochsprache, Umgangssprache usw. in seiner Besonderheit zu bestimmen." Braun (1987:22) bestätigt, dass Dialekte im Vergleich mit anderen Sprachvarietäten als recht eigenständige Varietäten angesehen werden können. Er hält fest, dass eine sprachliche Eigenständigkeit derselben darin liegt, dass sich Dialekte auf allen sprachlichen Ebenen – phonologisch, morphologisch, syntaktisch, semantisch und lexikalisch – entfaltet haben (ibid.). Aus diesem Grund ist „[d]er Dialekt [...] nicht allein als sprachliches Merkmal sinnvoll beschreibbar, sondern muß [sic] im Hinblick auf seine soziale Funktion bestimmt werden" (Hartig 1981:13). Dementsprechend werden dialektale Elemente laut Czennia (2004:506) in bestimmten Lebenssituationen akzeptiert, oder sogar erwartet, wie z.B. im familiären Gespräch, bei Telefonaten oder Zeitungsinterviews. Jedoch werden sie in einem wissenschaftlichen Vortrag, Leitartikel oder Gesetzestext als unpassend empfunden und gesellschaftlich sanktioniert. Dialektale Elemente werden folglich tendenziell eher mit Gesprächssituationen in Verbindung gebracht, die sich durch soziale und emotionale Nähe der GesprächspartnerInnen auszeichnen (ibid.:507). Geht es nach Majkiewicz (2016:9), sagen „Dialekte […] viel über den sozialen Status und die regionale Herkunft des Sprechers aus." So werden durch dialektale Elemente Vorstellungen und Werte über Menschen in einer bestimmten Region und ihr kulturelles Umfeld hervorgerufen (Brembs 2004:75).

Die Verbundenheit zu einer bestimmten Region und seinem Volk durch die sprachlichen Besonderheiten in der Kommunikation zeigen zahlreiche Werke in der Geschichte auf. Die Sprache als wichtiges Symbol des Volkscharakters einer Ethnie scheint als allererstes in den Schriften von Homer und Herodot auf. Schon im 5. Jahrhundert vor Christus berichtet Herodot über eine Verweigerung der Zusammenarbeit zwischen AthenerInnen und sprachlich unterschiedlichen PerserInnen, wobei stattdessen eine Kooperation mit den sprachlich verwandten SpartanerInnen eingegangen wurde. Die Verwendung der selben oder einer ähnlichen Sprache deutete schon damals auf die Funktion der Identitätszugehörigkeit hin (Pavlov 2003:70). Dies zeigt, dass SprecherInnen von unterschiedlichen Sprachvarietäten und Dialekten innerhalb einer Gemeinschaft nicht unbedingt denselben Grad der Verständigung haben müssen, um ihre Gemeinschaft und das Gemeinschaftsgefühl zu erhalten (ibid.). Der Dialektwandel und der Wandel der Dialektfunktion begrenzten sich im Laufe der Jahre jedoch nicht auf das Identitäts- und Gemeinschaftsgefühl. Durch geschichtliche Fortschritte, den Einfluss der Medien, die stärkere Urbanisierung, die Ausweitung der städtischen Sprachsituation in den ländlichen Bereich oder die

Ausweitung der Schreibsprache in den Bildungsinstitutionen wurden die Funktionen von Sprache weiterentwickelt (vgl. Hartig 1981:14).[1]

Was den Status der Dialekte in der Gesellschaft betrifft, hält Czennia (2004:507) fest, dass Dialekte in der Regel von unteren sozialen Schichten gesprochen und daher mit bestimmten Stereotypen wie Armut oder Bildungsmangel behaftet werden. Dies hat seinen Ursprung ebenso in der Geschichte, denn in der Literatur werden dialektale oder soziolektale Redeelemente seit Jahrhunderten vom Standpunkt der kulturell gebildeten Stadtzentren abgewertet – sie wurden gar als lächerlich empfunden und die SprecherInnen als Tölpel und ungebildete Figuren charakterisiert (ibid.:508), was auch in audiovisuellen Medien hervorgehoben wird. Diese Auffassung wird zum Kernpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dialekten in der Sprachwissenschaft und Soziologie, denn die traditionelle Dialektologie baut auf Beziehungen zwischen Sprachen bzw. Sprachvarietäten und deren regionaler Ausbreitung auf, was in erster Linie die Relation zwischen der ländlichen und städtischen dialogischen Dialektologie zum Hauptuntersuchungsgegenstand macht (Pavlov 2003:68). Demzufolge sind einige der wesentlichen Fragen in der Soziolinguistik:

- Wie werden regionale Dialekte in der alltäglichen Kommunikation verwendet?
- Welche Beziehung, welchen Status und welches Prestige haben sie zueinander?
- Welche Beziehung besteht zwischen einem Dialekt und der Standardvariante einer Sprache sowie der damit verbundenen Identität der SprecherInnen? (ibid.:67)

Dadurch wird versucht, die Beziehungsebenen zwischen den Varietäten und den gesellschaftlichen Faktoren (z.B. gesellschaftliche Klasse oder Genderaspekte) soziologisch zu beleuchten. Ante Pavlov (2003:67) betont, dass die städtischen Dialekte hier ein besonders hohes Prestige besitzen – ähnlich der Standardvariation einer Sprache. Diese Ansicht hat sich in den letzten Jahrzenten wenig geändert, was an den Arbeiten von Hartig (vgl. 1981) und Schafroth (vgl. 2016) sichtbar wird, die bestätigen, dass die Ansicht, Dialekte seien unteren sozialen Schicht – vor allem dem bäuerlichen Lebensbereich – zuzuordnen und entsprechen den Anforderungen einer modernen Industriegesellschaft nicht, weit verbreitet ist. Um diese Abwertungen abzufedern, wird heute versucht, durch verschiedenste Medien eine empathische Annäherung des Publikums zu schaffen, was durch die Darstellung der Lebenswirklichkeit zentraler Figuren, deren Sprache dialektale Elemente enthält, geschieht. RezipientInnen sollen sich so mit der Wirklichkeit von kulturell und regional definierten Minderheiten oder sozial benachteiligten Gruppen

[1] Siehe Kapitel 1.3 zur näheren Betrachtung der Funktionen von Sprachvarietäten.

identifizieren können. Dialektale und soziolektale Elemente als multifunktionale, stilistische Phänomene bieten so eine Möglichkeit des Versuchs der Annäherung zum Publikum. (Czennia 2004:509) Welche Schwierigkeiten dabei auftreten können und wie mit solchen umgegangen wird, wird im folgend behandelt.

1.2Übersetzungsprobleme und Strategien mit Sprachvarietäten

Insbesondere beim Transfer in andere Sprachen führen dialektale und soziolektale Elemente einerseits zu Übersetzungsproblemen und schaffen andererseits Chancen für übersetzerische Reflexion und Kreativität. Da es in der Sprachpraxis einer Sprachgemeinschaft viele verschiedene Erscheinungsformen von Sprachvarietäten gibt, erschwert dies eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und auch in der praktischen Umsetzung wird die Handhabung von Sprachvarietäten nicht einfacher (Braun 1987:7).

In den 1990er-Jahren wuchs das Interesse an der Dialektübersetzung im filmischen Kontext und Sprachvarietäten wurden als translatorisches Problem zum Teilaspekt der Übersetzungswissenschaften (Majkiewicz 2016:10). Die Übersetzbarkeit von sprachlichen Varianten wurde als Problem gesehen, das trotz umfangreicher Studien nicht annähernd gelöst werden konnte (Schmitt 1990:380). Den Hintergrund des Dilemmas bildeten zwei konträre Ansichten. Die eine besagt, es sei unmöglich das Original in seiner Gesamtheit zu übersetzen (was in extremsten Fällen zur wortwörtlichen Übertragung führt), während die andere eine freie Übersetzung vorzieht, die auf Verständlichkeit setzt und die funktions- und wirkungsadäquate Mitteilung in der zielsprachlichen (ZS)[2] Rezeption anstrebt (ibid.). ÜbersetzerInnen müssen dafür nicht nur auf linguistische, sondern auch auf kultureller Ebene (z.B. durch Wortspiele, Realien, Dialekte) Grenzen überwinden (Schmitt 1990:381). Wie Christian Schmitt (ibid.) schon in den 90ern betonte, kann keine äquivalente Übersetzung aus der Ausgangssprache (AS)[3] in die ZS angefertigt werden, denn die kulturellen Unterschiede einer Sprachgemeinschaft einer Sprachvarietät können sich immens von der ZS unterscheiden.

Die Schwierigkeit, Dialekte zu übersetzen, besteht außerdem einerseits in den strukturellen und soziosituativen Unterschieden zweier Sprachen und andererseits in der Anzahl an Dialekten oder Sprachvarietäten innerhalb einer Sprachgemeinschaft (Brembs 2004:2). Dialekte sind in

[2] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung ZS für Zielsprache verwendet.
[3] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung AS für Ausgangssprache verwendet.

einer Sprachgemeinschaft mit bestimmten historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Werten verbunden, die in einer anderen Sprachgemeinschaft anders oder nicht existent sind, was darin resultiert, dass eine Übersetzung in die ZS mit einem ZS Dialekt Assoziationen und Konnotationen verfälschen könnte (ibid.).

Ein weiteres Problem von Texten mit dialektalen Markierungen ist die starke Kulturgebundenheit zum Ausgangstext (AT)[4]. Für kulturspezifische Phänomene wie Dialekte gibt es in den meisten Fällen keine Äquivalente in der ZS. Aus diesem Grund wird gerne zur Methode der Standarisierung (Übertragung des AS Dialektes in die Standardvarietät der ZS) gegriffen (Majkiewicz 2016:12). Dieselbe Meinung vertritt auch Kathleen Brons (2012:159), die sagt, dass die Übersetzung von Dialekten zu den schwierigsten Übersetzungsproblemen gehört, weshalb sich ÜbersetzerInnen oft für eine Übertragung in die Standardsprache entscheiden.

Entgegen der weit verbreiteten Meinung, Sprachvarietäten seien eher soziologisch und gesellschaftlich bedingt, ist die Verwendung verschiedener Sprachvarietäten Majkiewiczs (2016:10) Meinung nach lediglich situationsbedingt und zugleich ein Grund dafür, dass die Übersetzungsproblematik dialektaler Elemente konträre Reflexionen in der Translationswissenschaft auslöst. Aus dieser Perspektive betrachtet auch Czennia (2004:505) die Problematik der Übersetzbarkeit dialektaler und soziolektaler Elemente in einem bestimmten Kontext und fügt der schon beschriebenen Problematik die konnotative und denotative Ebene hinzu:

> Zu den Schwierigkeiten, die sich aus dem unterschiedlichen Zuschnitt verschiedener Sprachsysteme bereits auf der Ebene der Denotationen ergeben […], treten solche, die sich auf die konnotativen Ausdruckswerte dialektaler und soziolektaler Redeelemente zurückführen lassen und ihre Übersetzung im Wesentlichen als sprachlich-stilistisches Problem ausweisen.

Was es aus der konnotativen Sicht so erschwert, Dialekte zu übersetzen, ist die Tatsache, dass Dialekte jeweils an einen bestimmten geographischen Raum, eine Landschaft oder Region eines nationalstaatlichen Gebietes gebunden sind und damit als sprachliche Kulturspezifika unübersetzbar sind (Czennia 2004:505f.). Ein weiteres Problem für die Übersetzung dialektaler Elemente ist der Erhalt von Übereinstimmungen auf der sprachlichen und inhaltlichen Ebene aus dem AT in den Zieltext (ZT)[5]. Da die Handlung im AT in einem anderen Teil der Welt stattfindet, könnten Schwierigkeiten durch Inkongruenzen entstehen, da der ZS Dialekt und mit ihm verbunden die geografischen und kulturellen Assoziationen im Kontrast zu den AS raum-

[4] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung AT für Ausgangstext verwendet.
[5] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung ZT für Zieltext verwendet.

zeitlichen Elementen stehen (Czennia 2004:510). Darüber hinaus ist es schwierig, mit dialektalen Elementen eine kongruente Inhaltsebene zwischen zwei Sprachen zu erhalten, denn wie Schafroth (2016:146) betont, sind Dialekte defizitär, weil mit ihnen nicht alle Themengebiete zum Ausdruck gebracht werden können.

Nichtsdestotrotz wurde immer wieder daran gearbeitet, einen Weg zu finden, mit dialektalen Elementen umzugehen. In der Literatur beispielsweise wurden Strategien entwickelt, wie sie auch Czennia (2004:509f.) beschreibt, die schlussendlich auch in anderen Gebieten, wie der audiovisuellen Translation (AVT)[6], eingesetzt werden können. Die Entscheidung für eine bestimmte Übersetzungsstrategie gibt Aufschluss darüber, welchen Aspekten die ÜbersetzerInnen mehr oder weniger Aufmerksamkeit bzw. eine höhere oder niedrigere Priorität zuschreiben (ibid.). Brembs (2004:30) hingegen erkennt keine systematische Ausarbeitung von Richtlinien für die Übersetzung dialektaler Elemente, sondern spricht von Tendenzen, ZS überregionale Umgangssprachen zu verwenden. Die Tendenz geht eher zur Übertragung in die standardsprachliche Version der ZS und es wird eine „[…] eher ablehnende Haltung zum Übersetzen dialektaler Elemente […]" eingenommen (ibid.). Eine weitere Möglichkeit zur Übertragung von dialektalen Elementen aus der AS in die ZS ist, diese mit umgangssprachlichen Markierungen zu ersetzen oder eine „Kunstsprache" zu entwickeln (ibid.:2). Die Möglichkeiten oder Strategien, die zur Verfügung stehen, können aber nicht als gleichwertig angesehen werden, denn jede Übersetzung ist als Kompromiss zu verstehen, welchen ÜbersetzerInnen machen müssen, um das entsprechende Ziel für den ZT und die Zielkultur (ZK)[7] zu erreichen (Majkiewicz 2016:12). Welche Rollen bzw. Funktionen dabei solche Elemente übernehmen können wird im Folgenden behandelt.

1.3 Funktionen von Sprachvarietäten

Im sozialen Gebrauch haben Dialekte seit dem 16. Jahrhundert ihre Funktionen nach und nach verändert oder verloren, womit auch ihr Einsatz bei gesellschaftlichen Aufgaben weniger wurde (Braun 1987:8). Hartig (1981:12) bekundet, dass Dialekte in ihrer ehemaligen Funktion nicht mehr erhalten sind und neue Funktionen angenommen haben, nämlich die der Kennzeichnung einer sozialen Situation und deren SprecherInnen, welche dadurch einer bestimmten Umgebung zugeordnet werden können. Dialekte gelten als Indikatoren entweder für soziale Rückständig-

[6] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung AVT für audiovisuelle Translation verwendet.
[7] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung ZK für Zielkultur verwendet.

keit und Inferiorität oder für ein bestimmtes elitäres Bewusstsein (Hartig 1981:12). Die Indikatorfunktion verdeutlicht die Differenz zwischen aktiver (d.h. die aktive Verwendung von Varietäten im Alltag) und passiver (Sprechfähigkeit im lediglich rezeptiven Gebrauch) Sprachkompetenz. Hartig (ibid.) hält ebenso fest, dass die ältere Generation häufig im Dialekt spricht, während dies bei Jüngeren nicht der Fall ist – die jüngste weist ihn oft beinahe gänzlich zurück.

Die meisten DialektologInnen sind sich einig, dass der Dialekt kein primäres Kommunikationsmittel einer modernen Gesellschaft ist, aber dennoch eine Funktion als solches im elementaren Lebensbereich wie in der Familie oder im Freundeskreis einnimmt:

> Die soziale Funktion des Dialekts bestimmt sich vor allem über die informellen und privaten Verwendungsbereiche, also die Familie und den Freundeskreis. Die soziale Funktion der Hochsprache bestimmt sich vor allem über die Bereiche des öffentlichen Sprachgebrauchs, wie er in der Folge von Berufsrollen auftaucht – dadurch dass man überregional einheitlich verstanden werden will, kommt es immer stärker zur Abschwächung der Verwendung von Dialekt. (Hartig 1981:11)

Während Hartig (1981:18) die primäre Funktion des Dialektes im privaten Lebensbereich in privaten, informellen Gesprächen beschreibt und weniger im öffentlichen Bereich (z.B. in ÄrztInnenpraxen, Ämtern, Bildungsinstitutionen u.a.), zählt Christian Schmitt (1990:383) weitere Funktionen des Dialekts im gesellschaftlichen Leben auf: Dialekte situieren SprecherInnen sozial oder regional, rufen mitunter Komik hervor oder dienen AutorInnen des Realismus oder Naturalismus dazu, soziale und regionale Gegebenheiten getreu abzubilden und Charaktereigenschaften anzuzeigen (ibid.). Daher betont Schmitt (ibid.:392) die Evokation als eine wesentliche Funktion von Dialekten: diese ruft bestimmte Assoziation an eine bestimmte Region oder deren SprecherInnen hervor.

Sprachliche Varietäten erfüllen jedoch nicht nur in literarischen Werken, sondern auch in Filmen oder Fernsehserien konkrete Funktionen, die bewusst eingesetzt werden, um Inhalte zu vermitteln und bestimmte Eindrücke bei den RezipientInnen zu hinterlassen (Brons 2012:183). In kreierten Welten der Literatur oder auf der Leinwand werden daher sprachliche Gewohnheiten und Verwendungen bewusst gesteuert. Brembs (2004:40) führt aus, dass wenn in ansonsten standardsprachlichen Ausdrucksformen bestimmte dialektale Markierungen verwendet werden, angenommen werden kann, dass diese besondere Funktionen haben und von AutorInnen bewusst eingesetzt werden. AutorInnen möchten den LeserInnen die Besonderheiten der kreierten Welt vermitteln (ibid.). Gleichzeitig definiert Hartig (1981:13) auch die stigmatisierende Funktion von Dialekten, die Individuen kennzeichnet, die eine zurückgedrängte Sprachfähigkeit haben. In diesem Fall fungiert der Dialekt in einer Gruppe als Bindemittel und Ausdruck

einer Beziehung zu einem bestimmten regionalen und sozialen Bereich und es kommt neben dem allmählichen Verlust der Sprache zur erheblichen Verstärkung der sprachlichen Loyalität.

Czennia (2004:508ff.) beschäftigt sich intensiv mit den Funktionen der dialektalen und soziolektalen Elemente in literarischen Übersetzungen, die auch in audiovisuellen Texten und Übersetzungen verwendet werden können. Sie listet 13 Funktionen in Bezug auf drei verschiedene Ansichtsweisen auf:

Funktionen in Bezug auf die textinterne, fiktive Welt:
1. Suggestion von Wirklichkeitsnähe in der Tradition eines mimetisch verstandenen Realismuskonzeptes 2. Vermittlung von lokalem Kolorit zur räumlichen Situierung der Handlung, oft in Verbindung mit Traditionen und Wertvorstellungen dieser Region 3. Steigerung der Authentizität und Glaubwürdigkeit fiktiver Ereignisse 4. Vermittlung des Eindrucks szenisch dramatischer Unmittelbarkeit 5. Vermittlung einer Illusion von Mündlichkeit 6. Sprachliche Binnendifferenzierungen unabhängig von außerliterarischen Kodierungen, die aufgrund der unterhaltsamen oder komischen Wirkung von Sprachmischungen entstehen 7. Individualisierung oder Charakterisierung der Figuren durch zum Beispiel textinterne Kontrastierung in sozialer, bildungsmäßiger oder sonstiger Hinsicht 8. Textübergreifende strukturierende Funktion im Sinne eines Leitmotivs oder Erkennungs- oder Wiedererkennungszeichens
Funktionen mit Bezug auf weltanschauliche Grundhaltungen der AutorInnen:
9. Veranschaulichung gesellschaftlich hierarchischer Machtverhältnisse auf sprachstilistischer Ebene 10. Veranschaulichung einer bestimmten gesellschaftspolitischen Einschätzung

11. Kompensation von als defizitär empfundener Schriftlichkeit und schriftsprachlich normierter Literatur allgemein 12. Veranschaulichung der Gefährdung älterer Kulturformen durch Modernisierungsprozesse auf sprachlicher Ebene
Funktionen in Bezug auf die RezipientInnen literarischer Texte:
13. Auf ZuschauerInnen beziehungsweise LeserInnen bezogene Effekte wie Steuerung und Sympathielenkung durch Verbindung ethisch moralischer Polarisierung mit sondersprachlichen Markierungen

Ihre Kategorisierung der Funktionen in den verschiedenen Ebenen zeigt erneut, dass es eine Komplexität verlangt, solche Elemente in andere Sprachen zu übertragen. Es ist zugleich ein umfassendes Abbild für einen Bestimmungsversuch von Funktionen sprachvarietätlichen Elemente in unterschiedlichen Kontexten. Für diese Arbeit wird jedoch im Weiteren eine Kategorisierung nach Elmar Schafroth (2016) verwendet, welche im Kapitel 3.4 vorgestellt wird, welche auf Czennias Modell aufgebaut wurde, nur auf audiovisuelle Texte fokussiert wird.

Die dialektalen Elemente, welche in dieser Arbeit analysiert werden, sind die in der kroatischen Sprache, weswegen nun deren Sprachvarietäten vorgestellt werden.

1.4Mundarten in Kroatien

In diesem Unterkapitel werden die kroatischen Mundarten vorgestellt, die in dieser Arbeit als Teilaspekt von Sprachvarietäten betrachtet werden und sich – basierend auf unterschiedlichen Regionen – weiter in Dialekte teilen können.

In der heutigen Zeit gibt es in der kroatischen Sprache großen Einfluss aus dem Englischen, Deutschen und Italienischen sowie der kroatischen Standardvarietät, was die Mundarten, Dialekte und regionale Idiome in den Schatten stellt. Es gibt in der täglichen Sprachverwendung eine Vielzahl an Anglizismen und Germanismen, was die Türen zu den Mundarten Kajkavisch und Čakavisch immer weiter schließt. Dabei spielen natürlich nicht nur schriftliche, sondern auch moderne elektronische und audiovisuelle Medien eine große Rolle (Blažeka 2008:IX).

Die Sprache ist der ‚Ausweis' eines Volkes und das Wiedererkennungsmerkmal seiner nationalen Identität sowie seines geschichtlichen Fortbestands. Umso wichtiger ist es, Varietäten

weiterhin zu pflegen (Šicel 2004:7). Obwohl Kroatien ein recht kleines Land ist, gibt es im Kroatischen drei Hauptmundarten, die sich in verschiedene regionale Ausprägungen aufteilen:

- **Štokavisch** – wird im Binnenland Kroatiens verwendet und bildet die Grundlage der kroatischen Standardvarietät
- **Čakavisch** – wird in den Küstenregionen, auf vielen Inseln und in der Region Lika gesprochen
- **Kajkavisch** – wird im nördlichen und nordwestlichen Kroatien gesprochen.

In Kroatien gibt es in jeder Gespanschaft, in jeder Stadt, auf jeder Insel und in jedem Dorf verschiedene Charakteristiken der Dialekte, die Unverständlichkeit zwischen Menschen verursachen können (vgl. Tkalec 2019). Aus diesem Grund sind die folgenden drei Mundarten übergeordnete VertreterInnen, deren Merkmale sich im unterschiedlichen Ausmaß in den zahlreichen Dialekten wiederfinden. Da ein genaues Eingehen auf die Merkmale jeder einzelnen Mundart mit ihren unzähligen dialektalen Ausprägungen den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde, werden die wesentlichsten Eigenschaften der drei Mundarten vorgestellt, mit denen im Anschluss die empirische Analyse durchgeführt wird.

Die folgende Abbildung 1 gibt ein besseres Bild von der territorialen Verteilung der Mundarten und den dazugehörigen Dialekten:

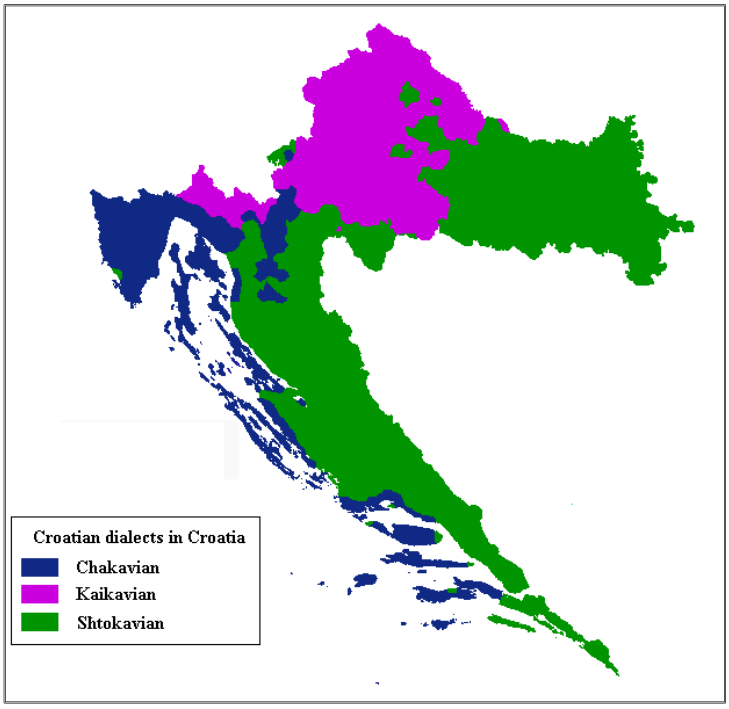


Abbildung 1: Geografische Aufteilung von Mundarten in Kroatien

Nicht nur Außenstehende, auch KroatInnen selbst haben Schwierigkeiten, sich untereinander zu verstehen, da Dialekte in den jeweiligen Mundarten von Region zu Region variieren. Wörter haben eine andere Bedeutung und vieles wird verschluckt oder ausgelassen, was interessante Forschungsgebiete eröffnet (vgl. Tkalec 2019).

Geschichtlich gesehen, führt Robert Auty (1982:19) aus, war die kroatische Sprache vor der Zeit der Nationalen Wiederbelebung (Illyrische Bewegung), auch *Kroatischer Frühling* genannt, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in regionale Varietäten aufgeteilt. Für die Literatur war die wichtigste Varietät die der Stadt Dubrovnik im Süden, welche der bosnischen Sprache sehr ähnelte, sowie die kajkavische Sprache im Norden des Landes, der Stadt Zagreb und dem dazugehörigen sogenannten zivilgesellschaftlichen Umfeld. Damals galt die kajkavische Mundart sogar als eine eigene Sprache (ibid.). Anfang des 19. Jahrhunderts veränderten die historischen und sozialen Bedingungen wie etwa der Zerfall der venezianischen Republik und der Anschluss Dalmatiens an die Habsburger Monarchie den Verlauf der Sprachen. Es wurde nach einer Sprache gesucht, die alle Regionen verbinden konnte. Obwohl das Štokavische von vielen bevorzugt wurde, blieb im Küstengebiet das Čakavische beliebt, insbesondere für die damaligen SchrifstellerInnen, während im Norden weiterhin das Kajkavische verwendet wurde. Aus diesem Grund war die Vereinigung aller Mundarten und die Entstehung einer gemeinsamen kroatische Sprache eines der größten Probleme in der Zeit der Illyrischen Bewegung. Dafür wurden nicht nur linguistische Aspekte in Betracht gezogen, sondern auch ideologische Haltungen, insbesondere die der slavischen Intellektuellen in der Habsburger Monarchie die sich immens für das Štokavische ein- und letztendlich auch ihren Willen durchsetzten (Auty 1982:20). Das bedeutet jedoch nicht, dass das Kajkavische oder Čakavische nicht mehr verwendet wurden – sie erhielten bzw. verloren zwar einige Funktionen in der Gesellschaft, wurden aber dennoch weiterhin in der Literatur (insbesondere in der Dichtung) verwendet. Dies zeigt die Stärke und Ausdauer des Kajkavischen und Čakavischen (ibid.:21).

1.4.1 Štokavisch

Die štokavische Mundart ist die Grundlage der kroatischen Standardvarietät. Sie wird in Kroatien, Serbien, Montenegro, Bosnien und Herzegowina sowie im südlichen Teil des österreichischen Burgenlandes verwendet. In Kroatien wird sie meist im Binnenland und in den größten Städten verwendet und zwar von 55% aller KroatInnen. Am stärksten verbreitete sie sich in der Zeit des 15. Jahrhunderts, als sie zur offiziellen Standardvarietät in der Literatur wurde. Die

erste kroatische Version der Bibel und die erste kroatische Grammatik wurden im Štokavischen geschrieben (vgl. Tkalec 2019).

Die wichtigsten Charakteristiken der štokavischen Mundart sind das Fragepronomen *što* oder *šta*, nach denen sie benannt ist; die Akzentuierung, die sich auf die hintere Silbe verlagert und die Endung *-ev* und *-ov*, die in der Deklination für kurze männliche Substantive im Plural eingefügt wird (*Putovi*; Straßen, *Krajevi*; Enden, *Sirevi*; Käse) (vgl. Tkalec 2019). Des Weiteren wird der Laut *l* am Ende der Silbe zum *o* (*selce – seoce*) und die Präposition *v* wird mit *s* getauscht (Babić/Težak 2009:18).

