



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Sprachvarietäten in der Synchronisation am Beispiel
der US-Sitcom *The Big Bang Theory*“

Verfasser

Daniel Hauptmann, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im März 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

DANKSAGUNG

*All journeys have secret destinations of which the traveler is unaware.
(Martin Buber, 1878-1965)*

Wenn etwas zu Ende geht, denkt man an den Anfang. Mit dieser Masterarbeit beende ich mein Studium der Übersetzungswissenschaft, das im Oktober 2006 begann und mich in den letzten 6,5 Jahren an vier verschiedene Universitäten in vier Ländern auf zwei Kontinenten führte. Neben der fachlichen Ausbildung, die durch teils hochinteressante Kurse und lehrreiche Praktika unterstützt wurde, wäre das Studium aber nicht dasselbe ohne die Menschen, die einem auf dem Weg begegnen und die ihren Teil dazu beigetragen haben, dass mir dieses Studium und die letzten Jahre so viel Freude bereitet haben. Die Heidelberger Neckarwiese, das Wohnheim *Concordia* im südafrikanischen Stellenbosch, das *Rush* in der Edinburgher Altstadt und das Schönbrunnbad in Wien sind nur ein paar dieser Orte, die stellvertretend für all die unglaublichen Momente stehen, die natürlich nicht so denkwürdig wären ohne die Menschen, denen ich dort und an vielen anderen Orten begegnet bin, ob nun Kommilitonen (oder Kolleg_Innen, wie die Österreicher politisch korrekt sagen würden), Studenten aus ganz anderen Fachrichtungen oder sonstige Freunde. Sie alle können sich hier angesprochen fühlen, denn ohne sie hätte ich mein Studium nicht so gerne und daher auch nicht so erfolgreich absolvieren können.

Besonders möchte ich mich für die Erstellung dieser Masterarbeit bei a.o. Univ.-Prof. Klaus Kaindl bedanken, der mich mit seiner freundlichen Art, seiner fachlichen Kompetenz und seinen produktiven Ratschlägen tatkräftig unterstützt hat. Seine Kritik war stets konstruktiv, für eigene Gedanken war er offen und hat mir in meiner Vorstellung über das Gesamtwerk reichlich Platz zur Entfaltung gegeben. Ein großes Dankeschön für diese Betreuung!

Darüber hinaus geht mein Dank an Angelika Schwingshackl, die Teile dieser Masterarbeit korrekturgelesen hat und deren Anregungen zu formalen und inhaltlichen Problemen immer willkommen waren. Sie soll dabei auch stellvertretend für so viele Menschen, in Wien und an der Bergstraße, stehen, die mich in den letzten Monaten ermutigt, ertragen und, falls nötig, abgelenkt haben, um wieder Kraft zu tanken.

Ein großes Dankeschön geht auch nach Berlin an Stefan Ludwig, den Dialogautor und Dialogregisseur der Serie, der mir freundlicherweise sehr ausführlich ein paar Fragen per E-Mail-Korrespondenz beantwortet hat.

Zu guter Letzt gilt mein Dank meiner Familie in der Heimat, die mich immer unterstützt hat und an die ich mich jederzeit wenden kann, auch wenn ich inzwischen im Ausland lebe. Sie haben ein offenes Ohr, wenn es mal nicht so erfolgreich läuft, und freuen sich mit mir, wenn ich etwas geschafft habe. Ich danke euch!