Auf der morphologischen Ebene gehen der Dual und das Imperfekt verloren, die Kasus Dativ, Lokativ und Instrumental werden mit verschiedenen Formen der 3. Person Plural gleichgestellt (*nosidu, igradu, igru*) (Lisac 2003:26). Auf der syntaktischen Ebene kommt es zur Mischung von Akkusativ und Lokativ sowie zur Anwendung des historischen Futurs und Infinitivs und ungewöhnlichen Stellungen der Enklitika (*mi kaže* anstatt *kaže mi*) (ibid.:27). Was die Lexik betrifft, werden viele Turzismen verwendet (*avlija, ćuprija, sokak*) (Babić/Težak 2009:18), aber auch Lexeme aus den beiden anderen Mundarten (vgl. Katinić 2019).

1.4.2 Kajkavisch

Die kajkavische Mundart ist nach dem Fragepronomen *kaj*, *kej*, oder *kuoj* benannt und wird meist im nördlichen Teil und im Landesinneren verwendet. Auch in anderen Teilen der Welt wird sie gesprochen, zum Beispiel in Teilen des Burgenlands sowie in Teilen der Slowakei und Ungarn. Die kajkavische Mundart ist der slowenischen Standardsprache ähnlicher als der kroatischen. Vor dem 15. Jahrhundert war Kajkavisch im ganzen Land ausgeprägt, heute wird es nur mehr von ungefähr 35% aller KroatInnen gesprochen. (vgl. Tkalec 2019)

Mijo Lončarić (2008:30) sagt, dass in Regionen, in denen die Standardvariante oder -mundart *Štokavski* gesprochen wird, auch Einflüsse des Kajkavischen nachweisbar sind. So hält er fest, dass z.B. in Zagreb kajkavische Einflüsse aus der alten Zagreber Sprechweise und den naheliegenden ländlichen Gebieten zu finden sind (ibid.). Bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die kajkavische – damals noch als solche bezeichnete – Sprache schon mehr als zwei Jahrzehnte lang angewandt und gefestigt worden, sodass sie nicht nur in der Literatur benutzt wurde, sondern auch die Funktionen verschiedenster alltäglicher Kommunikation in allen Lebensbereichen übernahm (Auty 1982:19). Es darf trotzdem nicht unerwähnt bleiben, dass das Kajkavische seine Varietäten in der Literatur nie in der Gänze zeigte, sondern eine bestimmte Anzahl

von grammatikalischen und lexikalischen Elementen des Štokavischen miteinfloss. Das Kajkavische war demnach in solchen Texten nur eine künstliche Form und zeigte durch die eingefügten štokavischen Elemente, dass das Štokavische eigentlich ein höheres Prestige hat (Auty 1982.:20f.).

Der Höhepunkt des Kajkavischen spielt sich Ende des 18. Jahrhunderts ab, als viele wichtige literarische Werke sowie Dokumente des alltäglichen und zivilen Lebens in dieser Varietät verfasst wurden (ibid.:21). In der Fachliteratur gibt es mehrere Bezeichnungen für das System, in dem die kajkavische Mundart vorkommt, so z.B. der *kajkavische Dialekt, der kajkavische Standarddialekt* oder *-sprache*, die *kajkavische Mundart* oder die *kajkavische Sprache*. Bei den kajkavischen AutorInnen aus dem 16. und 17. Jahrhundert galt auch der Terminus *Slovenski* (Stolac 1995:331). Die Lexik des Kajkavischen wird im Wörterbuch *Rječnik hrvatskoga kajkavskoga književnog jezika* des kroatischen Sprachinstitutes dargestellt, in dessen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen die Lexik des Kajkavischen vom 16. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg behandelt wird. Die erste kajkavische Grammatik *Gründe der Croatischen Sprache zum Nutzen der deutschen Jugend* stammt von Ivan Vitković aus dem Jahr 1779 (Stolac 1995:333).

Die Hauptcharakteristika der Mundart sind folgende: der Vokativ wird nie wirklich benutzt, die Endung im Genitiv Plural wird nicht benutzt (*ptica → ptic*), die Endung *of* im maskulinen Substantiv wird hinzugefügt (*muž → mužof*), der Laut *l* wird am Ende des Wortes anstatt *o* hinzugefügt (*pjevao → pjeval, čuo → čul, rekao → rekel*) und es gibt meist keinen Unterschied zwischen *č* and *ć* (*noć → noč, sreća → sreča*) (vgl. Tkalec [2019]). Des Weiteren wird die Konsonantenanordnung *pj, bj, vj* beibehalten (*snôpje, grôbje, dìvji*), die Anordnung *šć* (< *stj=skj*) (*rodilišće, prošćenje*) ebenfalls und die Endung in der 3. Person Präsens *iju* und *eju* anstatt von *e* und *u* verwendet (*jèdeju, pústiju*). Es gibt nur eine Futurform und zwar eine verkürzte Version des Verbes *sein* im Präsens (*jâ bum*) und der Komparativ endet auf *eše* (*jeftìneše*, *sprètneše*) (Lončarić 2008:29).

Phonologisch betrachtet ist eine ekavische Aussprache grundlegend und die Aussprache der Konsonanten geschlossener oder offener als im Standard. Die Konsonantengruppe *čr* bleibt beibehalten (*črn, črv*) anstatt *cr* zu verwenden, es wird keine Assibilierung oder Palatalisierung durchgeführt (*junaki, vragi* anstatt *junaci, vrazi*) (*zemla, kojn* anstatt *zemlja, konj*). Auf der morphologischen Ebene kann festgehalten werden, dass es keinen Vokativ gibt, stattdessen wird der Nominativ verwendet; die Kasus Dativ, Genitiv und Lokativ Plural sind nicht gleich wie im Standard (*D ljudem, L ljudih, I ljudmi*), bestimmte Adjektive werden öfter benutzt (*On*

je tak dobri), es gibt keinen Aorist, Imperfekt oder Verbaladverb *glagolski prilog prošli*. Was die Lexik betrifft, werden oft Deminutive, Kosenamen (*lonček, hižica*) und Lehnwörter (oft aus dem Deutschen (*cajt – vrijeme*) oder Ungarischen (*betežen – bolestan*)) benutzt. Auf der syntaktischen Ebene steht der Infinitiv meist am Ende und Instrumentalformen (im Kroatischen für die Ausführung der Handlung von einer Person oder mithilfe eines nicht lebendigen Objekts verwendet) werden mit einer Präposition gebildet (*popelali smo se z avtom*). (vgl. Katinić 2019)

1.4.3 Čakavisch

Die čakavische Mundart ist nach dem Fragewort *ča* benannt und ist die Mundart, die am wenigsten verwendet wird – nur 12% aller KroatInnen verwenden sie. Meist wird sie im Küstengebiet (Dalmatien, Istrien und auf den Inseln) gesprochen. Sie erlebte die wenigsten Änderungen und Entwicklungen und wird deshalb auch als archaisch angesehen. (vgl. Tkalec [2019])

Besonders auffallend ist der urslawische Akzent. Neben dem Slavischen gab es seit Jahrhunderten auch romanische Einflüsse im Čakavischen, daher gibt es auch viele Italianismen (vgl. Katinić:2019). Das Čakavische wurde durch die Völkerwanderung beeinflusst. Dadurch, dass die Wanderung in die nördlichen und östlichen Teile des heutigen Territoriums Kroatiens stattfand und sich eher in diesen Regionen die Sprache veränderte, blieb die Küstenregion mit den Inseln unverändert, da sie keine Zuwanderung erlebte (Iva Lukežić 1990:27).

Merkmale des Čakavischen sind die Verwendung von *n* anstatt *m*, was auch als Adriatismen bezeichnet wird (*brojin* anstatt *brojim, znan* anstatt *znam*; *-n; -l> -j, ž>r*) (Galović 2013:128). Auf der phonetischen Ebene werden die Konsonantengruppen unregelmäßig ausgelassen, der Infinitiv wird abgeschnitten und Aorist und Imperfekt werden ausgelassen. Die Form des Hilfsverbes *sein* ist im Konditional (*bin, biš, bi, bimo, bite, bi*) (Lisac 2009:17-27). Syntaktisch gesehen ist die Wortreihenfolge im Satz frei, es gibt häufige Ellipsen, Verwendungen von Singular anstatt Plural sowie Zusammenstellungen aus *za* + Infinitiv. Des Weiteren gibt es einen häufigen Austausch von Lokativ und Instrumental durch Akkusativ (*npr. živi u Split*) (Lisac 2009:28).

1.4.4 Ikavica/ekavica/ijekavica

Die Aussprache in den heutigen slawischen Sprachen basiert noch auf den Ausprägungen der alten slawischen Laute. Eines der wesentlichsten Merkmale, dass die Aussprache auch in Mundarten und Dialekten in den heutigen slawischen Standardvarietäten bestimmen kann, ist

das *Jat*. *Jat* ist ein Buchstabe des Altkirchenslawischen, der ältesten slawischen Schrift (Rieger 2018 [2020]). Es ist der 33. Buchstabe der glagolitischen und der 32. Buchstabe des alten kyrillischen Alphabets. Es ist nicht bekannt, wie genau die Aussprache im Altkirchenslawischen lautete, jedoch war sie im 10. und 11. Jahrhundert eher ähnlich einem geöffneten */e/, /a/ (ä/jä)* oder zwischen den Lauten */e/* und */i/* (Zwielaut *iê*) angesiedelt (Jat [2020]). In der Entwicklung der slawischen Sprachen veränderte sich der Buchstabe *Jat* je nach Region zu anderen Lauten, etwa zu *e, ije, je* oder *i* (Rieger 2018). Norbert Rieger (ibid.) hält fest, dass „[i]n der Sprachwissenschaft […] die Veränderung, welche zu den drei Aussprachen Ekavica, Ijekavica und Ikavica führte, als Jat-Reflex bezeichnet [wird].“ Somit wird auch diese Bezeichnung in der Weiteren Folge in dieser Arbeit verwendet.

Heute hat sich die kroatische und bosnische Standardsprache auf eine ijekavische Aussprache festgelegt, während das Serbische sowohl Ekavisch als auch Ijekavisch im Standard verwendet (ibid.). Im Kroatischen ist der *Jat*-Reflex im Štokavischen als */ije/je/*, im Čakavischen als */i/*, und im Kajkavischen als */e/* realisiert (jat [2020]).

Die ikavische Aussprache, auch ikavica genannt, ist die Gleichung des *Jat*-Reflexes mit dem Vokal *i* vornehmlich in den čakavischen Dialekten, aber auch in Teilen der štokavischen Dialekte, wobei diese eher im Westen von Bosnien und Herzegowina, Teilen von Lika und Dalmatien sowie Teilen des Slawonischen auftreten (ikavica [2020]). In keiner der heutigen drei Standardsprachen (Bosnien und Herzegowina, Kroatien und Serbien) ist das *Jat* hauptsächlich ikavisch, weshalb der *Jat*-Reflex in Dialekten wie dem Čakavischen in Dalmatien auftritt (Rieger 2018).

Die ekavische Aussprache ist die Gleichstellung des *Jat*-Reflexes mit dem Vokal *e*. In Kroatien tritt er in allen Dialekten auf, wobei er dem nördlichen Teil des Lands in der kajkavischen Mundart vorbehalten ist (ekavica [2020]).

1.4.5 Lexeme

Dadurch, dass die drei Mundarten verschiedene Einflüsse und Entwicklungen erlebten, unterscheiden sich auch ihre Lexeme. Dies zeigt die folgende Graphik.

Die Abbildung der Verwendung des Substantivs „Kelle“ oder „Schöpflöffel“ in den unterschiedlichsten Regionen und Dialekten in Kroatien (vgl. Tkalec 2019).



ENG-LISH	SHTOKAVIAN	KA-JKAVIAN	CHAKAVIAN
to talk	razgovarati	spominati	ćakulat
rain	kiša	dežđ	daž
grandpa	djed	deda	dida
snake	zmija	kača	kačka
sock	čarapa	štumf	bičva
pillow	jastuk	vanjkuš	kušin
crazy	lud	nor	munjen
corn	kukuruz	kuruza	turkinja
why	zašto	zakaj	zač

Die Tabelle von unterschiedlich verwendeten Lexemen in den drei Mundarten in Kroatien (vgl. Tkalec 2019).

Abbildung 2: Unterschiede auf Lexemebene

Ena Katinić (2019:11) beschäftigte sich kürzlich mit dem Thema der Dialekte in synchronisierten Zeichentrickfilmen in Kroatien, in denen sie die Häufigkeit der verwendeten Dialekte in den Animationen betrachtete. Wie sie festhält, hängt die Wahl des Dialektes vom Ambiente bzw. vom Handlungsort ab, d.h. entweder rural oder städtisch bzw. im kroatischen Fall Binnenland oder Küstenregion. Geografisch gesehen sollten die Varietäten demnach so aufgeteilt werden, dass die Handlung am/im Meer im Čakavischen, während im Binnenland im Štokavischen oder Kajkavischen wiedergegeben wird (Katinić 2019:11).

Ob sich diese These in dieser Arbeit bestätigen oder widerlegen lässt, wird durch die Analyse im praktischen Teil dieser Arbeit eruiert. Dem vorausgehend wird im nächsten Kapitel die Synchronisation vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf die kroatische Synchronisationskultur gelegt wird.

2 Synchronisationsforschung und Audiovisuelle Translation

Typische Synchronisationsländer sind Frankreich, Deutschland, Ungarn, Italien, Tschechien, die Slowakei, Spanien, die Türkei und die Ukraine (Chaume 2012:6). Kroatien hingegen ist eher als Untertitelungsland bekannt, da etliche Filme, Serien, Shows und Dokumentationen lediglich untertitelt, aber nicht synchronisiert werden. Dennoch gibt es einen Teil der kroatischen Unterhaltungsbranche, der die Synchronisation bevorzugt, nämlich die Sparte der Zeichentrickfilme und -serien, die für ein junges Publikum gedacht ist. Vor allem Kinder beherrschen noch keine Fremdsprachen, können nicht (schnell genug) lesen und müssen Sprache und sprachliche Varietäten in der Gänze oft noch erlernen. Aus diesem Grund wird in diesem Kapitel auf den Prozess der Synchronisation, die kroatische Synchronisation im Allgemeinen und die Synchronisation von Zeichentrickfilmen im Speziellen eingegangen.

Synchronisation ist ein Prozess, in dem ein fremdes Werk und dessen Intention einer anderen Kultur angepasst werden sollen. Sie lässt keinen Raum für individuelle Interpretation und verlangt Kreativität, Flexibilität und Gewandtheit im Umgang mit Sprache sowie gute Kulturkenntnisse (Pahike 2009:11). Frederic Chaume (2012:1f.) definiert Synchronisation als Ersatz der Originalspur eines audiovisuellen Textes durch dessen Spur in der Zielsprache. Das Ziel einer guten Synchronisation ist deren Unsichtbarkeit, d.h. das Publikum soll nicht merken, dass der Film eigentlich in einer anderen Sprache verfasst wurde (Mompeán 2015:276). Chaume, Marza und Ibanez (2009:33) stimmen dem zu und betonen nochmals die Wichtigkeit der Natürlichkeit der synchronisierten Sprache:

> In the case of translation for dubbing, an important cornerstone for good dubbing quality is that the target language sounds realistic, credible, and plausible; i.e., it does not take us away from the storyline.

Die synchronisierte Version soll demnach so nahe wie möglich am Original sein, jedoch ohne wortwörtliche Nachahmungen (Pahike 2009:38). Da die Synchronisation ein Teilgebiet der AVT ist, ist es wichtig, einen kurzen Abriss dazu zu geben. Nach verschiedenen Definitionen von Tomaszkiewicz (2009:22) und Bogucki (2013:95) kann audiovisuelle Translation als eine spezifische Form von Translation, die eine klassische interlinguale und intersemiotische Übertragung umfasst, definiert werden. Yves Gambier (2008:11) hat dies im folgenden Zitat zusammengefasst; er sagt, audiovisuelle Translation

> [...] [is] actually a multisemiotic blend of many different elements such as images, sounds, language (oral and written), colours, proxemics and gestures – all incorporated into various audiovisual codes to fulfil creative needs such as stage/screen adaptation, arrangement into sequences and shots, play of voices and lightning, scenery or narrative conventions.

Ende der 90er-Jahre wurden Forschungen im Bereich der AVT gängiger, und AutorInnen wie Frederic Chaume, der sich speziell mit Synchronisation beschäftigt, oder Jorge Díaz-Cintas – beide spanische Übersetzungswissenschaftler – können als Hauptvertreter dieses Bereiches genannt werden. Insbesondere in Spanien und Italien wird viel zu Synchronisation geforscht, da diese als Synchronisationsländer gelten.

Durch das Verwenden mehrerer semiotischer Kanäle lassen sich drei Arten der AVT unterscheiden: die Untertitelung, die Synchronisation und das Voiceover. Bei der Synchronisation wird die Audiospur des Originals mit der des Zieltextes ersetzt, beim Voiceover ist die Audiospur des Originals im Hintergrund noch leise zu hören und bei der Untertitelung ist die übersetzte Dialogspur schriftlich auf der Leinwand zu sehen. (Remael 2010:2f.) Die Normen und Regelungen haben sich in den letzten 20 Jahren enorm verändert und sie unterscheiden sich zwischen den jeweiligen Ländern und Filmstudios (Bogucki 2013:83).

Gesprochene Register wie bei der Synchronisation können aufgrund von phonetischer und prosodischer Diversität nur schwer identisch in eine andere Sprache übertragen werden, denn jede Sprache hat eine andere Melodie, Dialekte und keine direkten Äquivalenten. Laut Delabastita (vgl.1989) besteht die Botschaft, die vermittelt werden soll, aus vier semiotischen Kanälen: dem Bild (visuell-nonverbal), der Schrift (visuell-verbal), dem Ton (akustisch-nonverbal) und dem Gesprochenen (akustisch-verbal). Dies unterstreicht die Komplexität dieser Translationsform und erweitert den Tätigkeitsbereich der ÜbersetzerInnen von schriftlichen Texten zu multimodalen Zusammensetzungen, die im Endeffekt in einem Medium harmonieren sollen. Schwierigkeiten bei der Übertragung des Inhaltes aus einer in eine andere Sprache sind dabei linguistische Variationen (Stil, Register, Dialekt, Soziolekt, Idiolekt), emotionale Ausdrücke (Tabus, Schimpfwörter) und kulturgebundene Elemente sowie Humor (Bogucki 2013:63).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Synchronisation begann erst ab 1990 (Pahlke 2009:23). Im 20. Jahrhundert wurde der Tonfilm eingeführt, dadurch ergaben sich neue Schwierigkeiten, Inhalte in anderen Sprachen und Kulturen zu vermitteln (ibid.:27). Die ersten Synchronisationen waren technisch schwach; erst mit der Zeit entwickelte und verbesserte sich die Lippensynchronität und ÜbersetzerInnen und DrehbuchautorInnen begannen mit der Entwicklung angemessener Skripten (Chaume 2012:2). Ab den 1980ern erlebte die Branche durch die Heimvideorecorder einen neuen Aufschwung (Pahike 2009:30). Zehn Jahre später ist die Synchronisation in aller Welt verbreitet, insbesondere bei Zeichentrickfilmen (Chaume 2012:2). Die oralen Register wurden bis vor Kurzem noch von LinguistInnen und Akademike-

rInnen vernachlässigt, weshalb TV-Häuser Richtlinien für TranslatorInnen und Drehbuchautorinnen veröffentlichten. Diese sollen dabei helfen, den AT in einen guten ZT umzuformulieren (Chaume/Varela/Marzà/Ibàñez 2009:33).

Da Filme bzw. die AVT einerseits zu filmisch-literarisch und andererseits zu gesellschaftlich bildenden Systemen gehören, werden sie nicht nur wegen des Spaßfaktors konsumiert, sondern haben auch die Funktion zur (Weiter-)Bildung der Sozialisation (Žanić 2009:29). Mithilfe der Synchronisation werden etwa Stereotype, Diskriminierung oder das Prestige von sprachlichen Varietäten an Kinder weitergegeben. So wird zum Beispiel in Amerika das amerikanische Englisch als die höchste angestrebte Varietät betrachtet und daher meist Hauptfiguren zugeteilt. Negative Charaktere oder Typen wie Groß- oder Kleinkriminelle, Obdachlose, emotionslose Karrieretypen, dumme Blondinen, oder tollpatschige und trottelige Charaktere sprechen meist in Varietäten, die mit einer bestimmten Region oder gesellschaftlichen Wertung negativ in Verbindung gebracht werden (etwa *Black English*, Südstaatenenglisch, die Sprache der ItaloamerikanerInnen oder HispanierInnen usw.) (ibid.:31). Daher ist es wichtig, dass ÜbersetzerInnen geografische Varietäten und deren ideologisch-politische Implikationen kennen, verstehen und ggf. einzusetzen wissen (ibid.:117). Wie Teresa Tomaszkiewicz (2009:20) festhält, verfolgt AVT mehrere Ansätze: die Translation als Produkt, als Prozess und als Element von sozialer und interkultureller Kommunikation. Dennoch wird oft bemängelt, dass SchauspielerInnen bei der Synchronisation die Mimik und Gestik, welche Ausdruck der Persönlichkeit sind, abhandenkommen, oder dass Akzente oder Dialekte, die kulturelle Gegebenheiten widerspiegeln, verändert werden. Dies kann leicht zu inhaltlicher Manipulation führen (Pahike 2009:15).

Aufträge für Synchronisationen werden üblicherweise von Fernsehsendern oder Filmverleihen ausgeschrieben. Auch wird bereits im Vorfeld überlegt, wer als AutorInnen und SchauspielerInnen für eine bestimmte Rolle in Frage kommt (Pahike 2009:40). Für große, wichtige Filme werden auch Stimmencastings ausgetragen. Die Vorwahl sowie die letzten Entschlüsse werden von SupervisorInnen der Produktionsfirma, die die Synchronisation bestellt, geleitet. Heutzutage herrscht große Rivalität in der Synchronisationsbranche, was zu sinkenden Löhnen und steigendem Zeitdruck führt. Viele Firmen möchten sparen, was TranslatorInnen meist hart trifft (ibid.:13).

Häufige eingesetzte Strategien bei der Synchronisation in der AVT sind Domestizierungs- und Verfremdungsverfahren. Während bei Letzteren die Erhaltung des Fremden ohne zusätzliche Erklärungen angewendet wird, ist bei ersteren die Kreation die beliebteste Strategie (Sikora 2015:59). Weitere Strategien sind Ergänzung (zusätzliche Erklärungen), Auslassung (Ersetzen

der Elemente durch Äquivalente der Zielkultur), Globalisierung (Ersetzen von Elementen durch neutrale Elemente), Lokalisation (Ersetzen durch entsprechende ZK-Elemente) und transformierende Kreation (Sikora 2015:59f.).

Es ist unumstritten, dass in der modernen Kultur, wo Kommunikation technisch begünstigt ist (etwa durch das Internet, E-Mails oder SMS), die Interferenz bzw. Weiterentwicklung von verschiedenen Varietäten schneller und einfacher wird, was eigentlich ein Prozess ist, der normalerweise Jahrzehnte oder Jahrhunderte dauert (Žanić 2009:183). Das bedeutet, dass wenn man über das Verhältnis von Sprache und Region spricht, muss der Begriff *Region* fluid bleiben, d.h. es muss klar sein, dass ein geographisches Gebiet von Menschen, die dort leben, anders empfunden wird als von Menschen, die es quasi ‚von außen' betrachten (ibid.:147). Ebenso ist es schwierig, emotionale Ausprägungen in der Standardvarietät zu vermitteln, da diese neutral und faktisch sind, weshalb Emotionen wie Wut, Aufregung oder Kraftausdrücke meist in einer Varietät dargestellt werden (ibid.:159).

2.1 Synchronisation von Zeichentrickfilmen

In dieser Arbeit stehen Zeichentrickfilme für ein junges Publikum im Fokus. Unterschiede zwischen Zeichentrick- und Spielfilmen sind besonders im Setting und im Umfeld zu finden. In Spielfilmen werden durch das Setting oftmals der kulturelle Hintergrund und die Nationalität der Charaktere angedeutet. Auch das Aussehen der SchauspielerInnen wird der kulturellen Umgebung angepasst. Bei Zeichentrickfilmen werden kulturelle Elemente, darunter auch sprachliche Varietäten, bewusster eingesetzt, um diese klarzustellen (vgl. Sikora 2015:57). Animationsfilme beziehen etwa kulturspezifische Elemente und intertextuelle Referenzen ein, die die Sozialisation und Einbindung der Kinder in ihre Umgebung fördern (vgl. Lopez Gonzales 2015:16f.). Daher ist es auch wichtig, welches Sprachniveau verwendet wird, denn es soll die Verständlichkeit bei Kinderfilmen erhalten bleiben (Pahike 2009:39). Synchronisation für Kinder muss folglich sprachgerecht und leicht verständlich gestaltet und kulturell passend sein sowie einen Bezug zum Alltag haben (Hammomhajdi 2009:108). Natürlich werden Zeichentrickfilme nicht ausschließlich für Kinder gemacht, was das folgende Zitat von Sikora (2015:52) zeigt:

> [...] animated productions are multilayered constructs intended not only for children but for a wider audience. Such films are planned and produced in such a way as to provide entertainment at all possible levels.

Dennoch ziehen moderne Zeichentrickfilme besonders ein junges Publikum mit herausragender Animation, interessanter Handlung, visuellen Witzen und verbalem Humor an, während für ein

älteres Publikum eher geistreiche Dialoge und gebildete Anspielungen, für die kulturelles und politisches Hintergrundwissen vorausgesetzt werden, eingesetzt werden (Sikora 2015:52). Um das Ziel, Unterhaltung zu bieten und Glück und Zufriedenheit zu schaffen, zu verwirklichen, müssen Missverständnisse und das Gefühl von Fremdheit vermieden werden. Umso wichtiger sind diese Faktoren, da sie die ganze Familie ansprechen sollen. Damit das erreicht werden kann, werden drei Strategien angewendet. Die erste führt die fremde Kultur direkt durch Referenzen und Expressionen, die man damit verbindet, ein. Die zweite Strategie bezieht sich auf die Referenzen und Ausdrücke, die die fremde Kultur darstellen sollen; das geschieht auf kultureller und linguistischer Ebene: Humor, Emotionen und Beziehungen werden in einer Mischung von Exotischem und Vertrautem zusammengebracht. Die dritte Strategie ist die Zerstreuung der Ausdrücke in der Narration, die der ZS und ZK vertraute Bilder über die fremde Kultur vermitteln soll. (vgl. Di Giovanni 2003:213ff.)

Viele Studien haben gezeigt, dass Kinder nicht nur passive KonsumentInnen sind, sondern sehr bewusst die Multifunktionalität der audiovisuellen Werke im Fernsehen aufnehmen (Žanić 2009:29). Daher ist ein bewusster Einsatz von Varietäten nicht nur für die Verständlichkeit, sondern auch eine (Weiter-)Entwicklung auf sprachlicher, soziologischer, individueller und sogar politischer Ebene wesentlich. Welche Bestimmungen bzw. Traditionen oder auch willkürliche Entscheidungen in der kroatischen Synchronisationsbranche zum Einsatz kommen, wird im Folgendem präsentiert.

2.2 Synchronisation in Kroatien

Grundsätzlich werden die meisten Produktionen in Kroatien untertitelt. Erst in den letzten Jahren wurden Synchronisationen von Zeichentrickfilmen in Kroatien beliebt. Heute ist nach Disneys Behauptungen die kroatische Synchronisation gar eine der besten in Europa. Was sie besonders macht, ist unter anderem der häufige Einsatz von Dialekten, der im nächsten Unterkapitel genauer besprochen wird (tportal 2010) Am Anfang hat die kroatische Synchronisation *ATER Studio* geführt, heute sind die Hauptdistributoren *Livada produkcija* und *Continetal film*. Für die Synchronisation werden häufig, wie im Original bekannte Persönlichkeiten gewählt. Das Engagement bei Disney oder Pixar ist keine einfache Arbeit. Es ist viel von jedem gefordert. Auch von den Übersetzungen, besonders bei Dialekten, die authentischer und humorvoller klingen sollten (ibid.)

Kroatien begann Ende der 80er-Jahre, kurze Zeichentrickfilme für das Fernsehen in die Standardsprache zu synchronisieren (Žanić 2009:10). Der erste synchronisierte Zeichentrickfilm in

Kroatien bzw. Jugoslawien war *Familie Feuerstein* aus dem Jahr 1968 (Feuerstein 2009). Der erste synchronisierte *DreamWorks*-Zeichentrickfilm war tatsächlich *Shrek* aus dem Jahr 2004 (Shrek 2004). *Der König der Löwen* (Kralj lavova) wurde als erster *Disney*-Film 2003 ins Kroatische synchronisiert (König d. Löwen 2003).

2.2.1 Soziologischer und sprachpolitischer Kontext in der kroatischen Synchronisation in Bezug auf sprachliche Varietäten

Ivo Žanić (vgl. 2009) beleuchtet in seinem Werk *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?* (Wie sollten kroatische Esel sprechen?)[8] aus dem Jahre 2009 das Thema Synchronisation in die kroatischen Sprachvarietäten aus verschiedenen Aspekten und fasst zahlreiche mediale Diskurse zusammen. Seiner Meinung nach sind öffentliche Diskurse essenziell für die sprachliche, aber auch gesellschaftliche Weiterentwicklung. Dementsprechend kann der Dialekt im öffentlichen Bereich als eine Art sprachpolitische Demokratie eingesetzt werden und als Bedingung für die gesellschaftliche Weiterentwicklung gelten. Obwohl Synchronisationen von Zeichentrickfilmen in Kroatien oft heftig kritisiert[9] werden, sind sie laut ihm eine Möglichkeit, Kindern (d.h. die Gruppe, die Untertitel noch nicht bzw. nicht schnell genug lesen kann) beliebte Inhalte und Kinobesuche generell zu ermöglichen. Dennoch wurde die Synchronisation von animierten Filmen in Varietäten erst in den letzten Jahren in Kroatien populär und ein beliebtes Thema in verschiedensten Zeitungen, Kritiken und Internetportalen (ibid.:11).

Gerade Zeichentrickfilme können als Lehrmedium fungieren, dessen Bildungsfunktion in der Sozialisation von Jugendlichen enorm wichtig ist (Mitrović 2012:50). Dadurch, dass die meisten Produktionsfirmen in der Hauptstadt Zagreb angesiedelt sind, sind auch die meisten Filme in der Standardvarietät Štokavisch verfilmt (ibid.:40f.). Was das Ambiente und die soziokulturelle Ebene betrifft, sind Zeichentrickfilme generell in der Kultur so konstruiert, dass sie das typische Ambiente einer bestimmten Region darstellen sollen; basiert dies auf dem Kontrast zwischen dem Urbanen und Ruralen bzw. und in Kroatien dem Kontinentalen und der Küstenregion (Žanić 2009:54). Die zwei Städte, die das Monopol sozusagen übernommen haben und die Gegensätze verkörpern, sind Zagreb und Split, wobei Zagreb das Binnenland und Mitteleuropa darstellt und Split die Küstenregion und den mediterranen Bereich. Zagreb hat sich damit

[8] Selbstübersetzung

[9] Das erwachsene kroatische Publikum ist einerseits nicht gewohnt, AVT Werke synchronisiert zu sehen, und andererseits ist es der Meinung, dass einige Regionen durch den Gebrauch bestimmter Varietäten und deren SprecherInnen diskriminiert werden (Mitrović 2012:50).

als elitäres Subjekt etabliert, denn schon im 20. Jahrhundert charakterisierte die kroatische Ethnologie die binnenländische Gesellschaft als konfliktlos, ideal und ein bisschen naiv, wohingegen Split bzw. die Küstenregion durch verschiedene Einflüsse von Italien als wilder Westen und wilde Zivilisation des Südens dargestellt wurde. Die Bipolarität zwischen Zagreb und Split spiegelt sich auch auf nationaler Ebene wider (ibid.:68ff.).

Interessant ist die Beziehung zwischen den regionalen Dialekten in der öffentlichen Kommunikation. Das Čakavische wird meist negativen Figuren zugeschrieben oder charakterisiert eine eher phlegmatische bzw. faule Figur (Žanić 2009:125). Das Kajkavische wird mit Tölpeln und Bauern assoziiert (ibid.:47) und vor allem verwendet, um jemanden als dumm oder betrunken zu charakterisieren (ibid.:75). Was die Standardvarietät angeht, wird sie in der Synchronisation dann verwendet, wenn die Handlung und die Charaktere auf eine nicht diskriminierende und wertfreie Art und Weise gezeigt werden sollen. Demnach werden negative Figuren meist in Varietäten, die in und um Split gesprochen werden, abgebildet, während Protagonisten üblicherweise aus Zagreb oder Umgebung stammen (ibid.:11f.). Solch eine Einteilung bringt natürlich eine Stereotypisierung mit sich, durch die die BewohnerInnen von Split sowie SprecherInnen dieser Dialekte mit negativen Assoziationen in Verbindung gebracht werden. Die negative Auffassung der Stadt stammt vor allem daher, dass Split für den Konsum von Drogen und damit verbundenen Problemen bekannt ist (Mitrović 2012:50).

Die Entscheidungen über die sprachlichen Varietäten sind meist den Synchronisationshäusern überlassen, welche die Aufträge dann an ÜbersetzerInnen weiterleiten. Wie Mitrović (2012:51) in ihrer Arbeit über Synchronisationsstrategien der kroatischen Unterhaltungsbranche festhält, verwenden die kroatischen ÜbersetzerInnen meist die Strategie der Ersetzung einer AS kulturspezifischen Aussage mit einer ZS und keine Neutralisation, was ihr Engagement gegenüber dem Zweck und dem zielorientierten Werk in der Translation zeigt.

Die kulturspezifischen Elemente, die in dieser Arbeit behandelt werden, sind sprachliche Varietäten und deren Einsatz in der Synchronisation. Im letzten Jahrzehnt verlagerte sich der Fokus der ForscherInnen von einem translationswissenschaftlichen Ansatz hin zu einem soziologischen und politischen. Dies wurde dadurch unumgänglich, dass für ÜbersetzerInnen aufgrund verschiedenster AuftraggeberInnen und RezipientInnen unterschiedlichste Regeln und Normen zu beachten sind.

2.2.1.1 Exkurs: Sprachpolitik

Die Sprache kann eine wichtige Rolle in der Sozialisation und Identitätsbildung spielen. Da sie ein wichtiger Aspekt der Gesellschaft ist, kann mit einer Sprachpolitik auch diese Beeinflusst werden. So hält Reine Meylaerts (2011:165) fest, dass Sprachpolitik Regeln beinhaltet, welche in der Öffentlichkeit durch die Regierung, Administrative Posten oder anderen Einrichtungen eingeführt und eingefordert werden können. Die Sprachpolitik kann auch in Bezug auf Translation Menschenleben beeinflussen:

> Similarly, a translation policy is to be defined as a set of legal rules that regulate translation in the public domain: in education, in legal affairs, in political institutions, in administration, in the media. By means of its translation policy, a government thus regulates people's access to or exclusion from public life and services. (Meylaerts 2011:165)

Sprachpolitik wird demnach nicht nur von politischen AkteurInnen betrieben, sondern auch von einzelnen Gruppen oder Individuen. Die möglichen sprachpolitischen Maßnahmen sind äußerst vielfältig: unter anderem kann mittels Reformen im Bereich der Rechtschreibung oder durch die Wahl einer Schrift das Schreibsystem einer bestimmten Sprache verändert werden oder einen Bruch mit der Tradition symbolisieren (vgl. Schaller 1996:12).

Der Wirkungsbereich der Sprachpolitik ist breit, denn sie kann sich auf die Aussprache, die Rechtschreibung, die Wahl der Lexik, die Grammatik oder den Stil beziehen, aber ebenso den Status einer Sprache und die Abgrenzung zu anderen Sprachen betreffen. Es ist wichtig, zu betonen, dass Sprachpolitik niemals eine rein sprachliche Angelegenheit, sondern stets in ein komplexes Gefüge aus gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen, religiösen und kulturellen Faktoren eingebunden ist (vgl. Spolsky 2008). Bernard Spolsky (2008:9-14) bezieht sich darauf in seiner Arbeit und gliedert die Sprachpolitik in drei Elemente:

1. Die Gewohnheiten im Sprachgebrauch (*language practices*): die Auswahl der sprachlichen Mittel, Laute, Wörter und grammatischen Konstruktionen. Diese werden von konventionellen Regeln beeinflusst, die sich je nach Situation unterscheiden. Das bedeutet, dass die SprecherInnen einer bestimmten Sprache in unterschiedlichen Rahmen andere sprachliche Mittel verwenden. Konventionelle Regeln können sich mit politischen oder gesellschaftlichen Gegebenheiten verändern.
2. Die Vorstellungen der SprecherInnen über die eigene Sprache und den Sprachgebrauch (*language beliefs*): gemeinsame Vorstellungen in einer Sprachgemeinschaft über den angemessenen Sprachgebrauch, wodurch auch ein bestimmtes Prestige gegeben ist.

3. Die bewusste Einwirkung auf die Sprachgewohnheiten (*language management*): eine Person, eine Gruppe oder eine Institution versucht, die Sprachsituation bewusst zu verändern oder auf die sprachlichen Gewohnheiten einer Sprachgemeinschaft Einfluss zu nehmen. (Spolsky 2008:9-14)

Obwohl Varietäten und Dialekte eine große Vielfalt zeigen und der Bereich der Kinderunterhaltung allgemein als politisch frei betrachtet wird, kann auch dort verdeckte Sprachpolitik zum Einsatz kommen. So teilen viele die Meinung, Synchronisationen sollen Kindern nur die Standardsprache vermitteln (Žanić 2009:12). In der Synchronisation wird die sprachliche Identität der Charaktere zu einer Metapher, bestimmte Lexeme und Akzente können zu politischen Symbolen werden und auf so einer Grundlage werden sprachliche und regionale Stereotypen gebildet. Aufgrund dieser Stereotypen und Wertvorstellungen, die in der Gesellschaft gefestigt sind, bauen persönliche aktuelle sowie künftige Anschauungen auf. (ibid.:17)

Sprachliche Varietäten sind gesellschaftlich und politisch wesentlich für ein zusammenhängendes politisches Konzept in einem Staat. Ihre unterschiedlichen Werte und das Prestige bilden auch moralische Vorstellungen und erschaffen ethische Verordnungen und Rechte. Die Grundlage dafür bieten zwei Ansichten: die erste stammt aus der Zeit der Romantik, die die Sprache als organische Ausdrucksmöglichkeit der Gesellschaft sieht und somit auch eine Voraussetzung für die Entwicklung und Erhaltung einer Kultur darstellt. Die zweite Ansicht hat ihre Grundlagen in der praktischen und kommunikativ angesiedelten Wertung und Verwendung der Sprache und sieht eben die sprachlichen Varietäten aus einer ökonomischen Verwertungsmöglichkeit; dabei ist es egal, ob die Entscheidung, welche Varietät verwendet wird, aus der Ebene des Staates kommt oder aus einer kleineren Organisation wie einem Produktionshaus, oder ob es gar eine Einzelentscheidung war, etwa von RegisseurInnen oder ProduzentInnen. Die populäre audiovisuelle Kultur kann dementsprechend politisch und pädagogisch individuelle und kollektive Identitäten prägen und Zeichentrickfilme sind somit nicht nur unschuldiges und neutrales soziokulturelles Amüsement, sondern auch ein wichtiges Netzwerk, um Kinder zu sozialisieren und kulturell zu erziehen. (vgl. Žanić 2009:17)

2.2.1.2 Sprachpolitik in der kroatischen AVT

Der Diskurs über Sprachvarietäten in den Medien erreichte so viel öffentliches Aufsehen in Kroatien, dass er sogar Thema im kroatischen Parlament wurde. Am 8. Februar 2001 wurde das kroatische Gesetz über die Radio- und Fernsehübertragung beschlossen, dessen Artikel 9 (1)

besagt, dass der kroatische Rundfunk HRT die Verantwortung über die Verwendung der kroatischen Sprache bzw. Standardsprache in Radio- und Fernsehprogrammen zu tragen hat. Artikel 9 (2) besagt, dass HRT die Kreativität der Sprache in den Nichtstandardvarietäten bzw. Dialekten des Kroatischen fördern soll. Davon ausgenommen sind Filme und audiovisuelle Werke, die im Original gezeigt werden, Musikstücke gänzlich in einer Fremdsprache und Sendungen, die zum Erlernen einer Fremdsprache gedacht sind. (Zakon o HRT [2020]) Das neue Gesetzt vom 13. Februar 2003 baut auf jenem von 2001 auf, in ihm steht jedoch, dass HRT sich dazu verpflichtet, der kroatischen Sprache zu dienen und die dialektale Varietät und Kreativität zu fördern. Aus diesen Verordnungen wurde ein neuer ethischer Kodex für HRT beschlossen, welcher am 25. Juli 2006 in Kraft trat. In dessen Artikel 24 steht, dass JournalistInnen zwar dazu verpflichtet sind, die kroatische Sprache in der kroatischen Standardvarietät zu verwenden, dass Dialekte aber verwendet werden können, wenn sie in den Kontext passen – etwa in Sendungen, die nicht informativ sind – um die Varietäten des Kroatischen zu fördern. (vgl. Žanić 2009:13)

Was der Verwendung von Sprachvarietäten in den Medien widerspricht, ist die Tatsache, dass Kinder so nicht die Standardvarietät oder ihren eigenen Regionaldialekt erlernen, was dieses Konzept der Synchronisation und die Sprachpolitik des Alltagslebens in der Familie und Gesellschaft, das auch auf staatlicher Ebene funktionierte, in Gefahr bringt (ibid.:14). In den 90er-Jahren beabsichtigte die politische Elite gar, die kroatische Standardvarietät als politische Waffe einzusetzen, um das Nationalgefühl der KroatInnen zu stärken. Nicht nur PolitikerInnen, auch LinguistInnen setzten sich für eine „reine Sprache“ ein und erhielten im Gegenzug wichtige Funktionen im Gesellschaftsleben, etwa an Universitäten, in Verlagshäusern oder in anderen Institutionen (Mader Skender 2013:1).

Dennoch betont Žanić (2009:15), dass Kinder, die mit Dialekten aus verschiedenen Regionen in Berührung kommen, eine sprachliche Weiterentwicklung erleben, die ihnen in weiterer Folge eine einfachere soziale Integration in die Gesellschaft ermöglicht. Dafür sind, abgesehen der synchronisierten Animationen für Kinder, verschiedenste Sprachsendungen im Fernsehen vorgesehen. Eine der bekanntesten ist die Sendung *Navrh jezika* („Auf der Zungenspitze“), die versucht, ihr Zielpublikum für sprachliche Grundwerte zu sensibilisieren (Mader Skender 2013:3). Die Werte, die vermittelt werden, werden bewusst eingesetzt, im Unterschied zu Animationsfilmen, wo mit unterbewusstem weltlichem Wissen und Werten gespielt wird. So behandelt Žanić (2009:96-99) in einem ganzen Kapitel das Thema über die vorgeschriebenen Auswirkungen des Dialektes einer Figur, nämlich dem Esel im Film *Shrek*. Er stellt fest, dass

erwartet wurde, dass der Esel mit čakavischem Dialekt sprechen würde, da Esel meist im Küstengebiet leben. Die Synchronisation wählte jedoch einen anderen Dialekt, den Kajkavischen, der seine Charakterzüge untermauert.

Dies zeigt, dass Wertvorstellungen und Typisierungen mit den gegebenen sprachpolitischen Normen zusammenhängen und sich unter Umständen auf bestimmte Sprachvarietäten auswirken (Žanić 2009:96-99). Auch durch die konträre Verwendung der Sprachvarietäten zwischen Haupt- und Nebenfiguren wird unbewusst ein Gesellschaftsbild geschaffen, das auf nationaler Ebene vermittelt wird (ibid.:107-110). Es kann festgehalten werden, dass sobald eine Nation ihre Standardvarietät definiert, anderen Varietäten niedrigere Funktionen zuteilwerden Solch eine Hierarchie ist aufgrund der vorherrschenden Stereotypen und Ideologien nur schwer bis gar nicht veränderbar (ibid.:153).

3 Theoretischer Rahmen und methodische Modelle für die Analyse

Im folgenden Kapitel werden die Modelle, die im Vergleich für die Analyse des Korpus herangezogen wurden, vorgestellt. Ausgehend von einer theoretischen Einordnung werden zunächst die qualitativen Methoden, die Communication Accomodation Theory sowie das translatorische Handeln und die Skopostheorie in Bezug auf die Synchronisation in die Sprachvarietäten erläutert. Anschließend werden die Modelle zweier AutorInnen, welche für die Analyse der Strategieverfahren und Funktionszuschreibung in dieser Arbeit wesentlich sind, unabhängig voneinander vorgestellt.

Im Rahmen dieser Untersuchung sind die zwei ausgewählten Theorien (Communiaction Accomodation Theory und translatorisches Handeln und Skopostheorie) sinnvoll, da einerseits die Synchronisation ein zieltextorientiertes Verfahren ist – vor allem in Bezug auf das Publikum der Zielkultur – und andererseits beschreibt die Communicative accomodation theory die kommunikative Handlung basierend auf einem differenzierten Sprachgebrauch, welche die Auswirkungen auf die KommunikationspartnerInnen erforscht, was im Falle der Verwendung unterschiedlicher Sprachvarietäten in den jeweiligen Kommunikationssituationen in den Filmen deutlich zu sehen ist.

Zunächst werden die qualitative Methode, die Inhaltsanalyse und die Filmanalyse als Forschungsrichtungen vorgestellt, welche aufgrund der Korpora in dieser Arbeit zum Einsatz kommen.

3.1 Qualitative Methoden

Es gibt zwei unterschiedliche Forschungsrichtungen der empirischen Sozialforschung: quantitative und qualitative Forschungsmethoden (Röbken/Wetzel 2016:12). Diese weisen Unterschiede in einigen Dimensionen auf, jedoch werden sie auch oftmals kombiniert eingesetzt. Im Gegensatz zur quantitativen wird in der qualitativen Forschung vorrangig mit sprachlich vermittelten Daten gearbeitet. Man kann grundsätzlich sagen, dass quantitative Methoden eher objekt- und qualitative Methoden subjektbezogen und interpretativ sind (ibid.). Aus diesem Grund eignen sich, wie Elke Schramm (2006:163) festhält, qualitative Methoden besonders für die detaillierte Beschreibung und Analyse subjektiver Phänomene, sozialer Handlungszusammenhänge und Gruppen- sowie organisatorischer und politischer Entscheidungsprozesse. Die qualitative Forschung ist eher holistisch angelegt, bedarf interpretativen Datenauswertungen und hat das Beschreiben und Verstehen der Forschungsinstanz zum Ziel (vgl. Röbken/Wetzel

2016:12). Zudem werden die Ziele der qualitativen Forschung auch als Abbildung der Wirklichkeit anhand der subjektiven Sicht sowie des Verständnisses von möglichen Ursachen und Verhalten der relevanten InteraktantInnen definiert (ibid.:13).

Ruth Ayaß (2018:325) definiert qualitative Methoden als Verfahren der empirischen Sozialforschung, welche Hypothesen oder Untersuchungskategorien des Untersuchungsgegenstandes mit offenen Ansätzen behandeln. Laut Ayaß (ibid.) versuchen sie, „[…] die Bedeutungen und Sinnstrukturen ihrer Untersuchungsgegenstände in deren originalem Kontext aufzuspüren." Typische qualitative Erhebungsmethoden sind laut Schramm (2006:163) die Feldforschung, diverse Befragungs- und Interviewformen und Methoden der Analyse sprachlicher und bildhafter Dokumente. So werden offene und flexible Datenauswertungsverfahren möglich, die üblicherweise interpretativ ausgewertet werden und zu unvorhersehbaren Aspekten in der Forschung führen können (Ayaß 2018:325).

Laut Ayaß (ibid.:326) lassen sich die typischen Forschungsverfahren der qualitativen Methoden grob in vier Gruppen einteilen:

1. Frageverfahren: AkteurInnen werden Fragen gestellt und die Antworten werden interpretiert. Auf diese Weise wird versucht, sich der sozialen Realität zu nähern. Hierzu zählen alle Interviewformen.
2. Beobachtungsverfahren: ForscherInnen beobachten und beschreiben ihr erforschtes Feld. Beispiele hierfür sind die teilnehmende Beobachtung, Fotoethnografien u.Ä.
3. Analyse von Medienprodukten: zu diesen Verfahren zählen unter anderem die Inhaltsanalyse, die (ethnomethodologische) Text- und Dokumentenanalyse, die Diskursanalyse, die Fotografie- und Bildanalyse, die Filmanalyse sowie die objektive Hermeneutik. ForscherInnen erzeugen ihr Datenmaterial nicht selbst, sondern führen lediglich eine Analyse der bereits bestehenden medialen Dokumente in der sozialen Wirklichkeit aus.
4. Interaktionsanalytische Methoden: soziale Interaktionen werden aufgezeichnet und analysiert. Dazu gehören beispielsweise die Konversationsanalyse und die objektive Hermeneutik.

Da in dieser Arbeit die Analyse von Medienprodukten im Fokus steht, werden zunächst die Inhaltsanalyse und die Filmanalyse erläutert.

3.1.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (2000 und 2010)

Die Inhaltsanalyse beginnt wie andere Methoden mit einer Fragestellung, entsprechenden Begriffs- und Kategoriefindung sowie einem Analyseinstrumentarium. Je nach Gegenstand und Ziel der Arbeit wird dann entschieden, ob es zu einer qualitativen, quantitativen oder einer Kombination der beiden kommt (Mayring 2000:191). In dieser Arbeit wurde die qualitative Methode gewählt, da so der Rückbezug der Ergebnisse auf die Fragestellung und eine Interpretation möglich sind.

Die qualitative Inhaltsanalyse ist eine systematische Methode, die Anfang dieses Jahrhunderts in Amerika entwickelt wurde. Zu Beginn waren kommunikationswissenschaftliche und politologische Fragestellungen ihr Fokus. Heute ist sie als Methodologie in den Sozialwissenschaften hoch angesehen (ibid.:187). Die qualitative Inhaltsanalyse ist als Analyseverfahren für sprachliche Materialien geeignet, da sie eine Systematik hat und durch das Erarbeiten von Kategoriesystemen, die im Zentrum der Inhaltsanalyse stehen, die Fragestellung umgesetzt werden kann. Durch die Einbettung in die Empirie kann sie als theorie- und regelgeleitetes sowie methodisch kontrolliertes Vorgehen bezeichnet werden (ibid.:192). Dabei wird das Ziel verfolgt, Aspekte der schon vorher festgelegten Ordnungskriterien aus dem zu analysierenden Material herauszufiltern und aufgrund bestimmter Kriterien zu belegen (ibid.:194).

Trotz ihres Namens beschäftigt sich die Inhaltsanalyse längst nicht nur mit der Analyse des Inhalts – auch formale Aspekte der Kommunikation sowie die dazugehörigen gesellschaftlichen und ideologischen Faktoren werden berücksichtigt (Mayring 2010:11). Der Gegenstand der Inhaltsanalyse ist immer die fixierte Kommunikation, d.h., es wird mit Texten, Bildern, Noten oder Videomaterial gearbeitet (ibid.:12). Das systematische Vorgehen dieser Analysemethode wird durch eine gute Theoriegrundlage begleitet. Es wird nicht nur ein Text betrachtet, sondern auch das Material unter einer theoretisch ausgewiesenen Fragestellung analysiert. Dadurch werden Ergebnisse aufgrund eines Theoriehintergrundes interpretiert (ibid.:13).

Die Inhaltsanalyse versucht außerdem, nicht ausschließlich einen Aspekt zu analysieren (wie z.B. die Textanalyse), sondern betrachtet den gesamten Kommunikationsprozess und wird als schlussfolgernde Methode betrachtet:

> Sie will durch Aussagen über das zu analysierende Material Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation ziehen, Aussagen über den »Sender« (z.B. dessen Absichten), über Wirkungen beim »Empfänger« oder Ähnliches ableiten. (Mayring 2010:13)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Inhaltsanalyse eine fixierte Kommunikation analysiert und dabei systematisch, regel- und theoriegeleitet vorgeht, um Ruckschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu erzielen (ibid.:13).

3.1.2 Filmanalyse

> Die filmische Inhaltsanalyse untersucht die intertextuellen thematischen Bezugspunkte, Darstellungstopoi oder rekurrierende Elemente (Stereotypen der Gestaltung) eines oder mehrerer Filme. (Grabbe/Rupert-Kruse 2014:254)

Die Filmanalyse entstand und begann mit dem Interesse am Medium Film in den 1960er-Jahren. Schon damals wurden qualitative und quantitative Methoden dafür entworfen. Die Hypothese der damaligen Forschung war, dass ein Film nicht nur eine Unterhaltungsfunktion hat, sondern auch eine relevante gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung. Mit der Zeit entwickelte sich eine große Bandbreite an Theorien und methodischen Ansätzen, die im Allgemeinen als Filmtheorie bezeichnet wurden. Darunter können alle produktions- und filmästhetischen, filmpsychologischen, phänomenologischen, semiotischen und rezeptionstheoretischen Filmaspekte subsumiert werden. Die Analyse eines Films behandelt dessen Thema, Handlung, Erzählstruktur, Figuren und filmische Gestaltungsmittel. Diese Aspekte können auch als Analysekriterien bezeichnet werden. Dabei kann der Schwerpunkt der Analyse je nach Forschung und Zielsetzung unterschiedlich gewichtet werden. (Grabbe/Rupert-Kruse 2014:253). Für Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse (ibid.) sind folgende Aspekte grundlegend für die Methode: die Beschreibung der formalen Struktur und der filmtechnischen Mittel (das Wie des Erzählens), die Analyse inhaltlicher Aspekte (das Was des Erzählens) sowie die Untersuchung der Zusammenhänge dieser zwei Ebenen. Eng betrachtet werden somit in der Filmanalyse Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und AkteurInnen, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte bearbeitet. Die Methoden werden bei unterschiedlichen Ausrichtungen der Forschungen unterschiedlich strukturiert. (ibid.)

Die Analyse beginnt zumeist mit einleitenden Worten über die Inhaltsangabe, die den RezipientInnen ein besseres Bild verschaffen soll und in der auch die Aspekte dargelegt werden, die in der Analyse behandelt werden. Danach werden die zu analysierenden Aspekte in den Fokus gerückt und in einen Kontext eingebunden. Die Schwerpunkte für die Analyse können unter anderem folgende sein: Figurenanalyse, Gestaltungsmittel oder Raum und Zeit. Dabei ist es wichtig, die Analysekriterien und Ergebnisse in einen Bezug zu setzen, wie etwa die Verknüpfung des Themas mit der Musik des Films, oder des Schauplatzes mit den Figuren (vgl. Weich-

selfelder [2020]). In dieser Arbeit ist es der Bezug zwischen dem Sprachgebrauch bzw. Sprachverhaltensmustern der Figuren in Bezug auf ihre Charaktereigenschaften und die Gesellschaft, in der sie sich befinden.

Weichselfelder [2020] beschreibt folgende Analysekriterien als besonders wichtig:

- Inhaltsanalyse: darin werden Handlungsverlauf, Erzählstruktur, Dramaturgie und das Thema des Films analysiert.
- Figurenanalyse: die Informationen der Figuren stehen im Mittelpunkt, z.B. Name, Aussehen, Charaktereigenschaften oder der Platz in der Gesellschaft, ebenso die Stellung im Film, d.h., ob sie ProtagonistIn, AntagonistIn oder Nebenfigur sind und welchen Bezug sie zu anderen Figuren haben.
- Filmische Gestaltungsmittel: es werden Szenenausstattungen wie etwa Kostüme oder Schauplatz, Bildaufbau, Kameraeinstellungen oder Perspektiven sowie Ton und Musik betrachtet.
- Leitmotive: wichtige Gedanken und Mittel, mit denen das Thema des Films häufig bestärkt wird wie z.B. bestimmte Farben, Objekte, Symbole oder Sprache.

Die Filmanalyse in dieser Arbeit wird in Kapitel 4 durchgeführt. Betrachtet werden dabei der Inhalt, die Charaktere und deren Sprachgebrauch. Diese werden in einen gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Kommunikationskontext gestellt, um in der späteren Analyse der konkreten Sprachbeispiele interpretative Rückschlüsse zu erlauben. Da ein großer Teil der Arbeit dem Kommunikationsaustausch zwischen den Figuren im Medium Film gewidmet ist, wird im Folgenden eine soziolinguistische Theorie vorgestellt, die solche Interaktionen untersucht.

3.2 *Communication Accommodation Theory* (CAT)[10]

Obwohl sich die soziolinguistische Literatur auf Face-to-Face-Interaktionen fokussiert, ist es unerlässlich, auch Massenmedien als Quelle für sprachlichen Einfluss zu nennen, da diese für das Erlernen und Weitergeben von Sprachwissen und Ideologien unumgänglich sind (Žanić 2009:186). Aus diesem Grund wird die folgende Theorie, die ursprünglich für persönliche Interaktionen angedacht war, auch als Rahmen für diese Arbeit zur Kommunikation zwischen Charakteren im Medium Film herangezogen, um einen zusammenhängenden Kontext von Soziologie, Identität und Situation in der Kommunikationskonstellation zu exemplifizieren.

[10] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird *Communication Accommodation Theory* mit CAT abgekürzt.

Die *Communication Accommodation Theory* (CAT), ist ein breitgefächerter Theorieansatz, um Anpassungen vorherzusehen oder zu erklären, wie soziale Distanz zwischen SprecherInnen erzeugt oder vermieden werden kann. Sie erforscht verschiedene Möglichkeiten, wie InteraktantInnen ihre Kommunikation situativ und motivationsbedingt verändern und betrachtet die daraus resultierenden Folgen. Die CAT bezieht sich einerseits auf interpersonale Kommunikationsprobleme und andererseits auf einen größeren Kontext von Gruppenkommunikation. Erklärt wird dies dadurch, dass die Kommunikation (Wortwahl und nonverbale Gesten) in einigen Fällen von der individuellen Persönlichkeit und Identität geleitet wird, während in anderen Fällen die soziale Identität überhandnimmt. Die Theorie wurde in den 1970ern von Howard Giles entwickelt und wird stetig weiterentwickelt. (vgl. Giles & Ogay 2007:293)

Die CAT basiert auf zwei Verhaltensmustern der InteraktantInnen – Anpassung (engl. *convergence*) und Distanzierung (engl. *divergence*) – sowie deren Anwendung, um Ziele wie soziale Akzeptanz und kommunikativen Erfolg zu erreichen. Die CAT wird auch als Strategie definiert, bei der Einzelne ihr kommunikatives Verhalten der Situation auf linguistischer, paralinguistischer und nonverbaler Ebene anpassen. Anders als die Anpassung, verfolgt die Distanzierung das Ziel, sich mit Handlungen von den GesprächspartnerInnen abzugrenzen (ibid.:295). Ein wesentliches Motiv der Anpassung ist der Wunsch nach Bestätigung, Wertschätzung und Respekt zum Gegenüber (ibid.:296). SprecherInnen, die versuchen, sich anzupassen, werden eher favorisiert sowie als effizienter und kooperativer eingestuft als die, die dies nicht tun. Das Machtverhältnis sollte dabei nicht unerwähnt bleiben, denn es wird von niedriger positionierten GesprächspartnerInnen erwartet, sich anzupassen (engl. *upward convergence*), was die Hierarchie in der Kommunikation sowie das Prestige der verwendeten Sprache zeigt (ibid.:297).