Wien, im März 2013

Daniel Hauptmann

INHALTSVERZEICHNIS

0 EINLEITUNG	1
1 ALLGEMEINE TRANSLATIONSWISSENSCHAFTLICHE GRUNDLAGEN	3
1.1 Funktionale Translationswissenschaft und audiovisuelle Übersetzung	3
1.1.1 Überblick über funktionale Ansätze.....	3
1.1.2 Relevanz für audiovisuelle Übersetzung	4
1.2 Historische Entstehung funktionaler Theorien.....	5
1.3 Skopostheorie	7
1.3.1 Zielorientierung	8
1.3.2 AdressatInnenorientierung	9
1.3.3 Kulturelle Orientierung	10
1.4 Übersetzen als translatorisches Handeln	11
1.4.1 Texte als Botschaftsträger	11
1.4.2 Übersetzen als ExpertInnenhandlung.....	12
1.4.3 Aktantenmodell des Translationsprozess	13
2 SPRACHVARIETÄTEN.....	16
2.1 Definitionen.....	16
2.2 Dimensionen der Sprachvarietäten.....	17
2.2.1 Erstes Modell - Coseriu und Nabrings	17
2.2.2 Zweites Modell - Dittmar	18
2.2.3 Zusammenfassung	21
2.3 Für Korpus relevante Sprachvarietäten	22
2.3.1 Dialekt	22
2.3.2 Soziolekt.....	23
2.3.3 Umgangssprache	24
2.3.4 Idiolekt	24
2.3.5 Fremdsprachen	25
2.3.6 Bildungsniveau in der Sprache.....	26
2.4 Sprachvarietäten als Humorelement.....	26
2.4.1 Allgemeines.....	26
2.4.2 Humortheorien	27
2.4.3 Konversationeller Humor nach Kotthoff.....	28
2.5 Übersetzungsmöglichkeiten von Sprachvarietäten	31
3 SYNCHRONISATION	34
3.1 Synchronisation - Sonderform des Übersetzen?	34
3.2 Bearbeitungsformen fremdsprachiger Filme.....	36
3.2.1 Verbalsprachliche Fassungen	36
3.2.1.1 Synchronfassungen.....	36
3.2.1.2 Voice-Over-Fassungen.....	37
3.2.2 Schriftsprachliche Fassungen	37
3.2.2.1 Untertitel.....	37
3.2.3 Kooperationsfassungen	38
3.3 Synchronisation in der Translationswissenschaft	38
3.4 Synchronisationsprozess im deutschsprachigen Raum	41
3.4.1 Aktanten im Synchronisationsprozess	41
3.4.2 Länderspezifische Unterschiede.....	44

3.5 Übersetzungsschwierigkeiten im Synchronisationsprozess	46
3.5.1 Lippensynchronität	47
3.5.1.1 Quantitative Lippensynchronität	47
3.5.1.2 Qualitative Lippensynchronität	48
3.5.2 Gestensynchronität	49
3.5.3 Charaktersynchronität	49
3.5.4 Inhaltliche Kohärenz	52
3.5.4.1 Sprachvarietäten	53
3.5.4.1.1 Dialekt	53
3.5.4.1.2 Akzent	54
3.5.4.1.3 Soziolekt	56
3.5.4.1.4 Umgangssprache	56
3.5.4.1.5 Idiolekt	57
3.5.4.1.6 Fremdsprachen	58
3.5.4.2 Humor	58
3.5.4.3 Sonstige Übersetzungsprobleme	60
3.5.4.4 Verstöße gegen die inhaltliche Kohärenz	63
4 ANALYSEMODELL	65
4.1 Deskriptiver Rahmen	66
4.1.1 Kategorisierung von Wortspielen nach Delabastita	66
4.1.2 Anpassung der Kategorien an Sprachvarietäten	67
4.2 Evaluativer Rahmen	71
4.2.1 Die Hierarchie der Skopoi	71
4.2.2 Allgemeines Evaluationsmuster	73
5 THE BIG BANG THEORY	75
5.1 Produktionsdetails	75
5.2 Handlung	75
5.3 Charaktere	76
5.3.1 Allwissende Nervensäge: Sheldon	76
5.3.2 Physiker mit Herz: Leonard	76
5.3.3 Doktorspiele ohne Dokortitel: Howard	77
5.3.4 Exotischer Frauenversther: Raj	77
5.3.5 Blondine aus Leidenschaft: Penny	78
5.3.6 Einstufung der Charaktere	78
5.4 Synchronisation im deutschsprachigen Raum	80
5.5 Erfolge und Einschaltquoten	80
5.5.1 USA	80
5.5.2 Deutschland	81
5.6 The Big Bang Theory als Sitcom	81
5.6.1 Schematisierung: Was ist eine Sitcom?	81
5.6.2 The Big Bang Theory - Typisch oder innovativ?	82
5.7 Exkurs: Die Episodentitel	84
6 KORPUS AN BEISPIELSZENEN	85
6.1 Akzente	85
6.1.1 Indisch	85
6.1.2 Sonstige	88
6.1.3 Zusammenfassung	91
6.2 Fremdsprachen	93

6.2.1 Französisch.....	93
6.2.2 Mandarin	94
6.2.3 Englisch.....	95
6.2.4 Deutsch.....	96
6.2.5 Sonstige	98
6.2.6 Zusammenfassung.....	99
6.3 Dialekt	100
6.4 Umgangssprache	100
6.5 Soziolekt.....	105
6.5.1 Wissenschaftliche Disziplinen und Bildungssprache.....	105
6.5.2 Umwandlung des Soziolekts	111
6.5.3 Zusammenfassung.....	113
6.6 Idiolekt	114
6.7 Zusammenfassung der Sprachvarietäten im Korpus.....	116
6.7.1 Übersetzung.....	116
6.7.2 Auswirkungen	117
7 CONCLUSIO.....	119
BIBLIOGRAPHIE	123
ANHANG	133
Übersicht Charaktere und Synchronsprecher	133
Liste aller Episoden der ersten Staffel.....	133
Interview mit Stefan Ludwig (Dialogbuchautor und -regisseur)	136
LEBENS LAUF	141
ZUSAMMENFASSUNG	142
ABSTRACT	143