Unter Einfluss der sozialen Psychologie orientiert sich die CAT an vier Thesen (s. unten). In jeder Kommunikation bestehen Ähnlichkeiten und Unterschiede; die unterschiedlichen Interpretationsweisen der Sprechart und Gesten beurteilen das Gespräch; die Sprache und Gesten können den sozialen Status und Gruppenzugehörigkeiten bestimmen; Normen leiten die Anpassungsprozesse. Aus diesen Grundlagen gehen die maßgeblichen Prinzipien der CAT hervor (ibid.:294):

- Die Kommunikation wird nicht nur von der Situation und den Beteiligten, sondern auch vom soziohistorischen Kontext beeinflusst, in dem sie sich befindet.

- In der Kommunikation geht es nicht nur um den Austausch von Fakten, Ideen und Emotionen, sondern auch um das Aufzeigen von sozialen Auffälligkeiten und Zugehörigkeiten.[11]
- Die InteraktantInnen haben Erwartungen bezüglich einer optimalen Anpassung. Je nachdem, wie sich die GesprächspartnerInnen anpassen oder nicht, und ob sie sich zu sehr bemühen, sich anzupassen, kann der Entschluss fallen, die Interaktion weiterzuführen oder abzubrechen
- Die Beteiligten verwenden eine spezifische Kommunikationsstrategie, um GesprächspartnerInnen ihre Haltung und Gefühlslage zu vermitteln. Auf diese Weise ist die soziale Interaktion eine subtile Gleichgewichtshaltung zwischen dem Bedürfnis nach sozialer Akzeptanz und Differenzierung. Dies ist auch der Grundstein der CAT, auf dem viele empirische Studien basieren

Es gibt unzählige praktische Anwendungen für die CAT: sie wird bei Studien der Kommunikation zwischen sozialen Gruppen und unterschiedlichen Kulturen, Geschlechtern, Generationen, in verschiedenen Kontexten in Organisationen, in gesundheitlichen Systemen, bei Gericht, oder auf der Straße durch verschiedene Medien wie persönliche Interaktion aber auch Radio, Telefon, E-Mail oder Fernsehen angewendet (ibid.:300). Die CAT hat ihren Platz auch in neuen Medien. Die Face-to-Face-Interaktion mit direkten verbalen und nonverbalen Mitteln wird als Konzept der Kommunikation beschrieben (ibid.:305). Für die CAT stellen Situationen, in denen AnsprechpartnerInnen nicht bekannt sind (z.B. in der Presse, im Radio, Fernsehen und Internet, wo der Kontext auf ein Minimum reduziert ist und der Austausch nicht simultan stattfindet oder gar abwesend ist, etwa im Kinofilm) einen forschungsrelevanten Nährboden dar (ibid.:305). Es sind die Kognitionen und Motivationen der InteraktantInnen, die durch soziale Identitäten und den Kontext hervorgehoben werden und es ermöglichen, das Kommunikationsverhalten und die Muster auch in neuen Mediensettings zu analysieren. Dies wird auch in dieser Arbeit bestrebt. Durch die Beobachtung der verschiedenen Konstellationen der GesprächspartenrInnen, deren Individuellen Sprachgebrauch und sozialen Identitäten in den Filmen, können Schlussfolgerungen über den Gebrauch von Sprachvarietäten im Kommunikationsgefüge zusammen mit soziologischen und kulturellen Bedingungen gezeigt oder erklärt werden. Obwohl For-

[11] Zum Beispiel im Interview mit dem Autor Howard Giles: Als er von amerikanischen Medien zu seinen britischen Verwanden befragt wurde, begann er, den amerikanischen Dialekt stärker zu verwenden, um zu zeigen, dass er kein Brite in Amerika, sondern Teil der amerikanischen Gesellschaft ist.

schungen in diesem Bereich noch immer in einem Anfangsstadium sind, häufen sich Fallbeispiele. Die Nutzung der neuen Medien ermöglicht außerdem eine schnellere Informationserfassung ohne neue oder zusätzliche Unterbrechungen.

Dadurch, dass diese Arbeit den Schwerpunkt auf ZK Synchronisationen bzw. der Wirkung und Funktion der übersetzten sprachlichen Ausdrücke hat, ist ein funktionalistischer Rahmen für die Translationsprozesse notwendig. Aufgrund der zielgerichteten Übersetzung in die ZS mit einer Intention der Vermittlung von Inhalt und Unterhaltung an das Publikum können noch andere Ziele verfolgt werden, weshalb Strategien und Funktionen in der AVT skoposbedingt eingesetzt werden müssen.

3.3 Translatorisches Handeln und Skopostheorie

Übersetzen ist Handeln. (Reiß/Vermeer 1991:95) Handeln verfolgt immer ein Ziel, das aufgrund von mehreren Motivationen gelenkt wird. In Bezug auf die zwischenmenschliche Kommunikation hat das translatorische Handeln einen bestimmten Zweck, den sogenannten Skopos, welcher immer situationsbedingt ist und vom Ausgangstext entstammt – ganz gleich, ob dieser mündlicher oder schriftlicher Natur ist (vgl. Nord 2001:11). Funktionalistisch gesehen, ist dabei wichtig, wie das jeweilige Handeln ausgeführt wird. So beschreiben Katharina Reiß und Hans Josef Vermeer (1991:87) die Übersetzung als einen Entscheidungsprozess, in dem „[…] der Translator eine eigenständige Position einnimmt: […] [Der Translator] entscheidet letzten Endes, ob, was, wie übersetzt/gedolmetscht wird“ (ibid.)

Jede Translation verfolgt eine zielgerichtete Absicht, die erst dann als korrekt eingestuft werden kann, wenn sie die zielgerechten EmpfängerInnen der Translation adäquat anspricht (ibid.:95). Hans J. Vermeer rückt den Begriff *Skopos* (gr. *Absicht, Ziel* oder *Zweck*) in den Vordergrund. Ausgehend vom Skopos sollten die TranslatorInnen unterschiedliche Schwerpunkte setzen (Reiß/Vermeer 2013:89), denn abhängig von kulturellen Normen ändern sich auch die Ziele bzw. die Funktionen der zu übersetzenden Texte (ibid.:86).

Wie Reiß und Vermeer festhalten, ist „[t]he highest rule of a theory of translational action [...] the ‘*skopos* rule’: any action is determined by its purpose, i.e. it is a function of its purpose or *skopos*” (ibid.:90). Die Skopostheorie wurde als Grundlage für eine *General Theory of Translation* in den 1980ern entwickelt und hat das Zielpublikum zum Kern, das kulturell spezifische Translationen verlangt (Nord 2001:12). Dabei nimmt der AT einen geringeren Stellenwert ein als in anderen übersetzungswissenschaftlichen Theorien (ibid.:12).

Der Skoposbegriff erfasst mehrere zusammenhängende und unterschiedliche Begriffe. Dazu gehören *Ziel* (umfasst die endgültigen Resultate der Handelnden), *Zweck* (eine vorläufige Phase beim Erreichen des Zieles), *Funktion* (beschreibt das Anliegen des zu übersetzenden Materials, die Bedeutung und Annahme der RezipientInnen) und *Intention* (ein zielführender Plan des Handelns) (ibid.:28). Die Regel, jedes translatorische Handeln sei vom Skopos bestimmt, sollte Dilemmas zwischen freien dynamischen und getreuen formalen Translationen beheben. Dies bedeutet nicht, dass der Skopos lediglich den ZK Normen angepasst werden sollte, sondern von einer bestimmten Translation entweder eine freie oder wortgetreue Übersetzung verlangt, die abhängig vom Zweck (zusammen mit der ZK und dem Zielpublikum der Translation) ist. Dieser Zweck sei, wie Nord festhält, von den AkteurInnen selbst zu bestimmen (ibid.:29f).

3.4 Funktionen von Dialekten im Medium Film nach Elmar Schafroth (2016)

Schafroth (vgl. 2016) fasst für seine Arbeit im Medium Film Czennias (vgl. 2004) und Brembs (vgl. 2004) Funktionen aus deren Arbeiten zusammen. Brembs untersucht in ihrer Arbeit *Dialektelemente in deutscher und schwedischer Literatur und ihre Übersetzung: von Schelch zu eka, von ilsnedu zu bösartig* dialektale Elemente als Stilmittel in literarischen Texten und versucht, zu ermitteln, welche Strategien verwendet wurden und ob ein „kultureller Transfer" vorlag. In Schafroths Arbeit *Lost in (too little) space? Dialektale Mündlichkeit im Film und ihr Verhältnis zu Untertiteln* behandelt er die kommunikativen Funktionen des Dialekts und seiner Rolle im Film, gesprochen zwischen den Figuren und zwischen dem Filmemacher und seinem Publikum mittels Untertitel. Schafroth (2016:13ff.) fügt die Funktionen von Czennias und Brembs Modellen zusammen und erschafft so für sich eine folgende Analyseklassifizierung:

a) <u>Suggestion von Wirklichkeit</u>

   Die Situierung der Filmhandlung wird in einen Raum mit Traditionen und Werten gelegt, dessen Sprache eine Identifizierung der ZuschauerInnen mit dieser Umgebung und der dort herrschenden Kultur erzeugt und impliziert unwillkürlich einen Gegensatz zu anderen Arealen, in denen eine ganz andere Sprache gesprochen wird.

b) <u>Vermittlung von Glaubwürdigkeit der AkteurInnen und der fiktiven Ereignisse</u>

Als Kommunikationsmittel vermittelt der Dialekt im Film die Glaubwürdigkeit bei ZuschauerInnen, sowohl was die Handlung betrifft als auch die Charaktere. So werden Merkmale und Eigenschaften der Figuren realistischer.

c) Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen

Dialekte haben hier die Funktion, das konzeptionell Mündliche und eine sprachliche Nähe im Medium Film herzustellen und somit Mündlichkeit unmittelbar zu machen.

d) Semantisch pragmatisches Potential der Dialekte

Dialekte bringen den affektiven Bereich zum Ausdruck, denn damit werden Konnotationen vermittelt, die mit der Standardvarietät nicht erreicht werden können.

e) Stilistische Effekte durch Kontrastierung

Kontrastierung und Humor werden durch das Aufeinanderprallen einer dialektalen Varietät auf die Standardvarietät erzeugt.

f) Hervorhebung des kulturellen Wertes von Dialekten

Durch die Zuordnung des Dialektes zu einer Hauptfigur oder Autoritätsperson erhält der Dialekt einen Prestigeaufstieg und wirkt aufwertend auf die RezipientInnen.

Dadurch, dass Schafrots Modell spezifisch für das Medium Film Dialekte in Bezug Funktion erschaffen wurde, wird es auch in dieser Arbeit für die Analyse der dialektalen Elemente in den Synchronisationen eingesetzt.

3.5 Strategien für die Übertragung von Sprachvarietäten im Medium Film nach Czennia (2004)

Czennia (2004:509f.) definiert neun Übersetzungsstrategien im Umgang mit dialektalen Elementen, die in unterschiedlichen Fällen und unterschiedlichem Ausmaß verwendet werden können. Dabei sei betont, dass die letzten zwei Strategien nur in schriftlichen Medien zum Einsatz kommen können und für die AVT daher nicht relevant sind (ibid.:510):

1. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen Elemente durch zielseitige dialektale Elemente

2. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen Elemente durch eine zielseitige Kombination von mehreren dialektalen Elementen, einem sogenannten Kunstdialekt
3. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen Elemente durch zielseitige soziolektale Elemente
4. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen durch idiolektale Elemente (individuelle sprachliche Besonderheiten der SprecherInnen)
5. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen Elemente durch die ZS Standardvariante
6. Ersetzen eines ausgangsseitigen Dialektes durch eine zielseitige Variante, die konzeptionell der Schriftsprache angepasst ist
7. Auslassen der dialektal markierten Elemente
8. Ersetzen der ausgangsseitigen dialektalen Elemente durch eine zielseitige schriftsprachliche Variante; dabei werden Informationen hinzugefügt, die auf die dialektalen Elemente der fiktiven SprecherInnen aufmerksam machen
9. Kombination der ersten vier Strategien mit der fünften, um den SprecherInnen eine einmalige dialektale, soziolektale oder idiolektale Charakterisierung zu verleihen

Diesen Kategorien wird jedoch aufgrund des Korpus noch eine weitere hinzugefügt: die Ergänzung, die ein hinzugefügtes Element in der ZS kennzeichnet.

Was die Entscheidungen für die Beibehaltung einer dialektalen Markierung bzw. der Elemente und auch die Wahl der vorgestellten Strategien in der Translation beeinflusst, hängt vom Ziel bzw. dem Skopos ab.

4 Korpus: Filmanalyse

Im Folgenden werden die Filme, *How to Train Your Dragon* und *The Princess and the Frog*, die für die Analyse der dialektalen Elemente herangezogen wurden, mit Informationen über Regisseur, Produktion und Erscheinungsjahr vorgestellt. Danach werden der Inhalt und die Charaktere mit ihren sprachlichen Ausprägungen umrissen, um den Kontext darzustellen. Es erfolgt, wie in Kapitel 3.1.2 vorgestellt, eine Filmanalyse zu den wesentlichen Schwerpunkten der zu analysierenden Aspekte, d.h. die sprachliche Verwendung der Figuren in einem inhaltlichen und gesellschaftlichen Kontext.

Die Namen der Charaktere werden anfangs jeweils in der Originalversion (OV)[12], der deutschen (DV)[13] und der kroatischen Übersetzung (KV)[14] vorgestellt, jedoch wird im weiteren Text einfachheitshalber die englische Version beibehalten, da in der nachfolgenden Analyse die englischen und kroatischen Versionen betrachtet werden.

4.1 How to Train Your Dragon

Der Animationsfilm *Drachenzähmen leicht gemacht*, im Original *How to Train Your Dragon* und im Kroatischen *Kako izdresirati zmaja*, wurde im Jahre 2010 veröffentlicht. Basierend auf dem gleichnamigen Kinderbuch der britischen Autorin Cressida Cowell produzierte *DreamWorks Animation* in Zusammenarbeit mit *Paramount Pictures* den Fantasyfilm. Regie führten Chris Sanders und Dean DeBlois und für das Drehbuch zeichnete Will Davies verantwortlich. Der Film war für den Academy Award in den Kategorien *Best Animated Feature* und *Best Original Score* nominiert und es gibt zwei Fortsetzungen von 2014 und 2019 (IMDB 2010).

4.1.1 Inhalt und Handlung

Die Geschichte spielt in einer mythischen Welt der Wikinger, in einem Dorf namens Berk. Dort versucht die Hauptfigur, ein Teenager Namens *Hiccup* (Deutsch *Hicks* und Kroatisch *Štucko*), der Tradition seines Volkes nachzukommen und Drachentöter zu werden. Nachdem er während eines Angriffs den Drachen *Toothless* (Deutsch *Ohnezahn* und Kroatisch *Bezubica*) verwundet und sich im Nachhinein mit ihm befreundet, möchte er nicht mehr wie früher Drachen bekämpfen. Auf Wunsch seines Vaters beginnt er jedoch trotzdem das Training zum Drachentöter, wo

[12] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung OV für originale Version verwendet.
[13] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung DV für deutsche Version verwendet.
[14] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Abkürzung KV für kroatische Version verwendet.

er anfangs an den einfachsten Aufgaben scheitert und deshalb den Spott seiner Mitschüler erntet. Da er mit Toothless mehr Zeit verbringt und so die Drachenspezies erforschen und darüber lernen kann, kann er sein Wissen im Training einsetzen und wird bald von allen geschätzt.

Hiccup wird auserwählt, die letzte Prüfung des Trainings abzulegen, in der er einen Drachen töten muss. Er möchte jedoch in der Prüfung zeigen, dass Drachen nicht so gefährlich sind, wie bisher gedacht. Aber alles läuft schief und Toothless eilt ihm zu Hilfe. Dabei wird er von den älteren Drachentötern und Hiccups Vater gefangen genommen und dazu gebracht, den Weg zur Dracheninsel und dem Drachennest zu finden. In der Hoffnung, das Nest zu zerstören und die Drachen zu besiegen, kämpfen die Wikinger gegen den riesigen Drachen, der alle anderen Drachen beherrscht.

Hiccup und seine Mitstreiter beschließen, Toothless und die Wikinger zu retten und lassen sich von den Drachen helfen. Hiccup und Toothless besiegen den riesigen Drachen letztendlich – jedoch nicht ohne Opfer, denn Hiccup verliert sein linkes Bein. Im Gegenzug erntet er Ehrfurcht, Jubel und Respekt von ganz Berk. Außerdem schafft er es, dass Toothless und die anderen Drachen nicht länger als gefährliche Bestien gesehen werden (IMDB 2010).

4.1.2 Charaktere und ihre sprachlichen Ausprägungen

Die Charaktere sind die BewohnerInnen des Fantasiedorfes Berk. Die Wikinger sind ein Volk, das mutig, furchtlos und erhaben ist, jedoch auch engstirnig, stur und rechthaberisch. Diese Charaktereigenschaften werden auch in ihrer Sprache wiedergegeben, da sie im Original im schottischen Dialekt sprechen. SchottInnen werden in der Literatur laut Žanić (2009:57) als kämpferisch, temperamentvoll und laut charakterisiert, was im Kroatischen mit Čakavski abgebildet wurde.

Steven Novella (Novella 2010) merkt erstaunt die Tatsache an, dass den Wikingern kein skandinavischer Dialekt zugeteilt wurde, sondern das Schottische zum Einsatz kam. Als Grund dafür sieht er den Film *Braveheart*, wo SchottInnen trotz Brutalität auch Tapferkeit und Ehre auszeichneten. So entstand die Assoziation des Schottischen mit den beschriebenen Charaktereigenschaften, was durch den später erschienenen Film *Shrek* zusätzlich bestärkt wurde, in welchem der stolze Oger Shrek ebenfalls Schottisch spricht. Novella beschreibt die emotionale Verbundenheit zu Stereotypen (Novella 2010):

> This made me further ponder the nature of Hollywood stereotypes themselves. They exist because of the tendency for association – we look for patterns and associations and make

> the connections in our minds. Such connections can be strong, and tied to emotional reactions.

So lässt sich auch erklären, warum die Wahl im Kroatischen auf die čakavische Mundart fiel, denn diese wird ebenso mit Charaktereigenschaften wie lautem, faulen, aber großmütigem, tapferem und gerechtem Handeln in Verbindung gebracht.

Hiccup ist interessanterweise das Gegenteil dieser Stereotypen und wird als wissbegieriger, demütiger, innovativer und tollpatschiger Charakter dargestellt, der von seinen Mitmenschen belächelt wird. Er und die jüngere Generation an Drachentötern sprechen alle in der Standardvariante.

4.2 The Princess and the Frog

The Princess and the Frog, zu Deutsch *Küss den Frosch* und auf Kroatisch *Princeza i žabac*, ist ein Animationsfilm der *Walt Disney Animation Studios* aus dem Jahre 2009, der vom Märchen *Der Froschkönig* der Gebrüder Grimm inspiriert wurde. Der Film hatte seine Uraufführung am 25. November 2009 und die weltweite Veröffentlichung am 11. Dezember 2009. Regie führten John Musker und Ron Clements. Die Handlung spielt im New Orleans der 20er-Jahre (IMDB 2009) .

4.2.1 Inhalt und Handlung

The Princess and the Frog handelt von einer dunkelhäutigen jungen Frau in New Orleans, Louisiana, die den großen Traum verfolgt, ihr eigenes Restaurant zu eröffnen. Die Geschichte beginnt in ihrer Kindheit und mit ihrer Freundschaft zum sehr wohlhabenden Mädchen Charlotte La Bouff. Die Mädchen sind völlig verschieden. Der Film schwenkt in die Gegenwart und zu Tiana, der Hauptfigur, die tagtäglich hart arbeitet, da sie aus armen Verhältnissen stammt, und ihren Traum verwirklichen möchte. Sie hat zwei Jobs als Kellnerin und nimmt das Leben um sich herum nicht wirklich wahr. Während einer ihrer Schichten erzählt ihr ihre Kindheitsfreundin Charlotte, dass Prinz Naveen aus dem Land Maldonia für Mardi Gras in New Orleans ist und im Haus von ihr und ihrem Vater wohnt. Ihr Vater erhofft sich, dass aus den beiden ein Paar wird und sie heiraten. Tiana wird zur Empfangsparty, einer Maskenparty eingeladen.

Prince Naveen gilt als Playboy, amüsiert sich und genießt alles, was New Orleans zu bieten hat. Obwohl seine Eltern reich sind, bekommt er keinen Cent ihres Geldes und muss entweder reich heiraten oder Arbeit finden. Naveen und sein langjähriger Butler, Lawrence, der ihn abgrundtief hasst, treffen in New Orleans auf Dr. Facilier (Kroatisch *Dr. Vještac*), einen schwarzen Magier,

der Voodoo praktiziert. Er verwandelt Naveen in einen Frosch und Lawrence, Naveens Butler, in das Ebenbild Naveens. Er soll Charlotte heiraten, Geld erben und es mit ihm teilen, denn Dr. Facilier ist neidisch auf das Vermögen von Charlottes Vater.

Wie es der Zufall will, wird Tiana auch zu einem Frosch verwandelt und versucht gemeinsam mit Naveen im restlichen Film, wieder ihre Menschenform zu erlangen. Dabei helfen ihnen Louis, ein Alligator, und Raymond, ein Glühwürmchen aus dem Sumpf. Auf der Reise erkennen sie, was im Leben wirklich wichtig ist und verlieben sich ineinander.

Am Ende besiegen Tiana und Naveen den Bösewicht, verlieren dabei aber den mittlerweile treuen Glühwürmchenfreund Raymond. Nach seiner Bestattung heiraten sie in Froschform und verwandeln sich nach dem Kuss zurück in Menschen, da durch die Hochzeit mit Naveen Tiana zur Prinzessin wurde. Die beiden kaufen die alte Fabrik in der Stadt und bauen sie zu einem Restaurant um. Tiana und Naveen bedienen in der Schlussszene Gäste, während Louis mit seiner Trompete die musikalische Begleitung gibt. (IMDB 2009)

4.2.2 Charaktere und ihre sprachlichen Ausprägungen

Die Figuren im Film haben in der OV einen Akzent, der in den Südstaaten der Vereinigten Staaten verbreitet ist. Diese spezifische Sprachvarietät ist der Cajun Dialekt. Laut Ingrid Neumann Holzschuh (2007:3) war „[d]ie soziolinguistische Situation im frankophonen Louisiana […] von Anfang an durch sprachliche Diversität sowie ethnische und kulturelle Heterogenität gekennzeichnet." Daher waren an diesen Ort Ende des 18. Jahrhunderts mehrere Varietäten im Gebrauch, die vornehmlich dem Französischen entsprachen. Dies waren das koloniale Französisch, das sogenannte français colonial, der Dialekt der Akadier, das sogenannte Cadien/Cadjin oder Cajun, die Variante der im 19. Jahrhundert eingewanderten Franzosen sowie das créole louisianais, eine Kreolsprache basierend auf dem Französischen. Der Cajun Dialekt, der auch im Film vorkommt, hat sich auf Grundlage der westfranzösischen Dialekte in der kanadischen Acadie herausgebildet (ibid.)

In der kroatischen Version sprechen die Charaktere jedoch in der Standardsprache. Die dialektalen Färbungen sind jedoch in den beiden tierischen Begleitern der Hauptfiguren herauszuhören: Louis, der Alligator, spricht in der čakavischen und das Glühwürmchen Raymond in der kajkavischen Mundart.

Beide Figuren stammen aus demselben Umfeld bzw. Milieu. Da in ihrem Fall der tierischen Welt keine sozialen Unterschiede bestehen, basiert ihr Sprachverhalten auf ihren Charaktereigenschaften. Louis ist ein äußerlich großer, angsteinjagender Alligator mit einem Herz aus Gold. Er liebt die Musik und sein größter Traum ist es, in einer Jazzgruppe mitzumachen. Er ist ein Tollpatsch und Angsthase in vielen Lebensbereichen, aber wenn es darauf ankommt, wird er zum tapferen Freund. Er ist sehr fröhlich und stets guter Laune. Raymond ist freundlich, hilfsbereit und die kleinste Figur im Film, jedoch auch die mit dem größten Herz für seine Freunde und seine große Liebe Evangeline, die eigentlich der Abendstern ist. Er ist furchtlos und gutmütig, aber auch wahnhaft, exzentrisch und leicht reizbar, weswegen aufgrund dieser Charaktereigenschaften die kajkavische Mundart eingesetzt wurde.

5 Analyse der dialektalen Elemente in Bezug auf Funktion und Übersetzungsstrategien

In diesem Kapitel werden die vorgestellten Modelle in Bezug auf den Zweck – einen bedeutungstragenden, multimodalen Text in der ZS zu schaffen, der bei Kindern und Erwachsenen beliebt ist – folgendermaßen eingesetzt: anhand der in der Theorie beschriebenen Modelle wird eine methodische Untersuchung der dialektalen Elemente in Kommunikationssituationen aus dem Englischen ins Kroatische durchgeführt. Dabei werden jeweils die linguistische Ebene der ZS dialektalen Elemente, deren funktionale Wirkung sowie Strategien der Translation aus der AS in die ZS ausgewertet. Um die Analyse transparent zu veranschaulichen, sind die Beispiele tabellarisch dargestellt.

Für die Analyse des Filmmaterials werden Beispiele, in denen die Figuren in der kajkavischen oder čakavischen Mundart sprechen bzw. dialektale Elemente in ihrer Sprechweise verwenden, herangezogen. Zur Analyse und Feststellung der dialektalen Elemente werden die Merkmale der jeweiligen Mundarten aus den Kapiteln (1.4.2 und 1.4.3) verwendet sowie die individuellen Charaktereigenschaften und sozialer Kontext in deren kommunikativen Verhalten laut CAT nach den vorgestellten Merkmalen im vorherigen Kapitel (4.1.2 und 4.2.2) verwendet. Es werden die aussagekräftigsten Szenen näher beleuchtet.

5.1 Vorgehensweise

Die Betrachtung der einzelnen Szenen erfolgt jeweils in vier Arbeitsschritten. Zunächst wird der zu analysierende Filmausschnitt in den Gesamtkontext eingeordnet, dann die Dialoge der Sprachfassungen in Form einer Tabelle in der englischen und kroatischen Version visuell dargestellt, worauf im zweiten Schritt markante dialektale Elemente auf phonetischer, morphologischer, syntaktischer und lexikalischer Ebene herausgearbeitet werden. Der Fokus liegt dabei auf der KV und der Frage, wie die Synchronisation in dieser ZK funktioniert. Es wird analysiert, welche Funktionen sprachliche Mittel in den Sprachvarietäten in der ZS und ZK erfüllen. Dabei wird mithilfe der Modelle Schafroths (2016) über Funktionen und Czennias (2004) über Strategien im Umgang mit sprachlichen Varietäten in der Translation und im Medium Film (s. Kapitel 3) gearbeitet.

Die Szenen sind als *Beispiel Nr.* gekennzeichnet und vor der Analyse erfolgt eine kurze Beschreibung und Kontextualisierung der Situation. Im ersten Schritt der Analyse werden die di-

alektalen Elemente in den jeweiligen Beispielen fett markiert und dann nach der ausgearbeiteten theoretischen Grundlage sowie den Online-Quellen und -Wörterbüchern als dialektale Elemente der jeweiligen Mundart definiert. Im nächsten Schritt werden die Funktionen der Elemente in den Szenen zusammen mit den Merkmalen der Mundarten und der Kontextualisierung der Handlung und Kultur nach Schafroths (2016) Modell bestimmt. Zuletzt werden die Strategien nach Czennia (2004) betrachtet, die verwendet wurden, um die dialektalen Elemente aus der AS in die ZS zu übertragen.

5.2 Quellen für die Analyse

Für die Analyse wurden Texte und Quellen herangezogen, die klare linguistische Belege für die einzelnen Elemente liefern. Insbesondere für das Čakavische wurde die Arbeit von Božidar Finka (1971) mit dem Titel „Naputak za ispitivanje i obrađivanje čakavskih govora“ (dt. Anweisung zur Erhebung und Bearbeitung der čakavischen Sprachen) herangezogen, die eine ausführliche Darstellung der Phänomene der čakavischen Mundart bietet. Des Weiteren wurden folgende Online-Wörterbücher verwendet:

- *HJP: Hrvatski jezični portal* – Online-Version des kroatischen Portals
- *Wiktionary* – mehrsprachiges Wörterbuch zur allgemeinen Verdeutlichung
- *Enciklopedija.hr* – lexikographische kroatische Enzyklopädie
- *Rječnik.com* – kroatisches Online-Wörterbuch
- *Rječnik kajkavske donjosutlantske ikavice*
- *Istrapedija*

Alle deutschen Übersetzungen der synchronisierten Textausschnitte, welche sich in den Tabellen in Kursiv unter der KV befinden, wurden von der Autorin dieser Arbeit wortwörtlich angefertigt (wobei kein Anspruch auf sprachliche Korrektheit besteht), um die Bedeutungen und den Inhalt der KV originalgetreu ins Deutsche zu übertragen.