0 EINLEITUNG

Films may last two or three hours, during which time we live in their world. Television is ongoing, never-ending, whether in the context of a single day's programming or in regard to the series and the serials that are its native forms. Moreover, television happens in our space, in our time. It becomes part of our reality. (Monaco 2000: 563)

In der heutigen Medienwelt ist das Fernsehen ein wesentlicher Bestandteil der alltäglichen Freizeitbeschäftigung. Wir konsumieren Nachrichten, Filme, Dokumentationen, Serien, Werbespots. Manche Filme, ob im Kino, im TV oder auf DVD, sehen wir uns sogar häufiger an, Serien werden Woche für Woche konsumiert, Episoden und Handlungsstränge mit Freunden rezensiert und analysiert. Die Charaktere einer Serie werden zu Bekannten, wir sind mit ihnen vertraut, bauen Zitate aus der Serienwelt in unsere Unterhaltungen ein.

Längst gibt es auch wissenschaftliche Abhandlung zu diesen Medien und sprachlichen Phänomenen, die beim Synchronisationsprozess auftreten. Denn das wir oftmals keine heimischen Produktionen, sondern synchronisierte Fassungen konsumieren, fällt zum einen kaum auf, zum anderen stört es uns häufig nicht. Die Synchronisation im deutschsprachigen Raum kann durchaus als qualitativ hochwertig angesehen werden. Welche Arbeitsschritte dahinter stehen, ist für Laien kaum ersichtlich, wie überhaupt die Problematik des Übersetzens. Für die verschiedensten Übersetzungsschwierigkeiten müssen Strategien herausgearbeitet und Lösungen gefunden werden. Eine dieser Schwierigkeiten stellen Sprachvarietäten dar.

Sprachvarietäten begegnen uns überall: Menschen, die Dialekt sprechen, umgangssprachliche Wörter benutzen, fremdsprachliche Sätze in ihre Unterhaltungen einbauen, ständig fachsprachliche Fremdwörter gebrauchen oder sich besonders einfach und derb ausdrücken. Wie aber sollen solche Phänomene übersetzt werden? Müssen diese Varietäten überhaupt in die Zielsprachliche Kultur übertragen werden? Welche Wirkung wird erzielt, wenn Charaktere eines Films oder einer Serie in solchen Varianten sprechen?

Die vorliegende Masterarbeit soll sich mit diesen Fragestellungen beschäftigen. Als Thema wurde dabei Filmsynchronisation als audiovisuelle Übersetzungsform gewählt. Spezieller Gegenstand der Untersuchung ist das Vorkommen von Sprachvarietäten in der Synchronfassung. Als Analyseobjekt dient die erste Staffel der US-Sitcom *The Big Bang Theory*, bestehend aus 17 Episoden. Die Serie dreht sich um vier hochgebildete, aber schüchterne Akademiker, die Bekanntschaft mit einer attraktiven, aber simplen Kellnerin machen, die ihr Leben auf den Kopf stellt. Sprachvarietäten wie Soziolekt oder Umgangssprache repräsentieren diese Unterschiede im Bildungsniveau.

Zur empirischen Analyse soll ein eigenes Modell entwickelt werden, das aus deskriptiven und evaluativen Komponenten besteht. Es wird angenommen, dass durch den Sprachvarietäten in der englischsprachigen Originalfassung eine Diskrepanz zwischen dem Bildungsniveau auf sprachlicher Ebene repräsentiert wird und diese Diskrepanz in der

Synchronfassung reduziert wurde. Die Fragestellung lautet nun, in welcher Form Sprachvarietäten in der Synchronfassung übersetzt werden und ob dadurch tatsächlich eine Reduktion dieser Diskrepanz zu erkennen ist. Ziel dieser Fragestellung ist es zu erkennen, ob eine reduzierte Diskrepanz Auswirkungen auf die Skoposerfüllung der Serie und die Wahrnehmung und den Erfolg der Serie in der Zielkultur hat.