Für das Verständnis und die Transparenz der Analyse wurde ein Glossar mit den verwendeten dialektalen Elementen und deren Standardformen erstellt (s. Anhang Glossar). Da in der Analyse selbst die inhaltliche Bedeutung der Elemente gezeigt wird, wird im Glossar nur die Standardform der Elemente angegeben, um aufzuzeigen, wo Unterschiede zwischen den Mundarten und dem Standard bestehen.

5.3 Analyse: *How to Train Your Dragon*

5.3.1 Beispiel 1

Das Beispiel ist ein kurzer Ausschnitt der einleitenden Szene im Film, in der die Drachen das Dorf der Wikinger, Berk, attackieren. Es ist eine Szene voll von Hektik und sprachlichen Überlappungen. In der KV spricht der Häuptling Stoick in der čakavischen Mundart.

OV	KV
Ack: Mornin'! Viking 1: What are you doing **heere**?! Viking 2: What are you doin' **oot**? Get back **inseed**! Stoick: Hiccup?! What is he doing out aga…?! What are you doing **oot**?! Get **inseed**!	Ack: 'Jutro! Viking 1: **A ča ćeš ti tu**? Pravac doma Viking 2: Č**a radiš vanka!?** Ulazi u kuću! Stoick: Štucko! Što on opet radi va...? **Stoick: Šta ti radiš vanka? U kuću ga zavraga!** *(Ack:Morgen! Was machst du denn hier? Ab Nachhause! Was machst du draußen!? Geh rein!* *Stoick: Hicks! Was macht er wieder drau…? Was machst du draußen? Ab ins Haus, zur Hölle!)*

In der Frage „A ča ćeš ti tu?" wird das Fragepronomen „ča" verwendet, das eines der distinktivsten Merkmale der čakavischen Mundart ist, die sogar nach dem Fragewort benannt ist. Im nächsten Beispiel, „Ča radiš vanka?", wird ebenso das Fragepronomen „ča" verwendet; außerdem erscheint das umgangssprachliche Nomen „vanka" (dt. draußen), was auf eine Darstellung der mündlichen Rede verweisen soll. So soll auch in der Fantasiewelt eine glaubhaftere Atmosphäre erzeugt werden, was der Funktion *Glaubwürdigkeit der Charaktere und fiktiven Ereignisse* entsprechen würde.

Im Ausdruck „Šta ti radiš vanka? U kuću ga zavraga!" sind einige interessante Elemente zu finden. Erstens wird das Fragepronomen „šta" verwendet, das der štokavischen Mundart angehört – interessanterweise von Stoick, der im Film eigentlich in der čakavischen Mundart spricht und ständig dialektale Elemente aus dem Čakavischen verwendet. Im zweiten Teil der Aussage wird ein Kraftausdruck verwendet, „zavraga" (dt. zum Teufel), welcher zwar kein dialektales Element darstellt, aber als starke Emotion als eine Art Verstärkung der dialektalen Elemente

dient. Da es sich hierbei um einen Soziolekt handelt, tritt hier nicht nur die Funktion der *semantischen pragmatischen Potentiale* auf, sondern auch die *Vermittlung der Illusion von Dialekt*, da sprachliche Nähe erzeugt wird.[15]

„Heere", „oot" und „inseed" sind Lexeme, die die spezielle Aussprache des Schottischen kennzeichnen. Das Beispiel zeigt, dass wenn die schottische Aussprache in der OV zu hören ist, auch dialektale Elemente in der KV verwendet werden, etwa bei „Oot" → „vanka". Da die einzelnen Elemente in diesem Beispiel auch in anderen Mundarten in der ZS vorkommen können, kann von der Strategie *einer Kombination von mehreren Elementen* bzw. einem *Kunstdialekt* gesprochen werden. Das Einzige, das in der KV, aber nicht in der OV vorkommt, ist der Kraftausdruck „zavraga", was auf ein hinzugefügtes Element in der ZS weist (Strategie der *Ergänzung*).

5.3.2 Beispiel 2

Das zweite Beispiel ist die Fortsetzung der einleitenden Szene. Die ZuschauerInnen verfolgen ein Gespräch zwischen der Hauptfigur Hiccup und seinem Lehrmeister Gobber (Kroatisch Ždrelo). In diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, dass keine sprachliche Anpassung hinsichtlich der CAT zu vermerken ist.

OV	KV
Gobber: Ah! Nice of you to **joeen** the **pa'tei**! I thought you'd been carried off! Hiccup: What, who me? Nah, come on! I'm waaaay too muscular for their taste. They wouldn't know what to do with all...this. Gobber: Well, they need toothpicks, don't they? Hiccup (v.o.): Oh, and that's Fishlegs, Snotlout, the Twins, Ruffnut and Tuffnut, and... Astrid. Oh, their job is so much cooler. Hiccup: Oh, come on. Let me out, please? I need to make my mark! Gobber: Oh, you made **plaenee** of marks. All in the wrong **plaeces**!	Ždrelo**: O, lipo da si doša na feštu! Mislia sam da te odnilo.** Štucko: Koga, mene? Ma daj. Premišićav sam ja za njih. Ne bi oni znali što sa svim ovim. Ždrelo: **A, dobro bi im doš'o ka čačkalica** …. Štucko: To je Ribonogi, Šmrklja, Blizanci, Tvrda kora i tvrd badem. I...Astrid. Njihov posao je stvarno **kul**. -Daj, pusti me, molim te! Moram se dokazat. Ždrelo: Već si se ti **dokaza, i to na krivim mistima**. Štucko: Molim te, 2 minute. Ubit ću zmaja i život će mi se drastično poboljšati, možda čak odem na spoj

[15] Ein interessanter Punkt für weitere Forschungen wäre, den bewussten Gebrauch von Kraftausdrücken in Zeichentrickfilmen für ein junges Publikum zu untersuchen. Diese stellen zwar eine realitätsnahe Wirklichkeit dar, es scheint aber auch fragwürdig, Kindern durch Massenmedien solch ein Sprachverhalten zu vermitteln.

Hiccup: Please, two minutes. I'll kill a dragon. My life will get infinitely better. I might even get a date. Gobber: You can't lift a hammer, you can't swing an axe, you can't even throw one of these! Gobber: See, now this right here is what I'm talking **aboot**! Hiccup: Mild calibration issue-- Gobber: Don't you-- no-- Hiccup. If you ever want to get **oot** there to fight **drragons**, you need to stop all... this.	Ždrelo: **Ne moš podić čekić, mahnit sikirom, ne moš bacit čak ni ovo**! Štucko: Ok, ali s ovim ću moći. **Ždrelo: Vidiš, baš o ton san ti ja i govoria** Štucko: Mali problemi s podešavanjima... Ždrelo: Štucko... ako se ikad **oš** borit protiv zmajeva, moraš prestat sa ovim *(Oh, schön, dass du auf der Party auftauchst! Ich dachte schon, du bist weg.* *-Wer ich? Komm schon, ich bin doch denen zu viel Muskelmasse. Sie würden nicht wissen, was mit all dem….* *-Naja, als Zahnstocher könnten sie dich gut gebrauchen.* *-Das ist … und Astrid, deren Job ist echt cool.* *-Komm schon, lass mich raus, ich muss mich doch beweisen.* *-Das hast du schon, an den falschen Orten.* *-Bitte, ich töte einen Drachen und mein Leben wird sich drastisch verbessern, vielleicht krieg' ich ein Date.* *-Du kannst keinen Hammer heben, mit 'ner Axt schwingen, sogar das Werfen!* *-Ok, aber mit dem werd' ich es können.* *-Siehst, genau darüber hab' ich dir erzählt.* *-Kleine Probleme mit den Einstellungen* *-Hicks, wenn du je Drachen bekämpfen willst, dann musst du mit dem aufhören.)*

Im Satz „O, lipo da si doša na feštu! Mislia sam da te odnilo" ist die ikavische Aussprache des Lautes *Jat* in „lipo" (dt. schön) und „odnilo" (dt. weggetragen) zu vermerken. Da diese Aussprache traditionell in der čakavischen Mundart bzw. der Küstenregion vorkommt, ist dies ein eindeutiger Indikator für den Einsatz der regionalen dialektalen Elemente. „Doša" und „mislia" zeigen ebenso die čakavische Mundart, da im Perfekt am Ende des Verbes nicht die Endung „o" wie im Standard vorliegt, sondern diese im ersten Fall ausgelassen und im zweiten mit „a" ersetzt wird. Da hier mit diesen dialektalen Elementen auf das Küstenareal Kroatiens verwiesen wird, ist die Funktion *Suggestion von Wirklichkeit* zu erkennen.

Ähnliches – nämlich die Auslassung des Suffixes „o“ sowie die ikavische Aussprache – ist in den Äußerungen „A, dobro bi im doš‘o ka čačkalica“ und „dokaza, i to na krivim mistima“ zu beobachten.

Das Element „kul“ zeigt einen Soziolekt, der in allen Mundarten vorkommt. Verwendet wird er hier von Hiccup, der in der Standardvariante spricht.

In „Ne moš podić čekić, mahnit sikirom, ne moš bacit čak ni ovo!“ ist „moš“ eine Abkürzung von „možeš“ (dt. können), wo ž und e ausgelassen werden. Weitere dialektale Elemente sind bei „Mahnit“ und „sikirom“, die eine ikavische Aussprache zeigen, zu finden. Das Čakavische lässt sich auch im Satz „Vidiš, baš o ton san ti ja i govoria“ heraushören, da hier ein Adriatismus in „san“ vorkommt. „Oš“ ist ebenso ein interessanter Indikator der čakavischen Mundart, denn das ist die Abkürzung von „hoćeš li“ (dt. willst du), das heutzutage v.a. im Serbischen zu finden ist. Dies unterstreicht die Altertümlichkeit der čakavischen Mundart, die in der Theorie als archaisch beschrieben wurde.

Die Kombination der soziolektalen und dialektalen Elemente sowie Abkürzungen zeigt den Versuch der Erschaffung einer konzeptionell mündlichen Sprache. Dadurch ist hier die Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* zu beobachten. Eine weitere Funktion wird aufgrund des regionalen Gebrauchs der dialektalen Elemente erfüllt, was auf die *Suggestion von Wirklichkeit* verweist.

Da Hiccup in diesem Beispiel im Standard spricht und Gobber einen starken Akzent in der OV und dialektale Elemente in der KV hat, ist eine *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zu vermerken.

5.3.3 Beispiel 3

In diesem Beispiel findet eine Kommunikation zwischen Stoik und Hiccup nach dem Angriff der Drachen statt, in welchem Stoick verärgert ist.

OV	KV
….	Svi **doli**! **Skač**!
Stoick: STOP! Just... stop. **Everee taime** you step **ooutside**, disaster follows. Can you not see that I have bigger problems? Winter‘s almost **heere** and I have an entire village to feed!	…..
Hiccup: Between you and me, the village could do with a little less feeding, don‘t ya think?	-Dosta! Svaki puta kad izađes **vanka,** štetu napraviš. Jel ti ne vidiš da imam većih problema? Dolazi Zima a ja **cilo** selo moram **na‘ranit**!

Stoick: This isn‘t a joke, Hiccup! Why can‘t you follow the simplest **orrders**? Hiccup: I can‘t stop myself. I see a dragon and I have to just... kill it, you know? It‘s who I am, Dad. Stoick: You are many **theengs**, Hiccup. But a dragon killer is not one of them. Get back to the house. [To Gobber] Make **surre** he gets **therre**. I have his **meass** to clean up.	-Čuj, u povjerenju, selo bi moglo biti manje uhranjeno, zar ne? - Ovo nije šala, Štucko! Zašto ne slušaš ni najlakše **zapovidi**? -Ne mogu si pomoći, tata. Ugledam zmaja i moram ga...ubiti, znaš? Jednostavno sam Takav, tata. -Ti si puno toga, al ubojica zmajeva nisi **Aj‘** Vrati se u kuću. Pobrini se da stigne. Moram počistit **ovi** nered. *(Alle nach unten! Spring!* *Genug! Jedes Mal, wenn du nach draußen gehst, richtest du Schaden an. Siehst du nicht, dass ich größere Probleme habe? Der Winter kommt und ich muss das ganze Dorf ernähren!* *-Unter uns, das Dorf könnte auch weniger Essen vertragen, denkst du nicht auch?* *-Das ist kein Witz, Hiccup! Wieso kannst du nicht die einfachsten Befehle befolgen?* *-Ich kann mir nicht helfen, Vater, ich sehe einen Drachen und muss ihn umbringen. Ich bin einfach so.* *-Du bist vieles, Hiccup, aber ein Drachentoter nicht. Geh wieder ins Haus. Sieh zu, dass er dort hinkommt. Ich muss dieses Durcheinander aufräumen.)*

Wie im vorherigen Beispiel ist „vanka“ ein konzeptionell mündliches Element. „Cilo“ und „zapovidi“ weisen wiederum die typische ikavische Aussprache in der čakavischen Mundart auf. „Na‘ranit“ zeigt die Auslassung des Lautes „h“ und bei „aj‘“ kommt es zur Auslassung mehrerer Konsonanten (*Hajde*), was ein typisches Merkmal im Čakavischen ist.

Im Ausdruck „počistit ovi nered“ ist keine Deklination des Adjektivs „ovi“ zu bemerken: es bleibt im Nominativ, während das zugehörige Nomen „nered“ im Akkusativ steht. Dies zeigt auf morphologischer Ebene das Čakavische.

Da in diesem Beispiel dialektale Elemente der Küstenregion verwendet werden kann auch hier die Funktion der *Suggestion von Wirklichkeit* festgehalten werden. Zusätzlich werden die dialektalen Elemente in der OV in die KV übertragen, da Hiccups Standard und Stoicks sprachliche Ausprägungen in Form eines Akzents in der OV, wie etwa den gedehnten Aussprachen der Vokale bei „Ooutside“ oder „heere“ oder dem gerollten r in „drragons“. und durch dialektale Elemente in der KV beibehalten werden. Daher ist hier die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zu vermerken.

5.3.4 Beispiel 4

Es kommt zum Austausch zwischen Hiccup und Gobber. Hiccup beschwert sich über seinen Vater bzw. ihr Verhältnis. Hiccup, der eigentlich in der Standardvariante spricht, ahmt hier die Sprechart seines Vaters nach, der in der čakavischen Mundart spricht, um sich lustig zu machen.

OV	KV
Hiccup: He never listens. Gobber: Well, it **rruns** in the family. Hiccup: And when he does, it‘s always with this... disappointed scowl. Like someone skimped on the meat in his sandwich. [Imitating Stoick] Excuse me, barmaid! **I‘m afraid** you **brrought** me the **wrrong offspreeng. I orrdered a**n extra large boy with **beafy arrms. Extra guts and glorry on the saide. This heerre, this is a talking fish boune!**	Štucko: Nikad ne sluša. Ždrelo: E, To vam je u **familiji**. Štucko: A kad sluša je uvijek razočaran i namrgođen Kao da mu je netko maznuo šunku iz sendviča."Slušaj, konobar! Mislim da si mi **donia** krivog potomka! **Naručia san** vrlo visokog sina mišićavih ruku, pravog srčanog junaka. Ovo tu je riblja kost koja govori." *(Er hört nie zu.* *-Tja, das liegt in der Familie.* *-Und wenn doch, dann ist er enttäuscht und verärgert. Als ob ihm jemand den Schinken aus seinem Sandwich gestohlen hätte. „Herr Ober! Ich denk‘, du hast mir den falschen Nachkommen gebracht! Ich hab‘ einen großen, muskulösen Sohn bestellt, einen echten Held. Dies hier ist eine sprechende Fischgräte.)*

Das Lexem „Familiji“ ist in diesem Beispiel ein Lehnwort, das wahrscheinlich aus dem Italienischen übernommen wurde (familia etymonline [2020]). Dadurch wird die geographische Nähe zu Italien hergestellt, was das Areal auf die Küstenregion Kroatiens als Ort der Handlung eingrenzt. Weiters sind die Verben „donia“ und „naručia“ erneut mit den Suffixen „a“ und „san“ als Adriatismus typische Kennzeichen des Čakavischen.

Hier können durch die unmissverständliche Verwendung der regional geprägten dialektalen Elemente der čakavischen Mundart sowie durch den Protagonisten, der eigentlich in einer anderen Varietät spricht, sich aber über die Situation lustig macht und eine Kontrastierung zu seiner üblichen Sprechweise sowie Humor erzeugt, zwei Funktionen identifiziert werden: erstens die *Suggestion von Wirklichkeit* und zweitens *Stilistische Effekte – Kontrastierung.* Zudem zeigt das Beispiel erneut die *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS*, da Hiccup in der OV und KV nicht im Standard, sondern in einer Varietät spricht.

5.3.5 Beispiel 5

Stoick, der Häuptling der Wikinger, hält eine Ansprache, wo er gelobt, das Nest der Drachen ausfindig zu machen und es zu zerstören.

OV	KV
Stoick: Either we **fineesh them**, or **they'll** finish **uos**! It's the only way we'll be rid of them! If we **faind** the nest and **destrroy** it, the **drragons** will **leave**. They'll **faind** another **houme**! One more search. Before the ice sets in. Viking: Those **sheips** never come back. Stoick: We're Vikings! It's an **occupational hazarrd**! **Now wh's with me?**	Stoick: Ili ćemo ih **satrat,** il će oni **satrat** nas. Samo ih se tako **moremo rišit**. Ako nađemo **gnizdo** i uništimo ga, zmajevi će **otić**. **Nać će** drugo **misto**. Potražimo ih dok se more ne zaledi Vikinzi: Ti brodovi se ne vraćaju. Stoick: Mi smo Vikinzi, to nam je profesionalni rizik. Onda, **ko ide s menom**? *(Entweder wir machen sie platt oder sie uns. Nur so können wir sie los werden. Wenn wir ihr Nest ausfindig machen und es zerstören, werden die Drachen fortgehen.Suchen wir sie auf bevor das Meer zu Eis wird.* *- Die Schiffe kehren nicht zurück* *-Wir sind Wikinger, das ist unser berufliches Risiko. Dann, wer kommt mit mir?)*

Laut *Hrvatski jezični portal (HJP)*[16] stammt das Verb „satrat" (HJP 2020a) von „satrti", was *etwas vernichten* bedeutet. Das Lexem wird eher archaisch gebraucht, was wieder den Bezug zur archaischen Mundart Čakavisch herstellt. „Moremo" ist ein Lexem, das im Verb „moći" (dt. können) in den dialektalen Varianten im Čakavischen und Kajkavischen vorkommt. In diesem Fall zeigt dies eindeutig, dass Stoick keine Standardvariante in der Rede zu seinem Volk verwendet, sondern in der Mundart spricht. „Rišit", „gnizdo" und „misto" zeigen ebenfalls typische Merkmale des Čakavischen, nämlich die ikavische Aussprache. Die letzte Frage „ko ide s menom" ist eine Phrase, die sowohl im Čakavischen als auch im Kajkavischen verwendet wird.

In Bezug auf den Kontext, in dem Stoick als Häuptling eine Ansprache zu seinem Volk hält, ist hier die Funktion der *Hervorhebung des kulturelles Wertes* festzustellen, denn es handelt sich hierbei nicht nur um eine der Hauptfiguren, sondern auch um eine Autoritätsperson, die die Mundart verwendet. Das Beispiel zeigt zudem ein weiteres Mal die Anwendung der Strategie *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS*, da Stoick in seiner Ansprache in beiden Versionen in der Sprachvarietät spricht.

[16] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird *Hrvatski jezični portal* als *HJP* abgekürtzt.

5.3.6 Beispiel 6

Hier findet ein Gespräch zwischen Stoick und Gobber statt. Sie reden über die Rekrutierung der neuen Drachentöter, über Hiccup und Stoicks Kindheit bzw. seine Persönlichkeit im Vergleich zu Hiccups.

OV	KV
Gobber: Right, I'll pack my undies.	Ždrelo: Odo ja po **mudante**.
Stoick: No, I need you to stay and train some **new recrrooits**.	Stoick: Ne, ti ćeš ostat i obuć nove rekrute
Gobber: *[Sarcastically]* Oh, perfect. And while I'm busy, Hiccup can cover the stall. Molten steel, **rrazorr sharrp blaedes, lots of taime to himself**... what could possibly go wrong?	Ždrelo: A **lipo**, a dok me **nima**, nek Štucko čuva **butigu**. Kaliti čelik, oštrit noževi, puno vremena za sebe, što bi moglo **poć** po zlu?
Stoick: What am I going to do with him, Gobber?	Stoick: **Ne znan šta ću s njin**
Gobber: Put him in **trraining** with the others.	Ždrelo: Daj ga na obuku **ka** sve.
Stoick: No, I'm serious.	…
Gobber: So am **AI**.	Stoick: Ne znaš. Slušaj...Ne znaš ti **kaki** je on, pa **kad je propuza bia je drukčiji**. Neće slušat, koncentracija mu je **ka u kukca**. **Odvedem ga na ribe**, a on pođe u lov na...trolove!
Stoic: He'd be killed before you let the first dragon out of its **cage**.	Ždrelo: Trolovi postoje! **Kradu bičve. Ali samo live. Zašto samo live**?
Gobber: Oh, you don't know that.	Stoick: Kad sam ja bio mali, **ćaća mi je reka da opalim glavon u stinu**, **i ja san opalia, mislia sam da je lud, al sam posluša**…i znaš pta je bilo
Stoick: I do know that, actually.	Ždrelo: **Bolila** te glava
Gobber: No, you don't.	Stoick: **Stina** je pukla napola. Tad **sam naučia šta** vikinzi mogu, Ždero. **Mogu razbijat stine, sravnit šume, krotit mora. Još kad sam bia mali, zna sam ko sam i šta ću bit. A Štucko nije taki.**
Stoick: No, actually, I do.	Ždrelo: **Ne moš ga zaustaviti. Mož'š** ga jedino pripremiti. Znam da izgleda uzaludno, ali ti znaš, **ne moš uvik** bit uz njega. On će opet **izać' vanka.** Možda je i sad tamo
Gobber: No, you don't!	*(Ich gehe meine Unterhosen holen*
Stoick: Listen, you know what he's like. From the time he could crawl he's been... different. He doesn't listen, he has the attention span of a sparrow... I take him fishing and he goes hunting for... for trolls!	*-Nein, du bleibst hier und rekrutierst die neuen.*
Gobber: Trolls **exist**! They steal your socks. But only the left ones. What's with **that**?	*-Schön, und während ich weg bin, wird Hicks auf das Geschäft aufpassen, Stahl erhärten, Messer schärfen, viel Zeit für sich, was könnte da schief gehen?*
Stoick: When I was a boy...	*-Ich weiß nicht, was ich mit ihm machen soll.*
Gobber: Oh, here we go.	*-Gib ihm in die Ausbildung, wie alle.*
Stoick: My father told me to **bang** my head against a rock, and I did it. I thought it was crazy, but I didn't question him. And you know what happened?	
Gobber: You got a headache.	
Stoick: That rock split in two. It taught me what a **Viking** could do, Gobber. He could-- He could	

crrush mounteins, level forrests, taime seas! Even as a boy, I knew what I was, what I had to become. Hiccup is **not** that boy. **Gobber:** You can‘t stop him, Stoick. You can **only preparre** him. Look, A**I know it seeems hopelesss. But the trruth is you woun‘t always bee arround to prrotect him. He’s going to get oout there agaein. He’s probably out therre now.**	*-Du weißt nicht, wie er ist, als er krabbeln konnte, war er anders. Er hört nicht zu, Konzentration ist wie bei einem Insekt. Ich nehme ihn zum Fischen, und er geht Trolle jagen.* *-Trolle existieren! Sie stehlen Socken, Aber nur die linken, wieso nur die linken?* *-Als ich klein war, hat mir mein Vater gesagt, ich soll mit dem Kopf gegen den Stein, und ich hab‘ es gemacht, ich dachte, er ist verrückt, aber ich hab‘ ihm gehorcht. Und weißt du, was passiert ist?* *-Du hattest Kopfschmerzen.* *-Der Stein zerbrach. Dann hab‘ ich gelernt, was Wikinger können. Sie können Steine zerbrechen, Wälder flach machen, Meere bezwingen, als ich noch klein war, wusste ich, wer ich bin und was ich werde. Hicks ist nicht so.* *-Du kannst ihn nicht aufhalten. Kannst ihn nur vorbereiten. Ich weiß, es sieht hoffnungslos aus, aber weißt du, du kannst nicht immer bei ihm sein. Er wird wieder raus gehen. Vielleicht ist er auch jetzt dort.)*

„Mudante“ sind laut *HJP* (HJP 2020b) männliche Unterhosen, die ihren Ursprung in der italienischen Sprache haben. So ist wieder der Bezug zur čakavischen Mundart gegeben. Bei den Wörtern „lipo“ und „nima“ ist die ikavische Aussprache des *Jat*-Reflexes zu vermerken, was ebenfalls ein Hinweis auf die čakavische Mundart ist. „Butiga“ ist ein regionaler Begriff, der in der Küstenregion sowie in Istrien für ein Handelsgeschäft steht. Ein weiteres dialektales Element sind die Adriatismen im Ausdruck „Ne znan šta ću s njin“, wo die Endung „n“ statt „m“ bei „znan“ und „njin“ zu vermerken ist. Die weitere dialektale Markierung ist das Wort „ka“, wo abermals das Suffix „o“ fehlt.

Im zweiten Teil dieses Beispiels wird auf der phonetischen Ebene im Wort „kaki“ und „taki“ der Buchstabe „v“ ausgelassen (*kakvi, takvi*). Das Verb „propuza“ genau wie das Vergleichswort „ka“, haben kein „o“-Suffix wie im Standard. Dieselben Merkmale sind bei „reka“, „opalia“, „mislia“, „posluša“, „bia“, „zna“ und „naučia“ zu bemerken. Bei den Wörtern „liva“, „stina“, „bolila“, „sravnit“ und „uvik“ kommt die ikavische Aussprache zum Vorschein. Bei „glavon“ ist der Adriatismus zu erkennen, da im Lokativ nicht wie im Standard die Endung „-m“, sondern „-n“ verwendet wird. Auch das Verb „možeš“ wird abgekürzt bzw. die Buchstaben verschluckt und es wird zu „moš“.

Auf der lexikalischen Ebene ist das Nomen „Bičva“ zu erwähnen: dies wird von *Wiktionary* (Wiktionary 2020a) und *rječnik.com* (Bičva 2020) als serbokroatischer Begriff für Socke definiert. Das zeigt den Ursprung des Wortes bzw. die Verwendung des altertümlichen slawischen Wortes – wieder ein Hinweis auf das Čakavische. Das Nomen „Ćaća“ (dt. Vater) ist ebenso ein charakteristisches Merkmal der čakavischen Mundart, das laut *HJP* (HJP 2020c) onomastisch den Regionen Dalmatien, Šibenik, Knin, Lika und Hrvatska Zagora zugeordnet ist, die diese Varietät verwenden.

„Krotit“ ist laut *HJP* (HJP 2020d) und *Wiktionary* (Wiktionary 2020b) ein Verb (dt. *zähmen*). Es gehört laut den beiden Quellen den alten slawischen Sprachen an, d.h. es wird erneut der Bezug zum Archaischen geschaffen. „Vanka“ ist ein Adverb, das laut Finka (1973:73) durch den Anhang „*ka*“ im čakavischen Gebrauch üblich ist.

Hier handelt es sich auf der einen Seite um deutliche Kennzeichnungen einer Umgebung, in der die Mundart verwendet wird, weshalb die Funktion *Suggestion von Wirklichkeit* gegeben ist. Da Gobber hier in einem schnellen Tempo spricht und dabei die čakavische Mundart verwendet, wird sprachliche Nähe zwischen den zwei Charakteren erzeugt, was die *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* kennzeichnet. Auch zeigt sich die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS*, da beide Charaktere in Dialekten sprechen und dies in beiden Versionen wiedergegeben wird.

Interessant zu beobachten sind Gobbers starke čakavische Elemente in seiner Sprachhandhabung, wenn er mit Gleichgesinnten spricht oder emotional wird, womit sich auch die CAT als Anpassungsversuch an eine sozial höhere Person (hier Stoick, der Häuptling) zeigt. Wenn Gobber mit Hiccup oder anderen Jugendlichen, die Štokavisch sprechen, redet, verwendet er eine Mischung aus dem Standard und Čakavisch.

5.3.7 Beispiel 7

Hiccup und sein Vater sprechen darüber, Hiccup als Drachentöter zu rekrutieren.

OV	KV
Stoick: Alright. You get **yourr** wish. Dragon Training. You start in the **mourrning**. **Hiccup**: Oh, man, I should’ve gone first! Uh, ‘cause I was thinking, you know, we have a surplus of dragon-fighting Vikings, but do we have	**Stoick**: **Aj’** Dobro. **Ka ča si želia. Zmajska ob’ka**. Počinješ ujutro. **Štucko**: Da ponovim: Tata, ne mogu ubijati zmajeve. **Stoick**: Ali ubijat ćeš zmajeve.

enough... bread-making Vikings, or small home repair Vikings--?	**Štucko**: Ne, stvarno sam, skroz, super siguran da neću.
Stoick: You'll need this. [passes Hiccup an axe]	**Stoick**: **Vrime je**, Štucko.
Hiccup: I don't want to fight dragons.	**Štucko**: Zar ti mene ne čuješ?!
Stoick: Come on. Yes, you do.	**Stoick**: Ovo je ozbiljno, sine.. Kad držiš **ovu sikiru, mi smo svi uvik s tobon, šta znači: hodaš ka mi, govorš ka mi, misliš ka mi. Dost' je bilo ovog!**
Hiccup: Rephrase: Dad, I can't kill dragons.	
Stoick: But you will kill dragons.	**Štucko**: pokazao si na mene cijeloga.
Hiccup: No, I'm really very extra sure that I won't.	**Stoick**: **More?**
Stoick: It's **taime**, Hiccup.	**Štucko**: Ovo je jedan vrlo jednostrani razgovor
Hiccup: Can you not hear me?!	**Stoick**: **More?**
Stoick: This is serious, son! When you carry this axe, you carry all of us with you. Which means you walk like us. You talk like us. You think like us. No **morre** of... this.	**Štucko**: **More.**
	Stoick: Dobro. Treniraj, a ja se vratit. **Valda**.
	Štucko: A ja ću bit tu. **Valda**.
Hiccup: You just gestured to all of me.	*(Na gut. Wie du es wolltest. Die Drachenrekrutierung. Du fängst morgen damit an.*
Stoick: Deal?	*...*
Hiccup: This conversation is feeling very one-sided.	*-Ich wiederhole: Vater, ich kann keine Drachen töten.*
Stoick: DEAL?!	*-Aber du wirst Drachen töten.*
Hiccup: Deal.	*-Nein, wirklich, ernsthaft, super sicher, dass ich das nicht tun werde.*
Stoick: Good. Train hard. I'll be back. Probably.	*-Es ist Zeit, Hicks.*
Hiccup: And I'll be here. Maybe.	*-Hörst du mich nicht?*
	-Das ist ernst, Sohn. Wenn du diese Axt haltest, sind wir bei dir, was bedeutet: du schreitest wie wir, du sprichts wie wir, denkst wie wir. Es ist genug!
	-Du hast auf mich gezeigt.
	-Deal?
	-Das ist ein einseitiges Gespräch
	-Deal?
	-Deal.
	-Gut, trainiere. Und ich komm' zurück. Vielleicht.
	-Und ich werd' hier sein. Vielleicht.)

Bei „Aj'", „Ka", „ob'ka" und „Dost'" ist die Auslassung von Vokalen bzw. Konsonanten zu vermerken. Dies wird üblicherweise in der mündlichen Rede zur schnelleren Kommunikation

gemacht, d.h. es werden Laute verschluckt. „Ča“ ist das Fragepronomen, nachdem die čakavische Mundart benannt wurde, was ein distinktives Merkmal dieser Varietät ist. Die Elemente „želia“, „Vrime“, „sikiru“, „uvik“ sind Beispiele der ikavischen Aussprache, während „s tobon“ einen Adriatismus der čakavischen Mundart kennzeichnet.

„More“ und „valda“ sind zwei Wörter, die ebenso in der kajkavischen wie der čakavischen Mundart vorkommen können. „More“ wird hier als Fragewort und Bestätigung (*einverstanden*) eingesetzt. Einen Unterschied zwischen der Standard- und dialektalen Ausprägung wird dadurch ersichtlich, dass anstatt des Standards „može“ zu „more“ gewechselt wird. Dies ist laut Finka (1973:26) ein Erkennungsmerkmal des Čakavischen. In „Valda“ (dt. vielleicht) wird der Laut „lj“ durch „l“ ausgetauscht. Obwohl dieses Wort auch in der kajkavischen Mundart vorkommt, beschreibt es Finka (ibid.:21) als ein Kennzeichen der čakavischen Dialekte.

Da in diesem Beispiel die Merkmale trotz der Situierung in der Küstenregion auch in anderen Mundarten vorkommen können, wird hier eher die sprachliche Glaubwürdigkeit der Rede versucht zu erzielen; daher wird die Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* eingesetzt. Während im ersten Teil des Gespräches eine *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* stattgefunden hat, aufgrund der Übertragung von dialektalen Elementen in der OV in die KV, ist im zweiten Teil eine *Kombination der dialektalen Elemente aus mehreren Mundarten zu vermerken, einem sogenannten Kunstdialekt*

In diesem Beispiel wird die soziale Distanzierung in der Kommunikation zwischen den Charakteren Stoick und Hiccup demonstriert. Keine der beiden versucht sich dem Anderem sprechtechnisch anzupassen obwohl sie derselben soziohistorischen Umgebung dazugehören. Daher kann hier davon ausgegangen werden, dass die individuellen Identitäten überhandnehmen und die Distanzierung bewusst eingesetzt wird. Im Fall von Stoick funktioniert das auch, da sein Anliegen gezwungenermaßen von Hiccup akzeptiert wurde, während Hiccups Strategie hier auf Ablehnung stößt.

5.3.8 Beispiel 8

Gobber spricht darüber, wie er seinen Arm und sein Bein an die Drachen verloren hat. In der Szene sitzt er am Abend mit seinen SchülerInnen im Kreis und ist schon ein wenig beschwipst.

OV	KV
Gobber:... And with one twist, he took my hand, and **swallouwed it whoule**. **And AI saw the**	Ždrelo: I u jednom zamahu **otkinia** mi je ruku i **cilu je proguta**! **Vidia sam** mu izraz lica. **Bia**

look on his faice: I was delicious. He must have passed the word, because it wasn't a month before another one of them took my leg. … Un-unh. It's the wings and the **tails you really want**. If it can't fly, it can't get away. **A downed dragon is a dead drragon**. **Alright**. I'm off to bed. You should be, **too**. **Tomorrow** we get to the big **boys**. **Slowly** but **surely** making our way up to the Monstrous **Nightmare**. But who'll win the **honor** of killing it?	**sam** ukusan! To **je reka** i drugima jer nije **proša ni misec, a drugi odgriza nogu.** … Ne. Krila i rep im trebaš **odsić**. Kad ne mogu **politit**, ne mogu ni **uteć**. Oboren zmaj je mrtav zmaj. Dobro, idem ja **leć**. I vi bi **tribali**. Sutra **vižbamo** s velikim momcima. Onda ćemo pomalo **doć** do čudovišne noćne more. Ali kom će pripast čast da je ubije? *(Und mit einem Hieb hat er meinen Arm abgetrennt und als ganzen verschlungen! Ich hab' seinen Gesichtsausdruck gesehen. Ich habe ihm geschmeckt! Das hat er den anderen gesagt, weil nicht mal ein Monat vergangen ist, bis mir ein anderer das Bein abgebissen hat.* *…Nein. Die Flügel und den Schwanz musst du ihnen abhacken. Wenn sie nicht fliegen können, können sie auch nicht abhauen. Ein gestürzter Drache ist ein toter Drache. Gut, ich geh' mich hinlegen. Ihr müsstet auch. Morgen trainieren wir mit den großen Jungs. So kommen wir langsam zum grässlichen Alptraum. Aber wer wird die Ehre erhalten, es zu töten?)*

In diesem Beispiel sind grundlegende Merkmale der čakavischen Mundart zu vermerken: die Beispiele „otkinia", „Vidia", „je proguta", „Bia sam", „je reka", „proša", „odgriza" sind Elemente der čakavischen Sprache, da die Verben im Perfekt stehen und das Suffix „o" fehlt. „Cilu", „misec", „odsić", „politit", „tribali", „vižbamo" zeigen die ikavische Reflexion des Lautes *Jat*, was typisch für čakavische Dialekte ist.

In diesem Beispiel erfüllen die dialektalen Elemente die Funktion des *semantisch Pragmatischen Potentials*, da sich Gobber in angetrunkenem Zustand von der štokavischen Mundart entfernt, die er vorrangig bei der Rekrutierung der SchülerInnen benutzt, und seine „normale" čakavische Sprechweise verwendet. Die dialektalen Elemente aus der OV sind in die čakavische Mundart übertragen, was die *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zeigt.

5.3.9 Beispiel 9

Stoick hält eine Ansprache vor dem Dorf und kündigt seinen Sohn Hiccup an, der für die letzte Prüfung vor allen einen Drachen töten soll.

OV	KV

Stoick: Well, I can show my face in public again! If **someone had tould me that** in just few short weeks, Hiccup would go from being, well... Hiccup, to **plaicing firrst** in Dragon Training... Well, I would've tied him to a mast and shipped him off **forr feerr he'd gone mad.** Yes! And you know it! But here we are. And no one's more surprised...**orr morre prroud** than I am. Today, my boy becomes a Viking. TODAY, HE BECOMES ONE OF US!	Stoick: Da mi je **iko reka,** da će se u par **nedilja Štucko pritvorit,** od...pa Štucka do glavnog junaka **u zmajskoj ob'ci, ja bi ga bija zaveza za jarbol i pustia na more da** jer je poludio! Ali... tu smo **di** smo. I **niko** nije iznenađeniji, ni ponosniji od mene. Danas moj sin postaje Viking! Danas... postaje jedan od nas! *(Wenn mir jemand gesagt hätte, dass sich Hicks in den nächsten paar Wochen von, naja, Hicks zum Hauptthelden der Drachenrekrutierung verwandelt, würde ich ihn an den Mast festschnallen und aufs Meer treiben lassen, weil er verrückt ist! Aber…wir sind nun da, wo wir sind. Und keiner ist mehr überrascht oder stolz als ich. Heute wird mein Sohn zum Wikinger! Heute wird er einer von uns!)*

„Iko", „ob'ci" und „niko" zeigen die typischen Merkmale der čakavischen Mundart, da Konsonanten bzw. Vokale in der Rede ausgelassen bzw. verschluckt werden. Bei den Verben „reka", „bia" „zaveza", „pustia" ist erneut die Auslassung des Suffixes „o" bzw. dessen Austausch mit „a" im Perfekt zu vermerken. In den Wörtern „pritvorit" und „di" kommt die ikavische Aussprache zur Geltung.

Hier ist die Funktion der *Hervorhebung des kulturellen Wertes* sichtbar, da Stoick als Häuptling zu seinem Volk spricht. Außerdem ist er stolz, seinen Sohn als den besten anzukünden, daher ist eine affektive Konnotation gegeben, was auf das *Semantisch pragmatische Potential* als Funktion hinweist. Da in diesem Beispiel die Akzentuierung in der OV durch die čakavische Mundart in der KV übersetzt wurde, kam die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zum Einsatz.

5.3.10 Beispiel 10

Die Wikinger sind auf dem Weg zum Drachennest, um die Drachen zu bekämpfen und verjagen. Im Gespräch sind Gobber und Stoick.

OV	KV
Gobber: Listen... Stoick... I was **overhearing** some of the **men** just now and, well, some of them are **wondering** what it is **we're up to here-- not me of course,** I know you're always the man with the plan-- but some, not me, **are wondering** if there is in fact a plan at all, what it **might** be?	Stoick: Javljajte položaj! **Stoj'te di** vas čujem Ždrelo: Slušaj, Stoiče, **sluša san** šta ljudi govore. I znaš, neki se pitaju, šta mi to ovdje činimo. Ne, ja naravno. Ja **znan** da si ti **uvik bia čovik** s planom. **Al'** neki, ne ja, drugi se pitaju, ima li tu uopće neki plan? I šta bi to moglo bit? **Stoick: Nać' gnizdo** i razbit ga

Stoick: Find the nest and take it. Gobber: Ah. Of course. Send them running. The old Viking fallback. Nice and simple. Stoick: Shhh Stoick (cont.): Step **aside**. Viking: Bear to port.	Ždrelo: A, naravno, **nać** 'i razbit. Stara Vikinška mudrost. **Lipo i lako.** **Stoick: Iš tamo.** Oštro nadesno! *(Berichtet eure Position! Steht dort, wo ich euch hören kann.* *-Hör mal, Stoick, ich hab' gehört, was die Leute so reden. Und weißt du, einige fragen sich, was wir hier eigentlich machen. Ich nicht, natürlich. Ich weiß, dass du immer der Typ warst, der einen Plan hat, aber einige, nicht ich, fragen sich, ob es hier einen Plan gibt und was wäre das?* *-Das Nest finden und es zerstören.* *-Aja, natürlich, finden und zerstören. Die alte Wikingerweisheit. Einfach und schnell.* *-Weg da! Hart Steuerbord rechts!)*

In „stoj'te" und „nać'" wird das „i" ausgelassen, was die konzeptionelle Mündlichkeit beschreibt. „Di" ist im Čakavischen das Wort für „gdje" (dt. wo) (Wiktionary 2020c) und wird in der schnellen Rede häufig als Abkürzung benutzt.

In „sluša san" kommen zwei typische Merkmale des Čakavischen vor: in „sluša" geht die Endung des Verbes „o" verloren, und in „san" zeigt sich der Adriatismus durch die Ersetzung des „n" durch „m". Genauso ist es bei dem Verb „znan".

Im Ausdruck „uvik bia čovik" ist das Verb *sein* in Form von „bia" als čakavisches Element anzusehen, da es nicht die Standardendung „o" hat, sondern „a". „Uvik", „čovik", „lipo" und „gnizdo" zeigen, dass die Aussprache des Lautes *Jat* mit „i" realisiert wird.

Durch die Verwendung von Abkürzungen in der gesprochenen Rede wurde das dialektale Element zur Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenem Phänomen* eingesetzt. Da die Merkmale unmissverständlich auf die Küstenregion verweisen, ist zudem die Funktion der *Suggestion von Wirklichkeit* erfüllt. Abermals wird die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* erkennbar, da die Elemente in der OV durch čakavische in der KV ersetzt wurden.

5.3.11 Beispiel 11

Hiccup und seine Freunde erscheinen auf Drachen, um ihren Wikingervätern in der Schlacht gegen den großen Drachen zu helfen. Die zwei Textausschnitte stammen im ersten Fall von Gobber, der Hiccup mit seinem Vater vergleicht, und im zweiten von Hiccup, der seine Kampfstrategie im Gefecht gegenüber seinen Kollegen äußert.

OV	KV
Gobber: **Every bit the boar-headed, stubborn Viking you ever were**! Lout, Legs, hang in its blind spot! Make some noise, keep it confused! Ruff, Tuff, find out if it has a shot limit! Make it mad!	**Ždrelo: Tvrda glava, tvrda kamena. Ista ka u ćaćevu.** … Štucko: Šmrkljo, Ribljonogi, držite se njegovog mrtvog kuta. Držite ga zbunjenog. Ruff, Tuff, otkrijte ima li limit pucnja. **Rašizite** ga! *(Harter Kopf, harter Stein. Genauso wie beim Vater.* *…* *Šmrkljo, Ribljonogi, haltet euch an den toten Winkel und verwirrt ihn. Ruff, Tuff, findet heraus, ob er ein Limit vom Feuer hat. Macht ihn wütend!)*

„Tvrda glava, tvrda kamena" ist eine Variante der Redensart, die für die Beschreibung eines sturen oder dickköpfigen Menschen steht. Laut *HJP* trägt der Ausdruck „biti tvrde glave" (HJP 2020e) phraseologisch gesehen die Bedeutung für eine Person, die etwas nur sehr schwer zu verstehen scheint und nicht allzu klug ist. Auf der syntaktischen Ebene ist hier eine Ellipse zu vermerken, da „kao u" (dt. wie ein) ausgelassen wird, was ein Merkmal der čakavischen Mundart ist.

Im zweiten Satz „Ista ka u ćaćevu" kommt es zur Auslassung der Endung „o" im Wort „ka". Das Nomen „čaćevu" ist hier ebenso ein charakteristisches Merkmal der čakavischen Mundart, da es laut *HJP* (HJP 2020c) onomastisch den Regionen Dalmatien, Šibenik, Knin, Lika und Hrvatska Zagora zugeordnet werden kann.

Das Wort „rašizite" von Hiccup, der im Film die štokavische Mundart verwendet, zeigt in diesem Fall ein soziolektales Element, das oft in Zagreb und Umgebung verwendet wird. Das Wort wurde aus dem Griechischen hergeleitet (dt. Schizophrenie) und drückt in diesem Kontext eine Tat aus, die heftige Emotionen bewirken soll (HJP 2020f).

Mit der Verwendung bestimmter Lexeme und ausgelassener Endungen, die auf bestimmte Areale hinweisen, ist die Funktion der *Suggestion von Wirklichkeit* erfüllt. Die Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch eine Kombination von čakavischen und štokavischen Elementen (da die Redensart nicht nur im Čakavischen vorkommt) deutet auf die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch die Kombination mehrerer bzw. eines Kunstdialekts* hin. Zudem ist die Funktion des *Semantisch pragmatischen Potentiales*, die affektive Konnotationen verstärken soll, gegeben.

5.4 Analyse: *The Princess and the Frog*

5.4.1 Beispiel 1

Die zwei Protagonisten Tiana und Naveen lernen in Froschform das Glühwürmchen Raymond kennen. Durch dieses gelangen sie zu Mama Odie.

OV	KV
Ray: It's about time I **introduce** myself. My name **Raymond** (raimon), but everyb'dy call me "Ray." Naveen: **Pardon me, but your accent, it's funny, no?** Ray: I'm a Cajun, **brah**. Born and bred in the bayou. **Y'all must be new around here, huh?** Naveen: Actually, we are from a place far, far away from this world. Ray: Go to bed! **Y'all from Shreveport**? No. No, no, no. We are **people**. Tiana: Prince **Charming here** got himself turned into a frog by a voodoo witch **doctor**. Ray: **Well, there you go**. Tiana: And we were on our way to Mama Odie's. - We think maybe she can... Ray: Whoa, whoa, whoa. Mama Odie? **Y'all hded the wrong directional, chère**. Now what kind of chucklehead **told y'all to go this way?** I found a stick! Louis. Ray here says you've been taking us in the wrong **direction**. I was... Well, listen. I was confused by the topography and the geography and the choreography and... Ray: **First** rule of the bayou,nnever take direction from a **gator**. Why, me and my **relationals** will help **show y'all the way**. ….	Ray: **Ideš beba**, malo si se ti i tvoj **frajer** zanijeli**, kaj ne?** Nije on moj prijatelj. - Ja sam princ od Maldonie. Ray: Ja **bi malo rasvetlil** ovu žablju situaciju…**pardon, još bumo jenput probali** Tak je puno bolje…s**ve bu dobro, beba, nebum eksplodiral,** nisam ja petarda. **Sam kaj mi z riti svetli,** nego kaj vole velikom stražnjicom. **A, fakat ste se fino sklepali, a kaj bumo sad? Drš se kompa, sad bu malo … i onda vas malo poštelali** Ajde Kato, ajde zlato, ajde samnom celer brati. Ray: **Red bi bil da se sad predstavim. Zovem se Raymond. Al zoveju me Ray**. Oprostite. Vaš naglasak, smješan je, ne? Ray: Pa ja sam ti **domaći. Rođen i zrasel u močvari. A vi ste zgleda novi**? U stvari, mi smo iz mjesta, daleko, daleko odavde. Ray: **Odi spat. Kaj ste s Plutona?** Ne. Mi smo ljudi. Ovog princa je transformisao voodoo vještac. Ray: E, tak mi reci. I mi smo na putu do mame Odie... Ray: Mamu Odie? Idete u krivom smjeru, cherie **Pa koji vam je to papak rekel da idete u ovom smjeru?** Našao sam štap. Louis...Ray nam upravo govori da idemo u krivom smjeru A pazi, malo me zbunila topografija, geografija i koreografija.

	Ray: Pravilo močvare: nikad ne pitaj aligatora za smjer. **Evo moja familija i ja bumo pomogli najti put. Kaj veliš na malo domaće svirke?** …… *(Geil, Baby, dein Typ und du habt euch ein bisschen mitreißen lassen, nicht wahr?* *-Er ist nicht mein Freund.* *-Ich bin der Prinz von Maldonien.* *-Ich würde ein bisschen diese Froschsituation aufhellen. Tschuldigung, wir versuchen es nochmal. So ist es viel besser, es wird alles gut, Baby, ich werde nicht explodieren, ich bin kein Böller. Es leuchtet nur aus meinen Hintern, was die Babes lieben. Aber ihr habt euch echt schön zusammengerauft, was machen wir jetzt? Halt fest, Alter, jetzt wird‘s ein bisschen…und dann ein bisschen aufstellen.* *-Komm, Kata, komm, mein Gold, komm mit mir Sellerie pflücken.* *-Es wäre gut, wenn ich mich vorstelle. Ich heiße Raymond, aber man nennt mich Ray.* *-Tut mir leid, aber Ihr Akzent, ist ein bisschen komisch, oder nicht?* *-Ich bin doch hier heimisch. Geboren und aufgewachsen im Sumpf. Und ihr seid anscheinend neu hier?* *-Eigentlich sind wir aus einem Ort weit, weit weg von hier.* *-Geh schlafen, seid ihr vom Pluto?* *-Nein, wir sind Menschen. Diesen Prinzen hat ein Voodoo-Zauberer verzaubert.* *-NA, sag‘s so.* *-Und wir sind auf dem Weg zu Mama Odie.* *-Mama Odie? Da geht ihr in die falsche Richtung, Cherie. Welcher Idiot hat euch gesagt, ihr sollt in die Richtung gehen?* *-Ich habe den Stock gefunden.* *-Louis…Ray erzählt gerade, dass wir in die falsche Richtung gehen.* *-Naja, es hat mich ein bisschen verwirrt, die Topografie, die Geografie und Choreografie.* *-Die Regel des Sumpfes: frag nie einen Alligator nach der Richtung. So, meine Familie und ich werden euch helfen, den Weg zu finden. Was sagst zu ein bisschen heimischer Musik?)*

„Ideš beba“ ist Umgangssprache, mit dem eine positive Stimmung ausgedrückt wird, ähnlich wie *super* oder *fantastisch*. Der Ausdruck wird in vielen Regionen um die Hauptstadt Zagreb verwendet bzw. auch in einigen Regionen, wo die Mundart Kajkavski gesprochen wird.

In „(…) Frajer zanjeli, kaj ne?“ ist „Frajer“ laut *HJP* (HJP 2020g) ein Pejorativum und bezeichnet einen Mann, der oberflächlich und eingebildet ist. Es handelt sich um einen Germanismus von „Freier“, der in der kajkavischen und štokavischen Mundart verwendet wird. „Kaj ne“ ist eine übliche Fragewendung im Kajkavischen, die als „nicht wahr?“ oder „gell?“ übersetzt werden könnte. Sie wird an das Ende einer Aussage geheftet, um die Zustimmung des Gegenübers zu erhalten (kaj ne ikavci [2020]).

Die zwei Beispiele weisen dadurch, dass sie nicht ausschließlich in einem Gebiet bzw. auch in der kajkavischen Mundart verwendet werden, eine konzeptionell mündliche sprachliche Nähe auf, weshalb die Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* eingesetzt wurde.

In „Ja bi malo rasvetlil“ ist bei „ja bi“ kein Aorist im Verb zu vermerken, was ein typisches Merkmal für das Kajkavische ist. „Rasvetlil“ ist ein gutes Beispiel für die kajkavische Verwendung des Suffixes „l“, anstatt von „o“ bei Verben, was charakteristisch für diese Mundart ist. Im Ausdruck „još bumo jenput probali“ wird die Futur II-Form des Verbes *sein* verwendet, die laut *zvirek* (bum zvirek [2020]) für das Ausdrücken der Zukunft verwendet wird. „Jenput“, als dialektales Element ist die kajkavische Variante der Zahl *eins* (Wiktionary 2020d). Auch die Wortreihenfolge entspricht nicht der Grammatik des Standards, sondern dem Gebrauch in der Mundart, da das Verb vor dem Adjektiv steht. Im Beispiel „sve bu dobro, beba, nebum eksplodiral“ ist erneut die Verwendung von Futur II von *sein* zu verzeichnen.

Ferner sind in „Sam kaj mi z riti svetli“ fünf Merkmale der kajkavischen Mundart zu vermerken: „sam“ hat kein Suffix „o“, „kaj“ ist das Fragepronomen, nach dem die Mundart benannt ist, „z“ eine typische Präposition, die so nur im Kajkavischen auftritt, „rit“ ist die vulgäre Bezeichnung für einen Hintern (Wiktionary 2020e) – es kann aber auch Sumpf bedeuten, was den Bezug zur Handlung herstellt – und bei „Svetli“ ist die ekavische Aussprache des *Jat*-Reflexes zu vermerken, die typisch für die kajkavische Mundart ist.

“Fakat” wird laut *HJP* (HJP 2020h) in Gesprächssituationen verwendet, in denen man den GesprächspartnerInnen zustimmt. Dies wird in allen Mundarten und Bereichen in Kroatien verwendet. Syntaktisch gesehen ist im Ausdruck „ste se fino sklepali“ eine Inversion zu vermerken, da die Normalabfolge im Satz umgestellt wird, was jedoch im Kajkavischen nach Palijan

(2015:43) zum podravischen Dialekt des Kajkavischen gehört. Dies zeigt auch eindeutig einen Bezug zu den Gegenden Podravina und Slawonien mit dem Nationalpark *Kopački rit*, einem Sumpfgebiet, der ähnlich dem Sumpf in der OV ist. Auf der Wortebene ist „fino", ein aus dem Deutschen entnommenes Adjektiv, zu betonen, denn es bezeichnet etwas, das gut oder präzise gemacht wurde (HJP 2020i). „Sklepati" wird pejorativ verwendet, denn *HJP* (HJP 2020j) definiert es als etwas, das schlecht, auf die Schnelle oder irgendwie gemacht ist; es wird in den kajkavischen Regionen Međimurje, Baranja und Varaždin verwendet. Die Verwendung der dialektalen Elemente verbunden mit der Region, aus der sie stammen, deutet auf die Funktion der *Suggestion von Wirklichkeit* hin.

Im Ausdruck „A kaj bumo sad? Drš se kompa, sad bu malo … i onda vas malo poštelali" werden dialektale Elemente wie „kaj", „bumo" und „poštelali" umgangssprachlich verwendet, die so in Alltagsgesprächen in mehreren Mundarten verwendet werden. „Poštelali" stellt einen Germanismus dar, der in der kajkavischen und štokavischen Mundart auftreten kann. Somit erfüllen die dialektalen Elemente hier die Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen*.

Im Ausdruck „Red bi bil" ist auf der morphologischen Ebene beim Verb „bil" das Suffix „l" statt dem Suffix „o" zu vermerken. Auf der syntaktischen Ebene wird hier die Inversion benutzt. Beide Phänomene sind Kennzeichen der kajkavischen Mundart. Bei den zwei Verben „zrasel" und „zgleda" findet eine Auslassung des Präfixes „i" statt, was diese zu typischen Elementen von kajkavischen Dialekten macht. Im Ausdruck „Odi spat. Kaj ste s plutona?" ist das Verb „spat" eine Form von *schlafen* (kajkavsko enciklopedija [2020]), die als Supinum (Supin [2020]) bezeichnet wird und in der kajkavischen Mundart vorkommt. „Kaj" als Fragepronomen des Kajkavischen ist ein offensichtliches dialektales Element dieser Mundart. „S" ist eine abgekürzte Version, ebenso wie „z" mit der Bedeutung *aus*, was ebenfalls im Kajkavischen typisch ist.

Im Satz „Pa koji vam je to papak rekel da idete u ovom smjeru?" können das Nomen „papak" und das Verb „rekel" als dialektale Elemente des Kajkavischen hervorgehoben werden. „papak" ist laut *HJP* (HJP 2020k) ein Pejorativum, das einen Menschen bezeichnet, der geistig zurückgeblieben ist und der Gesellschaft keinen Nutzen bringt. Beim Verb „rekel" wird abermals das Suffix „l" anstatt „o" sichtbar. Beide Wörter fungieren als Merkmale der kajkavischen Mundart.

Im letzten Ausdruck „Evo moja familija i ja bumo pomogli najti put. Kaj veliš na malo domaće svirke?“ kommen „bumo pomogli najti“ und „kaj“ als dialektale Elemente zum Vorschein. Ersteres zeigt die Verwendung des Futurs II, was typisch für das Kajkavische ist, und „Pomogli“ und „najti“ sind zwei Verbe, die sich morphologisch und lexikalisch vom Standard unterscheiden und in den meisten Regionen der kajkavischen Mundart verwendet werden. Das Verb „najti“ (dt. finden) (Wiktionary 2020f) tritt zwar sowohl im Čakavischen als auch im Kajkavischen auf, es ist aber aufgrund der Verwendung im slowenischen Standard (d.h. geographische Nähe zum Kajkavischen) dem Kajkavischen zuzuschreiben.

Da die dialektalen Elemente in diesen Beispielen vornehmlich eine Region und deren kulturelle und sprachliche Bräuche kennzeichnen, kann festgehalten werden, dass die Funktion der *Suggestion der Wirklichkeit* verwendet wurde.

In der OV spricht Ray als Hillbilly in Louisiana, New Orleans laut Neumann Holzschuh (2005:269) in *Cajun Englisch*, einer Sprachvarietät in Amerika, die ihren Ursprung im Kanadischen und Französischen hat. Das zeigt sich in Lexemen wie „y’all“, das seinen Ursprung in zwei Sprachen hat: dem Schottisch-Irischen „ye aw“ (dt. ihr alle) und dem Westafrikanisch-Karibischen „you all“. Da diese zwei Völker in der Region der heutigen Südstaaten lebten, entstand diese Kombination, die heutzutage das Merkmal der Dialekte dieser Länder ist (Nosovitz 2016:o.S.). Dies wird durch verschluckte Laute wie in „h’ded“ oder „‘gator“ kenntlich gemacht, was die *Strategie der Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zeigt.

Bei Prince Naveen lässt sich in der OV ein Idiolekt feststellen, denn er kombiniert amerikanisches und afroamerikanisches Englisch mit Französisch und Italienisch. Dies lässt sich auf seine Herkunft zurückführen, denn Maldonien ist ein Land im mediterranen Raum (Naveen [2020]). In der KV jedoch spricht er vollkommen im Standard. Dies zeigt die Übersetzungsstrategie, in der die *AS dialektalen Elemente bzw. Markierungen durch Auslassung bzw. Standardisierung* übernommen werden.

5.4.2 Beispiel 2

Louis braucht Rays Hilfe, um Stacheln zu entfernen.

OV	KV
Louis: You all right there, little bug? Ray: I’m fine. But your breath **done near kill me to death**.	Louis: Bubo, jel sve u redu? Ray: Sve pet. Al od tvog daha **bum izdahnul**. Louis: Jel mi možeš izvuć?

Louis: Would you mind? Ray: I got you **covered, brah**.	Ray: Ma **nemaš frke**. *(Käfer, ist alles in Ordnung?* *-Alles okay, aber von deinem Atem sterb' ich noch.* *-Kannst du es mir rausnehmen?* *-Kein Problem.)*

In „Al' od tvog daha bum izdahnul" ist das Verb „bum" ein kajkavisches dialektales Element, da es im Futur II steht. Der Ausdruck „nemaš frke" bedeutet laut *HJP* (HJP 2020l) *kein Problem* bzw. *keine Eile oder Sorge* und ist umgangssprachlich. Er wird nicht nur im Kajkavischen, sondern auch in anderen Mundarten verwendet. Hier kommt es zur Kombination von dialektalen und soziolektalen Elementen, die die Funktion der *Glaubwürdigkeit der Charaktere und fiktiven Ereignisse* haben, da diese so auch im realen Alltag verwendet würden.

In diesem Beispiel ist klar zu erkennen, dass die dialektalen Elemente aus der OV als dialektale Elemente in der KV ins Kajkavische übersetzt bzw. synchronisiert werden, also die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* eingesetzt wird.

5.4.3 Beispiel 3

Naveen spricht erstmals mit Evangeline über ihn und Tiana. Ray erscheint zum falschen Zeitpunkt und interpretiert daher Teile des Gesprächs falsch. Nachdem Naveen ihm sagt, dass er in Tiana verliebt ist, freut sich Ray.

OV	KV
Naveen: Oh, **Evangelina**. Why can't I just look **Tiana in the eye** and say, "I will do whatever it takes to make all your dreams come true because..."Because I love you"? Ray: **Whoa, whoa, whoa, Cap! You making goo-goo eyes at my girl?** That's it! Put them up! I'm going to make some shoes out of you! Naveen: No, Ray! I am not in love with Evangeline. I am in love with Tiana! Ray: Ooh! I knew it, I knew it, I knew it! You come here, you. Naveen: And I can no longer marry Miss Charlotte La Bouff. Ray: You're going to be **happy together!**	Naveen: Evangeline, zašto ne mogu pogledati Tianu u oči i reći joj..."Učinit ću sve da ti ostvarim snove....jer te volim." **Ray: E ti! Kaj se ti to upucavaš mojoj? Sad bum te ja, nebuš ti meni** Naveen: Nisam zaljubljen u Evangelinu. Zaljubljen sam u Tianu. Ray: **O, znal sam! Daj hodi sem!** Naveen: Ne želim više oženiti gđicu Charlotte Le Bouff. Ray: **Kak bute bili sretni** Naveen: Naći ću drugi način za taj restoran. Pronaći ću posao. Ili čak dva. Zašto ne tri? Ray: **Imali budete puno malih žabica. Pogleč se! Nebrem dočekati da joj velim.**

Naveen: I'll find another way to get Tiana a restaurant. Ray: You're going to have **the cutest little tadpoles!** Naveen: I will get a job. Maybe two. Maybe three. Ray: I can't wait to tell **chère**! Naveen: No, no, no. I must tell her. Alone. Ray: Right. You rascal!	Naveen: Ne. Ja joj moram reći, sam Ray: **Vredi! Ti Bedak!** *(Evangeline, wieso kann ich Tiana nicht in die Augen sehen und ihr sagen…"ich tue alles, um deine Träume zu verwirklichen…weil ich dich liebe."* *-Hey, machst du dich an meine Liebste ran? Jetzt werd' ich dich…du wirst mir nicht.* *-Ich bin nicht in Evangeline verliebt. Ich bin in Tiana verliebt.* *-Oh, ich wusste es! Komm her.* *-Ich will nicht mehr Fräulein Charlotte Le Bouff heiraten.* *-Wie glücklich ihr sein werdet.* *-Ich finde einen anderen Weg für dieses Restaurant. Ich finde einen Job, oder sogar zwei. Wieso nicht drei?* *-Ihr werdet viele kleine Frösche haben. Sieh dich an! Ich kann es nicht erwarten, ihr das zu sagen.* *-Nein, ich muss es ihr selbst sagen* *-In Ordnung, du Hund!)*

„Kaj" kommt hier abermals als kajkavisches Fragepronomen vor (HJP 2020m). „Bum" und „nebuš" sind Verbformen im Futur II, die in der kajkavischen Mundart auch als Präsens verwendet werden können. In „O, znal sam! Daj hodi sem!" ist das Verb „znal" ein typisches Element des Kajkavischen, da die Endung auf „l" statt „o" lautet. Auf der lexikalischen Ebene sind „hodi", „sem" und „nebrem" hervorzuheben, nämlich als Variationen zu den Pendants im Standard, die in dieser Form im Kroatischen nur in der kajkavischen Mundart auftreten.

„Pogleč" wird im slowenischen Standard als Imperativ des Verbes *sehen* oder *schauen* verwendet. Dadurch wird das Wort mit dem Norden und kajkavischen Regionen assoziiert.

„Vredi" ist die ekavische *Jat*-Reflexion bzw. Aussprache des Verbes *gelten*, die in der kajkavischen Mundart verwendet wird. Inhaltlich bedeutet es, dass etwas zwischen den GesprächspartnerInnen ausgemacht wurde. „Ti Bedak!" ist eigentlich eine Beleidigung, die eine Person bezeichnet, die dumme Sachen macht und sich selbst damit schadet (HJP 2020n). In diesem Kontext jedoch verwendet Ray es als Schmeichelwort, da Naveen eine liebevolle Geste plant.

Durch Rays starke Gemütsschwankungen in diesem Beispiel wird auch seine Art zu sprechen beeinflusst. Daher sind hier die dialektal eingesetzten Elemente der Funktion *semantisch pragmatischem Potential* zugeordnet. Er verwendet zudem viele umgangssprachliche Ausdrücke, die in anderen Mundarten vorkommen können, weshalb auch die Funktion der *Vermittlung von Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* festgehalten werden kann.

In der OV sind abermals Ausdrücke wie „Cap", „goo-goo eyes" (Goo-goo eyes [2020]) und „chère"(Chère [2020]) als Kombination von dialektalen und soziolektalen Elementen hervorzuheben, die der Hillbilly-Kultur und der Südstaaten-Sprechweise Cajun zugeordnet werden können, da französische Einflüsse zu bemerken sind. Sie werden in der KV in der kajkavischen Mundart übersetzt, weshalb die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Element durch ZS* zu vermerken ist. Bei Naveen wiederum, der in der OV einen Idiolekt hat, in dem er Elemente des Standards mit verschiedenen Dialekten und Sprachen sowie einer eigenen Akzentuierung der Laute mischt, wird in der KV in den Standard übersetzt, was die Strategie der *Auslassung bzw. Standardisierung* zeigt.

5.4.4 Beispiel 4

Ray und Tiana sprechen über Naveens Pläne, um Tianas Hand anzuhalten.

OV	KV
Tiana: Ray! Have you seen Naveen? Ray: **Look at you**. **Where the ring at**? Tiana: What are you talking **aboot**? Ray: Well, if **Cap** didn't say nothing, **I ain't going to say nothing because old Ray's sealed up tight as a drum.You ain't getting nothing out of me, no! Okay**, **Cap not going to marry Charlotte, he going to marry you! Soon as he gets himself kissed and y'all both turn human, he's going to find a job, get you that restaurant... I said too much, didn't I?** Tiana: You said just enough, Ray! Thank you, Evangeline.	Tiana: Jesi li vidio Naveena? **Ray: Pogleč sebe, a di je prsten**? Tiana: O čemu ti to? **Ray: Pa ako kompa niš ni rekel, nebum rekel ni ja e…z mene nebuš zvlekla nikaj.** **Dobro, kompa nebu ženil Šarlotu, ženil bude tebe, čim bu dobil pusu, vi bute opet ljudi, našel posel, zel ti birtiju…**preveč brbljam, a? Tiana: Reakao si taman što treba. Hvala ti, Evangeline. *(Hast du Naveen gesehen?* *-Schau dich an, und wo ist der Ring?* *-Worüber redest du?* *-Wenn der Alte nichts gesagt hat, werd' ich auch nichts sagen…von mir kriegst nichts raus. Okay, mein Alter wird nicht Charlotte heiraten, sondern dich, sobald er den Kuss bekommt, und ihr*

	wieder Menschen seid, findet er einen Job und gibt dir dein Wirtshaus…ich rede zu viel, gell? *-Du hast gerade genug gesagt, danke dir, Evangeline.)*

Wie im letzten Beispiel ist das Lexem „pogleč“ (Wiktionary 2020g) ein dialektales Element, das in der kajkavischen Mundart vorkommt. „Di“ ist der ikavische *Jat*-Reflex des Fragewortes *wo*, das vornehmlich in der čakavischen, aber auch in anderen Mundarten vorkommt.

„Kompa“ ist ein Lexem bzw. ein Jargon, das bzw. der im Alltagsgespräch für FreundInnen verwendet wird und in allen Varietäten des Kroatischen vorkommt (HJP 2020o). „Niš ni“ zeigt fehlende Endungen bzw. kann im Gesprochenen auch als verschluckte Laute betrachtet werden, die in der kajkavischen Varietät verwendet werden. „Rekel“ zeigt wieder die Endung „l“ statt „o“ und „Nebum“ ist das Futur des Verbes *nicht sein*, das im Kajkavischen in Futur II vorkommt. Die Präposition „z“ wird im Kajkavischen typischerweise statt „s“ verwendet und „Nikaj“ ist eine Negationsform des Frageworts „kaj“.

Im letzten Satz tritt wieder der Jargon „kompa“ auf, was auf Alltags- oder Umgangssprache hinweist. Zudem sind die Verbformen des Futur II des Verbes *sein* als „nebu“, „bude“, „bu“, „bute“ typische Merkmale des Kajkavischen. Ebenso kommt die Endung „l“, welche für die Mundart charakteristisch ist, in „ženil“, „dobil“, „našel“ und „zel“ vor. Lexikalisch gesehen sind hier die Germanismen „pusa“ und „birtija“ Elemente, die auf die regionale bzw. dialektale Verwendung hindeuten.

In diesem Beispiel werden die dialektalen Elemente gemischt verwendet: einige kennzeichnen ausnahmslos die Zugehörigkeit zu Regionen der kajkavischen Mundart, während andere als Jargon und umgangssprachliche Elemente die Alltagssprache wiedergeben. Daher wird hier *Suggestion von Wirklichkeit* sowie *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* angewandt.

Ray spricht in der OV Cajun-Englisch, was Wörter wie „aboot“ (aboot urban dictionary [2020]) zeigen. Weitere Hinweise auf einen dialektalen Sprachgebrauch sind die Ellipsen in „Where the ring at?“ oder „Cap not going to marry Charlotte, he going to marry you“, was auf eine nicht dem Standard entsprechende Sprache verweist. In der KV wurde dies ins Kajkavische übersetzt, was die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* aufzeigt.

5.4.5 Beispiel 5

Tiana und Ray beobachten aus der Ferne in der Menschenmasse, wie Naveen und Charlotte getraut werden. Was sie nicht wissen, ist, dass Naveen eigentlich sein Butler ist, der verzaubert wurde, um so auszusehen wie der Prinz. Tiana ist sichtlich enttäuscht und läuft davon. Die beiden führen ihr Gespräch am Friedhof weiter, wo Ray versucht, Tiana zu trösten.

OV	KV
Ray: Oh, no. **This can't be right, darling.** **And how you can still be a frog**? Mama Odie, she... **I know what we seen with our eyes**, but if we just go back that way, **we're going to find out your fairy tale come true**. Tiana: Just because you wish for something doesn't make it true. Ray: It's like my Evangeline always said to me... Tiana: Evangeline is nothing but a star, Ray! A big ball of hot air a million miles from here! Open your eyes now, before you get hurt. Ray: She just speaking out a broken heart. That's all that is. Come on, Evangeline. **We're going to show chère the truth!**	**Ray: O ne, tu, tu nekaj ne valja**, dušo. Ti nebi trebala biti žaba! Mama Odie je rekla... ….**Znam kaj smo upravo videli, ali ak bi se** vratili natrag, mi bi našli način da se tvoja želja ostvari Tiana: E pa ne mora se svaka želja ostvariti **Ray: More biti, ali kak bi moja** Evangelina Tiana: Evangelina je obična zvijezda Ray! Velika lopta vrućeg zraka beskrajno daleko od nas. Probudi se znaš, dok ti nije kasno **Ray: To z nje govori strgano srce, o tom se dela. Idemo Evangelina, budemo joj pokazali da si prava** *(Oh nein, hier stimmt etwas nicht, Liebes. Du dürftest kein Frosch sein, Mama Odie hat gesagt…Ich weiß, was wir gerade gesehen haben, aber wenn wir zurückkehren würden, könnten wir einen Weg finden, deinen Wunsch in Erfüllung gehen zu lassen* *-Nicht jeder Wunsch muss in Erfüllung gehen!* *-Kann sein, aber wie meine Evangeline immer sagt…* *-Evangeline ist ein Stern, Ray, ein großer Ball mit heißer Luft unendlich weit weg von uns. Wach auf, bevor es zu spät ist.* *-Aus ihr spricht das gebrochene Herz, das ist es. Lass uns gehen, Evangeline, wir werden ihr zeigen, dass du echt bist.)*

In „O ne, tu, tu nekaj ne valja" sind „tu" und „valja" Elemente, die in der Umgangssprache oft mit dem Kajkavischen verbunden werden, aber auch in anderen Mundarten auftreten. „Nekaj" ist hier zweifellos das Element, das aufgrund der Negationsform von „kaj" auf die kajkavische Mundart verweist. Bei „Znam kaj smo upravo videli" gibt es zwei eindeutige dialektale Elemente des Kajkavischen: das Fragepronomen „kaj" und „videli", ein Verb, das eine ekavische *Jat*-Reflexion aufweist. In weiterer Folge sind „Ak" und „kak" Beispiele von Auslassungen des

Suffixes „o“. „More“ ist ebenfalls ein kajkavisches dialektales Element und auch das „z“ als Präposition mit Auslassung des Präfixes ist Kajkavisch. „Dela“ als ekavischer *Jat*-Reflex und „budemo“ als Futur II sind ebenfalls Merkmale der kajkavischen Mundart. „Strgano“ bezeichnet etwas, das *zerrissen* ist und „prava“ etwas, das *real* oder *echt* ist; beide Lexeme sind im Kajkavischen typisch.

Hier sind außer dem Zeigepronomen am Anfang des Beispiels alle Elemente Kennzeichen dafür, dass die Sprache zu einem bestimmten Areal oder einer bestimmten Kultur gehört, was auf die *Suggestion von Wirklichkeit* als Funktion hindeutet.

In der OV werden die soziokulturellen und dialektalen Elemente gemischt verwendet; in der KV werden diese ebenfalls im ersten Satz zu soziokulturellen und in den darauffolgenden Sätzen zu dialektalen Elementen übersetzt. Dies verweist auf eine Strategie, wo die *AS Elemente zu einer Kombination von dialektalen Elementen aus mehreren Mundarten in der ZS* übertragen werden.

5.4.6 Beispiel 6

Ray hat sich Zugriff zu dem Medaillon verschafft, das den Voodoo-Zauber aufrechthält, und versucht, vor Dr. Facilier und den Schatten zu fliehen. Er gibt das Medaillon an Tiana weiter.

OV	KV
Tiana: Ray? Ray: This proves w**hat we saw ain’t what we thought we saw!** Tiana: What is this? Ray: It’s a voodoo hayacall. The Shadow Man, he been **using it for the**...You can’t let Shadow Man get this, no matter what! Now run, girl! Run! Don’t make me light my butt!	Ray: Mala, malena! Tiana: Ray? Ray: Ovo je dokaz **kaj to kaj smo vidli nije to kaj smo vidli!** Tiana: Što je to? **Ray: To je vudu, kaj ja znam! Sjenoviti ga je koristil za**….Ne smiješ sjenovitom dat da ….. **Bezi mala! Beži!** **Nemojte da vam blendam s guzicom**. *(Kleines, Kleines!* *-Ray?* *-Das ist der Beweis, dass das, was wir gesehen haben, nicht das ist, was wir gesehen haben!* *-Was ist das?*

	-Das ist Voodoo, weiß nicht! Der Shadow hat es benutzt, um…. Du darfst es ihm nicht geben…renn, Kleines! Renn! Zwingt mich nicht, mit meinem Popo zu blenden.)

In diesem Beispiel ist erneut das Fragepronomen „kaj“ als Kennzeichen des Kajkavischen zu vermerken. Auf der morphologischen Ebene ist das Verb „koristil“ hervorzuheben, da es für das Kajkavische typisch mit dem Suffix „l“ statt „o“ endet. Auf der morphosyntaktischen Ebene kann der Ausdruck „smo vidli“ betont werden: in diesem ist eine Inversion zu bemerken und das Verb „vidli“ steht im ekavischen *Jat*-Reflex. Bei „Bezi mala! Beži!“ kommt eine persönlichere Note von Rays kajkavischer Sprache zur Geltung, da er in der ersten Variante das Wort „bezi“ (dt. wegrennen) lispelt und statt „ž“ „z“ verwendet, in der zweiten jedoch nicht. Dies lässt auf eine bewusste Entscheidung und die Verwendung von Idiolekt schließen.

Hier ist die *Glaubwürdigkeit der Charaktere und fiktiven Ereignisse* gegeben, da Ray nicht nur im Dialekt spricht, sondern auch Elemente verwendet, die in anderen Mundarten vorkommen können. Zudem verwendet Ray in der OV dialektale Elemente, die auch in der KV auftreten, wo er ihnen einen Idiolekt beifügt. Daher kann hier die Strategie *Ersetzung der AS dialektalen Elemente zu idiolektalen Elementen* festgehalten werden.

5.4.7 Beispiel 7

Ray wurde von Dr. Facilier verletzt. Kurz vor seinem Tod erfährt er, dass Tiana und Naveen sich entschlossen haben, als Frösche zusammenzubleiben.

OV	KV
Louis: Shadow Man done laid poor Ray low. He’s hurting awful bad. Tiana: Ray. Ray: Hey, **chère**, **how come you’re still**... Tiana: We’re staying frogs, Ray. Naveen: **And we’re staying together**. Ray: I like that **very much**. Evangeline **like that, too.**	Luis: Vještac je povrijedio Raya. Gadno je ozljeđen. Tiana: Raya? Ray: Hej curo. **Kak to da ste još**… Tiana: Ostat ćemo žabe Ray. Naveen: I ostat ćemo skupa. **Ray: To mi jako lepo zgleda. I Evangelin si isto misli.** *(Dr. Facilier hat Ray verletzt. Es ist schlimm.* *-Ray?* *-Hey, Mädel. Wie kommt es, dass ihr noch…* *-Wir bleiben Frösche, Ray.*

	-Und wir bleiben zusammen. *-Das scheint sehr schön. Und Evangeline denkt sich dasselbe.)*

Beim Adverb „Kak“ (Wiktionary 2020h) wird das Suffix „o“ ausgelassen bzw. beim Sprechen verschluckt. In „To mi jako lepo zgleda. I Evangelin si isto misli“ ist das Adverb „Lepo“ (lepo zvirek [2020]) eine Variation von „lijepo“, die eine ekavische Realisation des *Jat*-Reflexes zeigt. Das Verb „zgleda“ zeigt kein Präfix „i“ bzw. wird dieses beim Sprechen verschluckt. Auf der morphologischen Ebene ist der zweite Satz „I Evangelin si isto misli“ als Merkmal des Kajkavischen zu vermerken, da das Verb reflexiv gebraucht wird, obwohl das nicht nötig wäre.[17]

Hier ist eine Kombination von zwei Funktionen zu vermerken. Die erste weist durch Verwendung von Lexemen, die in mehreren Mundarten vorkommen können, die mündliche Konzeption auf und die zweite verweist durch die typischen Merkmale der kajkavischen Mundart auf eine bestimmte Umgebung. Daher sind hier einerseits die Funktion der *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* und andererseits die *Suggestion von Wirklichkeit* festzuhalten.

Da Ray in beiden Versionen in Mundarten spricht, ist zudem die Strategie der *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS* zu vermerken. Ebenso ist festzuhalten, dass Naveen, der in der OV in einem Idiolekt spricht, in der KV Standard spricht. Das bedeutet, hier wurde *Auslassung bzw. Standardisierung* vollzogen.

[17] In der kroatischen Grammatik gibt es Verben, die das Adjektiv (sebi, si) verlangen. Hier ist dies nicht der Fall, daher wird die Standard-Regel verletzt.

5.5 Ergebnisse

Es kann festgehalten werden, dass die Funktionen von eingesetzten bzw. übersetzten dialektalen Elementen in der KV die ganze Bandbreite des Modells von Schafroth zeigen. Die *Suggestion von Wirklichkeit* konnte meist mit klarem, unmissverständlichem Gebrauch der Elemente auf syntaktischer und lexikalischer Ebene extrahiert werden. Dialektale Elemente, die eindeutig auf das Küstenareal Kroatiens verweisen, deuten auf die čakavische Mundart, etwa das Fragepronomen „ča", nach dem die Mundart benannt ist, die Auslassung des Suffixes „o" bei Verben, die ikavische *Jat*-Reflexion, Lexeme, die onomastisch bestimmten Regionen zugeordnet werden wie „ćaća" oder Adriatismen. Im Gegenzug dazu gab es einige Elemente, die dem Binnenland bzw. nördlichen Gegenden Kroatiens angehören und dem Kajkavischen zugeordnet werden: das Fragepronomen „kaj", nach dem die Mundart benannt ist, das Suffix „l" bei Verben, die Futur II-Form, Inversionen oder Lexeme, die entweder aus der deutschen oder slowenischen Sprache übernommen wurden (etwa „sklepati" „bedak", „pogleč" oder „blendati").

Da Zeichentrickfilme fiktive Geschichten wiedergeben, konnte mit der Funktion der *Glaubwürdigkeit der Charaktere und fiktiven Ereignisse* in einer unrealistischen Fantasiewelt eine glaubhaftere Atmosphäre herbeigeführt werden. In den Beispielen wurde dies meist durch den Gebrauch von dialektalen Elementen aus verschiedenen Mundarten des Kroatischen erreicht, die alltägliche Gespräche imitieren sollten. Beispiel sind „vanka", „more" und „valda" im Čakavischen und „nemaš frke" oder „bezi" im Kajkavischen.

Die Funktion *Vermittlung der Illusion von Dialekt als gesprochenes Phänomen* wurde durch die Darstellung der mündlichen Rede mittels Soziolekten oder Idiolekten erzielt, die eine sprachliche Nähe bzw. eine konzeptionell mündliche Sprache erzeugten, was bei „Drš se kompa", „Frajer", „kak", „moš", „zavraga" oder „nać" beobachtet werden konnte.

Die Funktion der *Hervorhebung des kulturellen Wertes* konnte im Čakavischen bei Stoick, dem Anführer der Wikinger, bemerkt werden, da er als eine der Hauptfiguren und Autoritätsperson eine ausgesprochen ausgeprägte dialektale Sprachverwendung zeigte.

Es kam mitunter auch zu Kombinationen der Funktionen in einzelnen Beispielen, wo dialektale und soziolektale Elemente verwendet wurden und Funktionen der sprachlichen Nähe wie auch die Kennzeichnung einer Mundart in einer bestimmten Region erfüllt wurde. Die humoristische Funktion bzw. *Kontrastierung* wurde in dem Fall bemerkt, wo die Hauptfigur Hiccup absichtlich die Sprechweise änderte und so eine sarkastische und spöttische Botschaft ausdrückte.

Die *semantisch pragmatische Funktion* wurde in Szenen beobachtet, in denen die Charaktere dialektale Elemente verwendeten, um emotionale Konnotationen zu einem gewissen Standpunkt auszudrücken – etwa, wenn Charaktere im angetrunkenen Zustand, ängstlich, stolz, wütend oder euphorisch waren.

Besonders eine Strategie trat vermehrt auf: die *Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS dialektale Elemente*. Die meisten Beispiele zeigten auf, dass die dialektalen Elemente der OV auch entsprechend in die ausgewählte ZS Mundart mit deren dialektalen Elementen übertragen wurden. Einige Ausnahmen fanden sich in Beispielen, wo die Charaktere statt eindeutigen dialektalen Elementen auch soziolektale oder idiolektale Elemente verwendeten, etwa bei „nemaš frke“, „kul“ oder „rašizite“.

In Beispielen, wo dialektale Elemente aus mehreren ZS Mundarten verwendet wurden, konnte auch die Strategie der *Kombination bzw. ein Kunstdialekt* vermerkt werden. In einem Fall kam eine *Ergänzung* in einer Form von Kraftausdruck als pejoratives Element vor, der in der KV verwendet wurde, in der OV jedoch nicht. Auch die Strategie der *Ersetzung von dialektalen Elementen durch idiolektale* konnte in der KV beobachtet werden, da neben dialektalen Elementen auch idiolektale Ausdrücke zum Vorschein kamen. Umgekehrt konnte gezeigt werden, dass in Beispielen, in denen in der OV eine Mischung aus dialektalen, soziolektalen und idiolektalen Elementen verwendet wurde, in der KV keine solchen Elemente auftraten und der Standard verwendet wurde, was einer *Auslassung bzw. Standardisierung* gleichkommt.

Was im Aspekt der CAT besonders hervorzuheben ist, ist die schwierige Beziehung zwischen dem Drachentöter Hiccup und seinem Vater Stoick, die sich auch auf sprachlicher Ebene manifestierte, denn die beiden passten sich einander in ihrer Kommunikation nie an. Ebenso ist zu betonen, dass Gobber in der Synchronisation extreme čakavische dialektale Elemente offenbarte, wann immer er mit Gleichgesinnten sprach oder emotional wurde. Im Gegensatz zu Hiccup passte er sich sozial höher gestellten Person wie seinem Häuptling Stoick an, während er in der Kommunikation mit Hiccup und anderen Jugendlichen eine Mischung aus dem Standard und Čakavisch verwendete.

6 Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurde die Synchronisation von dialektalen Elementen im Medium Film behandelt. Der theoretischen Ausarbeitung kann entnommen werden, dass die häufigsten Schwierigkeiten, die bei Übersetzungen von sprachlichen Varietäten auftreten, in den strukturellen und soziosituativen Unterschieden zweier Sprachen liegen, da Dialekte in einer Sprachgemeinschaft mit bestimmten historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Werten verbunden werden. Die Variation einer Sprache hat zwar keine eindeutige Definition, es lässt sich aber sagen, dass sie als Unterschied zum Standard bestimmt werden kann. Varietäten weisen demnach verschiedene Form- und Bedeutungsrelationen auf, die regional, sozial oder situativ bedingt sind (Gladrow 2006:529) und sie laut Czennia (2004:505) Dialekte und Soziolekte subsumieren.

Durch sprachliche Phänomene können Vorstellungen und Werte über Menschen in einer bestimmten Region und ihr kulturelles Umfeld wiedergegeben werden. Was dabei häufig auftritt, sind Stereotype, die in den meisten Fällen abwertend sind. Die Funktion und der Gebrauch von Varietäten bzw. Dialekten hat sich über die Jahre verändert und sie gelten oft als Indikatoren für soziale Rückständigkeit und Inferiorität. Daher wird in der heutigen Zeit insbesondere durch Medien und Filme versucht, ihr Prestige aufzuwerten, denn im Grunde stellen sie die Lebenswirklichkeit der realen Welt dar. Heute beinhalten Varietäten bzw. Dialekte Funktionen in privaten, informellen Lebensbereichen, können aber auch Komik hervorrufen, ein realistischeres Bild vermitteln, als Bindeglied in einer Gruppe fungieren und den Bezug zu einer Kultur bzw. Region schaffen.

Auch in der Synchronisation nehmen Varietäten und Dialekte wichtige Funktionen ein. Obwohl Kroatien ein Untertitelungsland ist, wird ein Teilbereich der Unterhaltungsbranche – nämlich Animationsfilme – synchronisiert. Synchronisationen werden nicht nur zum Spaß konsumiert, sondern sind auch in der Sozialisation hilfreich, da mit ihrer Hilfe Stereotype, Diskriminierung oder das Prestige von sprachlichen Varietäten an Kinder weitergegeben wird. Negative Figuren erhalten zumeist dialektale Ausprägungen, wohingegen ProtagonistInnen in der Standardsprache sprechen. Heute ist die kroatische Synchronisation laut *Disney* eine der besten in Europa, was unter anderem dem häufigen Einsatz von Dialekten zu verdanken ist.

In der Synchronisation von Zeichentrickfilmen kann mithilfe verschiedenster Mittel verdeckte Sprachpolitik zum Einsatz kommen. Durch bestimmte Lexeme und Akzente können Varietäten

zu politischen Symbolen werden und auf so einer Grundlage sprachliche und regionale Stereotypen gebildet werden, was kollektive Identitäten prägen kann. So gehört zu erfolgreichen Übersetzungen nicht nur translatorisches Wissen und Können, sondern auch ein umfangreiches Wissen über geografische Varietäten und deren ideologisch-politische Implikationen. Daher sollten ÜbersetzerInnen von Sprachvarietäten in der ZS bewandert sein, aber auch kulturelle Hintergründe in Betracht ziehen.

In Kroatien deutet die Wahl des Dialektes auf den Handlungsort hin, denn der Dialekt erweckt Assoziationen zum Kontrast zwischen dem Urbanen und Ruralen sowie dem Binnenland und der Küstenregion. Das Čakavische, das in der Küstenregion gesprochen wird, wird meist mit phlegmatischen und faulen Figuren assoziiert, während das Kajkavische aus dem Norden und Binnenland mit Tölpeln und Bauern in Verbindung gebracht wird. Im Unterschied dazu wird der Standard dann verwendet, wenn Figuren wertfrei charakterisiert werden sollen.

In der Analyse wurden die kroatischen Synchronisationen der dialektal ausgeprägten Elemente der Filme *How to Train Your Dragon* und *The Princess and the Frog* im Vergleich zur englischen Originalversion untersucht. Bei *How to Train Your Dragon* wurde die čakavische Mundart analysiert und bei *The Princess and the Frog* die kajkavische. Im Fokus stand zudem die Funktion der übersetzten dialektalen Elemente in der ZS sowie das Herausarbeiten möglicher Übersetzungsstrategien.

Die Analyse zeigte, dass zur Erzielung der Verbundenheit zu einer bestimmten Mundart bzw. zur Region, in der sie gesprochen wird, und deren Kultur entsprechende dialektale Elemente auf morphologischer, syntaktischer und lexikalischer Ebene verwendet wurden. Um die Fantasiewelt glaubwürdig zu gestalten, wurden sprachliche Varietäten aus mehreren Mundarten eingesetzt und so der Anschein einer möglichst realistischen Alltagskommunikation geschaffen. Zur Unterstützung kamen soziolektale und idiolektale Elemente zum Einsatz, die die Funktion hatten, eine konzeptionell mündliche Rede im Film zu schaffen. Auch affektive Konnotationen konnten mittels dialektaler Elemente erzeugt werden, um dem Publikum die Geschichte noch glaubhafter näherzubringen.

Was die Strategien betrifft, die angewendet wurden, um dialektale Elemente aus der AS in die ZS zu übertragen, zeigte die theoretische Ausarbeitung, dass in der kroatischen Synchronisation meist die kulturspezifischen Aussagen der AS durch die ZS ersetzt werden und keine Neutralisation zum Einsatz kommt (vgl. Mitrović), was einen zielorientierten Translationsansatz widerspiegelt. Aus der Analyse ging hervor, dass dies in den meisten Fällen so verfolgt wurde: die

häufigste Strategie, die in beiden Filmen vorkam, war die Ersetzung der AS dialektalen Elemente durch ZS. Zudem wurden Kombinationen mehrerer Mundarten oder soziolektaler und idiolektaler Elemente in der ZS gewählt, um die Zielorientiertheit in der ZK nochmals zu bestärken. Wenn Auslassungen oder Standardisierungen von dialektalen Elementen in der ZS vorgenommen wurden, dann meist, da Haupt- oder wertfreie Figuren (z.B. ProtagonistInnen) eine Vorbildwirkung für das junge Publikum haben sollten. Daher sprachen sie meist im Standard.

Das Kommunikationsverhalten in den Filmen kann aufgrund der CAT folgendermaßen beschrieben werden: die Anpassungsstrategie wurde dann verwendet, wenn GesprächspartnerInnen eine andere Mundart verwendeten, wodurch die kommunikative Interaktion und das Gefüge in der ZS gleichgestellt werden sollten. In der OV war dies nicht der Fall, denn dort behielten Figuren ihre Sprache bei und passten sich dem Gegenüber nicht an, was die theoretische Annahme der AVT bestätigte, dass für Synchronisationsfassungen vorerst Regeln und Konzepte für die Sprachverwendung erstellt werden, während SprecherInnen in der OV meist selbst ihre persönliche Sprechweise bestimmen (natürlich mit Input der ProduzentInnen). Es sei in diesem Aspekt angemerkt, dass Hartigs (1981:12) These, ältere Generationen verwenden eher Dialekt als jüngere, im Film *How to Train Your Dragon* gezeigt wurde, da die junge Generation nur in der Standardvariante spricht. Ebenso konnte der Zusammenhang zwischen Affektiven Situationen und der Verwendung von Dialekten beobachtet werden.

Als interessanter Punkt für weitere Forschungen wurde der bewusste Gebrauch von Kraftausdrücken in Zeichentrickfilmen für ein junges Publikum genannt, was anhand des Films *How to Train Your Dragon* in Beispiel 1 durch „zavraga“ (dt. zum Teufel) angedeutet wurde. Hier wurde keine der in der Theorie vorgeschlagenen Strategien verwendet, sondern ein pejoratives Ausdrucksmittel als Ergänzung hinzugefügt, das einerseits die Sprechweise Stoicks (und somit seine Charaktereigenschaften) widerspiegelt und andererseits die reale Sprachverwendung in der kroatischen Gesellschaft beschreibt, da KroatInnen insbesondere in hektischen und emotional behafteten Situation zu Kraftausdrücken neigen. Kraftausdrücke suggerieren also eine realitätsnahe Wirklichkeit und verfälschen nicht das Bild der Gesellschaft und dessen Sprechweise hin zu einer idealisierten Sprache. Dennoch kann kritisiert werden, dass Massenmedien Kindern so ein derbes Sprachverhalten vermitteln könnten.

Abschließend kann gesagt werden, dass Zeichentrickfilme mit sprachlichen Varietäten ein breites Publikum ansprechen möchten. Da sie oft mit kulturellen und gesellschaftlichen Werten behaftet sind, lassen sie sich selten eins zu eins in eine andere Sprache übertragen. Daher braucht es eine Kombination aus fachlichen, sozialen und politischen Kenntnissen, um eine

gute Übersetzung zu erstellen – ebenso wie zielorientiertes Denken, das in dieser Arbeit durch Beispiele dialektaler Elemente illustriert wurde, die eine zielgerechte Übertragung der Inhalte in die ZK zeigten. Was die wenigen Ausnahmen betrifft, in denen Standardisierungen stattfanden, kann festgehalten werden, dass auch TranslatorInnen die sprachpolitischen Regeln eines Staates trotz fachlicher Kompetenz nicht umgehen können. Dennoch zeigte sich, dass der Skopos erreicht wurde und zwei bedeutungsvolle multimodale Texte in der ZS geschaffen wurden, die beim erwachsenen und jungen Zielpublikum sehr gut ankamen.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Clements, Ron/Musker, John (2009) *The Princess and the Frog*. DVD. Walt Disney Home Video.

Sanders, Chris/DeBlois Dean (2010) *How to Train Your Dragon*. DVD. DreamWorks Animation.

Sekundärliteratur:

Auty, Robert (1982) „Kajkavski književni jezik u svjetlu jezičnoga preporoda kod Slavena“, in: *Hrvatski dijalektološki zbornik* 6, 19–21.

Ayaß, Ruth (2018) „Qualitative Methoden“, in: Hoffmann, Dagmar/Winter, Rainer (eds.) *Mediensoziologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 325–334.

Babić, Stjepan/Težak, Stjepko (2009[17]) *Gramatika hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.

Blažeka, Đuro (2008) *Međimurski dijalekt: hrvatski kajkavski govori Međimurja*. Čakovec: Matica hrvatska.

Bogucki, Lukasz (2013) *Areas and methods of Audiovisual Translation research*. Frankfurt a. M.: Peter Lang (Lodz Studies in Language 30).

Braun, Peter (1979) *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer.

Brembs, Gunhild (2004) *Dialektelemente in deutscher und schwedischer Literatur und ihre Übersetzung: von Schelch zu eka, von ilsnedu zu bösartig*. Universitatis Stockholmiensis: Dissertation.

Brons, Kathleen (2012) „Dialekt als Synchronisationsproblem am Beispiel des französischen Spielfilms Bienvenue chez les Ch 'Iis“, in: Panier, Anne/Brons, Kathleen/Wisniewski, Annika/Weißbach, Marleen (eds.) *Filmübersetzung: Probleme Bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt am Main/Wien: Lang (Leipziger Studien Zur Angewandten Linguistik Und Translatologie), 159–256.

Chaume, Frederic (2012) *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome publishing.

Czennia, Bärbel (2004) „Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. Les éléments dialecteux et sociolectaux en tant que difficultés traductives“, in: Kittel, Harald/Frank, Armin Paul/Greiner, Norbert (eds.) *Übersetzung-Translation-Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung.* Berlin: De Grutyer, 505–512.

Delabastita, Dirk (1989) „Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics“, in: *Babel* 35:4, 193–218.

Di Giovanni, Elena (2003) „Cultural Otherness and Global Communication“, in: *The Translator*, 9:2, 207–223.

Díaz Cintas, Jorge/Nikolić, Kristijan (2017) „Fast-Forwarding with Audiovisual Translation“, in: *Fast-forwarding with audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1–13.

Federici, Federico M. (2011) *Translating dialects and languages of minorities: Challenges and Solutions.* Bern: Peter Lang.

Finka, Božidar (1971) „Čakavsko narječje“, in: *Čakavska rič: Polugodišnjak za proučavanje čakavske riječi* 1:1, 11–71.

Galović, Filip (2013) „Jezične osobitosti mjesnoga govora Ložišća na otoku Braču“, in: *FLUMINENSIA: Časopis za filološka istraživanja*, 181–198.

Gambier, Yves (2008) „Recent developments and challenges in audiovisual translation research“, in: Chiaro, Delia/Bucaria, Chiara/Heiss, Christine (eds.) *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (Benjamins Translation Library 78), 11–33.

Giles, Howard/Ogay, Tania (2007) „Communication accommodation theory“, in: Whaley, Bryan B/Samter, Wendy (eds.) *Explaining Communication: Contemporary Theories and Exemplars*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 325–345.

Gladrow, Wolfgang (2006) „Umgangssprache - Varietät oder Stil. Eine Ortsbestimmung“, in: Binder, Eva/Stadler, Wolfgang/Weinberger, Helmut (eds.) *Zeit - Ort - Erinnerung. Festschrift für Ingeborg Ohnheiser und Christine Engel*. Innsbruck: Slavica Aenipontana 13, 525–536.

Grabbe, Lars C./Liebsch, Dimitri/Rupert-Kruse, Patrick (eds.) (2014) *Auf dem Sprung zum bewegten Bild. Narration, Serie und (proto-) filmische Apparate*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Hajmohammadi, Ali (2009) „Dubbing of Animation as Aesthetic Trans – Adaptation“, in: Goldstein, Angelika/Golubović, Biljana (eds.) *Foreign language movies - dubbing vs. Subtitling.* Hamburg: Kovač, 107–119.

Hartig, Matthias (1981) *Sozialer Wandel und Sprachwandel.* Tübingen: Gunter Narr.

Katinić, Ena (2019) *Upotreba dijalekata u sinkroniziranim crtanim filmovima*. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek: Dissertation.

Lisac, Josip (2003) *Hrvatska dijalektologija 1: Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Lisac, Josip (2009) *Hrvatska dijalektologija 2: Čakavsko narječje*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Lončarić, Mijo/Zečević, Vesna (2008) „Štokavsko-kajkavski odnosi“, in: *Hrvatski dijalektološki zbornik* 14, 25–32.

Lopez Gonzalez, Rebeca Cristina (2015) „Dubbing intertextuality in Dreamworks animated films“, in: Bogucki, Lukasz/Deckert, Mikolaj (eds.) *Accessing Audiovisual Translation.* Frankfurt a. M.: Peter Lang (Lodz Studies in Language 35), 11–27.

Lukežić, Iva (1990) *Čakavski ikavsko-ekavski dijalekt.* Vol. 97. Rijeka: Izdavački centar.

Majkiewicz, Anna (2016) „Jau, so a Gaudi. Über Strategie und Norm in der Dialektübersetzung“, in: *Między Oryginałem a Przekładem* 34, 9–23.

Marten, Heiko F. (2016) *Sprachenpolitik: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Marza i Ibàñez, Anna/Chaume Varela, Frederic (2009) „The Language of dubbing: present facts and future perspectives“, in: Freddi, Maria/Payesi, Maria (eds.) *Analysing audiovisual dialouge: linguistic and translational insights*. Bologna: Clueb, 31–41.

Mayring, Philipp (2000[12]) *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken.* Weinheim/Basel: Beltz Verlag.

Mayring, Philipp (2010) „Qualitative Inhaltsanalyse“, in: *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie.* VS Verlag für Sozialwissenschaften, 601–613.

Meylaerts, Reine (2011) „Translation policy“, in: *Handbook of translation studies 2*, 163–168.

Mitrović, Mia (2012) „Dub localization strategies in selected animated films”, Josip Juraj Strossmayer University in Osijek: Diplomarbeit.

Mompeán, Sofía Sánchez (2015) „Dubbing animation into Spanish: behind the voices of animated characters", in: *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation* 23, 270–29.

Myers-Scotton, Carol (2006) *An introduction to bilingualism*. Hongkong: Blackwell Publishing.

Nabrings, Kirsten (1981) *Sprachliche Varietäten*. Tübingen: Gunter Narr.

Nord, Christiane (2001) *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained.* Manchester: St. Jerome Publishing (Translation Theories Explained).

Pahlke, Sabine (2009) *Handbuch Synchronisation: von der Übersetzung zum fertigen Film.* [o.O.]: Henschel.

Pavlov, Ante (2003) „Pogled na dijalekatsku jezičnost i identitet", in: *Diskrepancija*, 7:8, 67–74.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans, J. (eds.) (2014) *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained*. New York: Routledge.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (eds.) (1991) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Remael, Aline (2010) „Audiovisual translation", in Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (eds.) *Handbook of Translation Studies.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 12–17.

Röbken, Heinke/Wetzel, Kathrin (2017) *Qualitative und quantitative Forschungsmethoden*. Carl von Ossietzky Universität.

Schafroth, Elmar (2016) „Lost in (too little) space? Dialektale Mündlichkeit im Film und ihr Verhältnis zu Untertiteln", in: Brambilla, Marina/Crestani, Valentina/Mollica, Fabio (eds.) *Untertitelung - interlinguale, intralinguale und intersemiotische Aspekte. Deutschland und Italien treffen sich.* Frankfurt am Main: Peter Lang (Deutsche Sprachwissenschaft international 22), 139–169.

Schaller, Helmut/Haralampieff, Kyrill/Gesemann, Wolfgang (eds.) (1980) *Sprache und Politik. Die Balkansprachen in Vergangenheit und Gegenwart.* Peter Lang International Academic Publishers.

Schmitt-Beck, Rüdiger (1990) „Über die Bedeutung der Massenmedien für die Mobilisierung sozialer Bewegungen. L'importance des médias pour la mobilisation des mouvements sociaux", in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 42:4, 642–662.

Schramm, Elke (2006) *MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN VON INNOVATIONEN DURCH LEHRPLÄNE Evaluation am Beispiel der sechsten Klasse im Fach Deutsch.* Universität Augsburg: Dissertation.

Šicel, Miroslav (2004) *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća: Razdoblje sintetičkog realizma* (1928-1941). Zagreb: Ljevak.

Sikora, Iwona (2015) „Taming the foreign in Polish dubbing of animate films“, in: Bogucki, Lukasz/Deckert, Mikolaj (eds.) *Accessing Audiovisual Translation.* Frankfurt a. M.: Peter Lang (Lodz Studies in Language 35), 51–71.

Spolsky, Bernard (2008) „Language policy. The first half-century“, in: van Sterkenburg, Petrus Gijsbertus Jacobus (ed.) *Unity and diversity of languages.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 137–155.

Štebih, Barbara (2005) „Kajkavska gramatika Ivana Vitkovića“, in: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 31:1, 329–353.

Stolac, Diana (1995) „Standardizacijski procesi u kajkavskome književnom jeziku“, in: *Filologija* 24:25, 331–338.

Tomaszkiewicz, Teresa (2009) „Linguistic and semiotic approaches to audiovisual translation“, in: Freddi, Maria/Payesi, Maria (eds.) *Analysing audiovisual dialouge: linguistic and translational insights.* Bologna: Clueb, 19–31.

Žanić, Ivo (2009) *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? O sociolingvistici animiranih filmova.* Zagreb: Algoritam.

Onlineliteratur:

Bičva [2020] „Značenje bičva“, in: Rječnik, https://www.xn--rjenik-k2a.com/bi%C4%8Dva [25.05.2020].

Bum zvirek [2020] in: Zvirek. Kajkavska renesansa, https://www.zvirek.net/Kajkavskije-zik/tvorba-rieci/ [25.05.2020].

Chère [2020] „Chère“, in: Dictionary.com, https://www.dictionary.com/browse/chere [25.05.2020].

Duden [2020a] „Mundart“, in: Bibliographisches Institut GmbH. Dudenverlag, https://www.duden.de/rechtschreibung/Mundart [25.05.2020].

Duden [2020b] „Dialekt“, in: Bibliographisches Institut GmbH. Dudenverlag, https://www.duden.de/rechtschreibung/Dialekt [25.05.2020].

Ekavica [2020] „Ekavski izgovor“, in: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17300. [25.05.2020].

Familia [2020] „family (n.)“, in: Online Etymology Dictionary, https://www.etymonline.com/word/family [25.05.2020].

Feuerstein (2009) „Gargamel, papa štrumpf, Kremenko i Vanda žive u Zagrebu“, in: Jutarnji list, 10.10.2009, http://www.jutarnji.hr/gargamel--papa-strumpf--kremenko-i-vanda-zive-u-zagrebu/311683/ [25.05.2020].

Goo-goo eyes [2020] „make goo-goo eyes at“, in: Collins English Dictionary, https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/make-goo-goo-eyes-at. [25.05.2020].

HJP [2020a] „sàtrati“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=dlZmWRQ%3D [25.05.2020].

HJP [2020b] „mùdānte“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e1hhWhQ%3D [25.05.2020].

HJP [2020c] „ćâća“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f1pgXxU%3D [25.05.2020].

HJP [2020d] „kròtiti“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elhuXBM%3D [25.05.2020].

HJP [2020e] „tvȓd“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19iWRh4 [25.05.2020].

HJP [2020f] „pošíziti“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVlnURU%253D [25.05.2020].

HJP [2020g] „frȁjer“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFlhURY%3D [25.05.2020].

HJP [2020h] „fȁkat (I)“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFthXhk%3D [25.05.2020].

HJP [2020i] „fȉn“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFpuXRc%3D [25.05.2020].

HJP [2020j] „sklépati“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d15lXRY%3D [25.05.2020].

HJP [2020]k „pápak“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eFZiXBg%3D [25.05.2020].

HJP [2020l] „fŕka“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFhmXRg%3D&keyword=frka [25.05.2020].

HJP [2020m] „käj“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=el9hXRE%3D [25.05.2020].

HJP [2020n] „bedak“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV1vXQ%3D%3D [25.05.2020].

HJP [2020o] „kômpa^{2}“, in: Hrvatski jezični portal, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elthXhg%3D&keyword=kompa [25.05.2020].

Hoke, Gerry (2013) „An Analysis of Disney's 'The Princess and the Frog'“, in: The Art Enforcer, https://artenforcer.wordpress.com/2013/10/27/an-analysis-of-disneys-the-princess-and-the-frog/ [25.05.2020].

Ikavica [2020] „ikavski izgovor“, in: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27025. [25.05.2020].

IMDB (2010) „How to Train Your Dragon?“, in: https://www.imdb.com/title/tt0892769/?ref_=nv_sr_srsg_3 [25.05.2020].

IMD (2009) „The Princess and the frog“, in: https://www.imdb.com/title/tt0780521/?ref_=nv_sr_srsg_0 [25.05.2020].

Jat [2020] „jat“, in: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28821. [25.05.2020].

Kaj ne [2020] „ke nẽ (kaj nẽ)“, in: Rječnik kajkavske donjosutlanske ikavice, http://ikavci.ihjj.hr/search/?q=kaj+ne [25.05.2020].

Kajkavski [2020] „kajkavsko narječje“, in: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=29817 [25.05.2020].

König d. Löwen (2003) „Disney napokon progovorio hrvatski“, in: Večernji list, 22.09.2003, http://www.vecernji.hr/disney-napokon-progovorio-hrvatski-742250 [25.05.2020].

Lepo zvirek [2020] in: Zvirek. Kajkavska renesansa, https://www.zvirek.net/Kajkavskijezik/tvorba-rieci/. [25.05.2020].

Mader Skender, Mia Barbara (2013) „Formen des Sprachpurismus in Kroatien seit 1991“, in: Bernasconi, Sara/Messner, Elena (eds.) *Digitale Anthologie Re/Visions,* http://www.kakanien-revisited.at/beitr/re_visions/MMaderSkender1.pdf [25.05.2020].

N., Alice (2003) „Aboot“, in: Urban Dictionary, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Aboot [25.05.2020].

N.N. [2020] „Analyzing stereotypes in “The Princess & the frog”, in: mayjabado.wordpress.com, https://mayjabado.wordpress.com/analyzing-stereotypes-in-the-princess-the-frog/ [25.05.2020].

Naveen [2020] „Prince Naveen“, in: Disney Fandom https://disney.fandom.com/wiki/Prince_Naveen [25.05.2020].

Neumann-Holzschuh, Ingrid (2007) „Sprachentod und Sprachwechsel in Louisiana: Cadien und Isleño zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, in: IZD_Neumann_Holzschuh_Sprachentod_._in_Louisiana%20(4).pdf [25.05.2020].

Nosowitz, Dan (2016) „Y’all, You’uns, Yinz, Youse: How Regional Dialects Are Fixing Standard English. The real enemy? ‘You guys’“, in: Atlas Obscura, https://www.atlasobscura.com/articles/yall-youuns-yinz-youse-how-regional-dialects-are-fixing-standard-english [25.05.2020].

Novella, Steven (2010) „How to Train Your Dragon – With a Scottish Accent“, in: NeuroLogica Blog, https://theness.com/neurologicablog/index.php/how-to-train-your-dragon-with-a-scottish-accent/. [25.05.2020].

Ortsmundart Wortbedeutung [2020] „Ortsmundart (Deutsch)“, in: Wörterbuch Wortbedeutung.info, https://www.wortbedeutung.info/Ortsmundart/ [25.05.2020].

Palijan, Tatjana (2015) *Podravski poddijalekt slavonskoga dijelekta.* Josip Juraj Strossmayer University of Osijek: Diplomarbeit, in: https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:1244/preview [25.05.2020].

Rieger, Norbert (2018) „E-/IJE- & IKAVICA: WARUM WIR MLEKO, MLIJEKO ODER MLIKO SAGEN“, in: Kroatien-Nachrichten.de, https://kroatien-nachrichten.de/e-ije-ikavica-warum-wir-mleko-mlijeko-oder-mliko-sagen/. [25.05.2020].

Shrek (2004) „Animirani film“, in: Filmski Net, 22.07.2004, http://www.filmski.net/vijesti/filmski/animirani-film/1407/i-shrek-2-se-sinkronizira-na-hrvatski [25.05.2020].

Supin [2020] „supin“, in: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58836 [25.05.2020].

Tkalec, Marija (2019) „The 3 Croatian dialects: Što, Kaj, and Ča“, in: Expat in Croatia, https://www.expatincroatia.com/croatian-dialects-language/ [25.05.2020].

tportal (2010) „Hrvatska sinkronizacija najbolja u Europi“, in: Jutarnji list/Tportal.hr, 15.02.2010, http://www.tportal.hr/showtime/film/55633/Hrvatska-sinkronizacija-najbolja-u-Europi.html [25.05.2020].

Weichesnfelder, Tim [2020] „Filmanalyse Überblick“, in: Sofatutor, https://www.sofatutor.at/deutsch/videos/filmanalyse-ueberblick [25.05.2020].

Wiktionary [2020a] „bičva“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/bi%C4%8Dva [25.05.2020].

Wiktionary [2020b] „Reconstruction:Proto-Slavic/krotiti“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/Reconstruction:Proto-Slavic/krotiti. [25.05.2020].

Wiktionary [2020c] „Gdje“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/gdje [25.05.2020].

Wiktionary [2020d] „jenput“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/jenput [25.05.2020].

Wiktionary [2020e] „rit“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/rit#Serbo-Croatian [25.05.2020].

Wiktionary [2020f] „najti“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/najti. [25.05.2020].

Wiktionary [2020g] „pogleč“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/pogle%C4%8D [25.05.2020].

Wiktionary [2020h] „kak“, in: Wiktionary, https://en.wiktionary.org/wiki/kak#Serbo-Croatian [25.05.2020].

Zakon o HRT [2020] „Zakon o Hrvatskoj radioteleviziji“, in: Zakon HR. Pročišćeni tekstovi zakona, https://www.zakon.hr/z/392/Zakon-o-Hrvatskoj-radioteleviziji [25.05.2020].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Geografische Aufteilung von Mundarten in Kroatien 14

Abbildung 2: Unterschiede auf Lexemebene 20

Anhang: Glossar mit kajkavischen und čakavischen dialektalen Elementen

Die Analyse der Dialoge in den analysierten Filmen sind in den kroatischen Mundarten des Kajkavischen und Čakavischen. Für das Verständnis und Transparenz in der Analyse, ist es unabdingbar ein Glossar mit den verwendeten dialektalen Ausprägungen und deren Formen in der Standardvariante hinzuzufügen. Da in der Analyse selbst, die inhaltliche Bedeutung der Elemente elaboriert ist, ist hier nur die standardvariantliche Form der Elemente wiedergegeben, um aufzuzeigen wo der Unterschied zwischen den Mundarten und der Standardvariante besteht.

Kajkavisch	**Standardvarietät**	**Čakavisch**	**Standardvarietät**
beba	Dijete	Aj'	Ajde
Bedak	glup	bia	Bio
bi	Bih	bičve	Čarape
birtiju	kavana	Bolila	Boljela
blendam	Zasvijetliti	butigu	Trgovinu
bumo	Ćemo	ča	Što
Drš	Drži	ćaća	Tata
fakat	Uistinu	cilo	Cijelo
fino	Dobro	čovik	Čovjek
frke	Problem	di	Gdje
hodi	Dođi	doć	Doći
izdahnul	izdahnuo	dokaza	Dokazao
jenput	Jedanput	doli	Dolje
kaj	Što	donia	Donio
kompa	prijatelju	doša	Došao
lepo	Lijepo	doš'o	Došao
More	Može	familiji	Obitelji
najti	Naći	feštu	Zabava
našel	Našao	glavon	Glavom

nebum	Neću	gnizdo	Gnijezdo
nekaj	Nešto	govoria	Govorio
nikaj	Ništa	iko	Itko
papak	kukavica	Iš	Makni se
pardon	oprosti	ka	Kao
Pogleč	pogledaj	kaki	Kakvi
poštelali	postaviti	leć	Leći
pusu	poljubac	lipo	Lijepo
rasvetlil	rasvijetlio	live	Lijeve
rekel	rekao	mahnit	Mahnuti
riti	Guzica	menom	Sa mnom
sem	Sam	misec	Mjesec
sklepali	spojiti	Mislia	Mislio
spat	Spavati	mistima	Mjestima
strgano	Slomljeno	misto	Mjesto
svirke	Glazba	More	Može
valja	Odgovara	moš	Možeš
Vredi	Vrijedi	mudante	Donje rublje
zel	Uzeo	na'ranit	Nahraniti
ženil	Ženio	Naručia	Naručio
zgleda	Izgleda	naučia	Naučio
zoveju	Zovu	nedilja	Nedjelja
zrasel	Izrastao	niko	Nitko
zvlekla	izvukla	nima	Nema
		njin	njen
		ob'ka	Obuka

		odgriza	Odgrizao
		odnilo	Odnijelo
		odsić	Odjeći
		otkinia	Otkinuo
		politit	Poletjeti
		posluša	Poslušao
		pritvorit	Pretvorit
		proguta	Progutao
		propuza	propuzao
		proša	Prošao
		pustia	Pustio
		reka	Rekao
		rišit	Riješit
		san	Sam
		satrat	razbiti
		sikirom	Sjekirom
		Skač	Skoči
		sravnit	izravnati
		Stina	Stijena
		Stoj'te	stojite
		taki	Takvi
		ton	Tom
		tribali	Trebali
		uteć	Utećі
		uvik	Uvijek
		Valda	Valjda

		vanka	Van
		Vidia	Video
		vižbamo	Vježbamo
		Vrime	Vrijeme
		zapovidi	Zapovijedi
		zaveza	Zavezao
		želia	Želio
		znan	Znam