Im ersten Kapitel sollen dafür zunächst einige grundlegende translatorische Aspekte dargestellt werden. Essentiell für die Analyse sind Gedanken zu den funktionalen Theorien der Translationswissenschaft, also die Skopostheorie und die Theorie vom translatorischen Handeln. Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über das Phänomen Sprachvarietäten und stellt unterschiedliche Ansätze zur Kategorisierung vor. Dabei werden die verschiedenen Dimensionen der Sprachvarietäten vorgestellt und einzelne, für den Korpus relevante, Varianten näher beleuchtet. Das dritte Kapitel widmet sich der Synchronisation und stellt die verschiedenen Bearbeitungsformen fremdsprachiger Filme und den Synchronisationsprozess im deutschsprachigen Raum vor. Des Weiteren sollen die verschiedenen Arten der Synchronität sowie Faktoren zur inhaltlichen Kohärenz betrachtet werden, wobei hier durch kurze Beispiele aus dem Korpus bereits eine Brücke vom theoretischen zum empirischen Teil der Masterarbeit geschlagen wird. Im vierten Kapitel soll die Methode zur Analyse herausgearbeitet werden. Dabei wird, aufbauend auf einem deskriptiven Analyseinstrumentarium, ein eigenes auf Sprachvarietäten abgestimmtes Modell entwickelt. Der evaluative Rahmen erfolgt durch die Identifizierung und Hierarchisierung der Skopoi. Im fünften Kapitel geht es um das Analyseobjekt. Die US-Sitcom *The Big Bang Theory*, Details zur Produktion und Einschaltquoten in den USA und Deutschland sowie Handlung und Charaktere werden vorgestellt. Das sechste Kapitel schließlich befasst sich mit der Analyse des Korpus. Für jede Sprachvarietät werden repräsentativ Beispielszenen analysiert, die gewählten Übersetzungsstrategien untersucht und Aussagen über die Übersetzungsqualität bezüglich der identifizierten Skopoi getroffen. Das siebte Kapitel fasst in einer Conclusio die Ergebnisse und Erkenntnisse des theoretischen und empirischen Teils der Masterarbeit zusammen.

Für die Personen- und Berufsbezeichnungen wurden gendersensible Formulierungen gewählt, also das Binnen-I zur Inklusion der weiblichen Form. Wann immer möglich, wurde dabei der besseren Lesbarkeit die Pluralform gebraucht, um Schrägtrichlösungen bei Possessivpronomen zu umgehen. Lediglich in Zitaten und bei Referenzen auf von TranslationswissenschaftlerInnen geprägte Termini (etwa *Bedarfsträger*) wurde die jeweils von den ursprünglichen AutorInnen gewählte Form beibehalten.

Kurz vor Fertigstellung kam ein kurzes Interview mit dem Dialogautor und -regisseur Stefan Ludwig zustande, das noch in den Anhang integriert wurde und interessante Einblicke in die Entstehung der Serie und den Umgang mit Sprachvarietäten in der Synchronisation liefert und den Beobachtungen aus dem empirischen Teil der Arbeit einen zusätzlichen Blickwinkel verleiht.

1 ALLGEMEINE TRANSLATIONSWISSENSCHAFTLICHE GRUNDLAGEN

1.1 Funktionale Translationswissenschaft und audiovisuelle Übersetzung

1.1.1 Überblick über funktionale Ansätze

Translation sei (...) das professionelle übersetzerische (oder auch dolmetscherische) Handeln eines Translators, der unter Verwendung eines Ausgangstexts oder Ausgangstextentwurfs ein Translat produziert, das ein anderer zur Kommunikation mit einem dritten verwenden möchte, weil dieser andere im jeweils vorliegenden Fall glaubt, er könne wegen vorhandener Kulturbarrrieren - meist Sprachbarrieren, aber ebenso wichtig auch Verhaltensbarrieren - nicht direkt mit dem dritten in Kommunikation treten, oder weil er aus Zeit- oder Kostengründen oder dgl. den Text für die Kommunikation lieber bei einem in Auftrag gibt, als sich selbst damit abzugeben. (Vermeer 1989a: 40)

Mit dem obigen Zitat wird der Begriff Translation für die vorliegende Masterarbeit definiert. Aus einer Reihe von Versuchen zur Definition innerhalb der Translationswissenschaft, die immer wieder variierten und bei denen stetig neue Aspekte hinzukamen, während andere Aspekte in den Hintergrund rückten, wurde diese funktional-handlungstheoretische Definition ausgewählt, weil damit gleich der Rahmen und die Richtung dieser Arbeit abgesteckt wird. Es geht um einen professionellen Kommunikationsprozess, der in eine reale Situation eingebettet ist, kulturell relevante Elemente aufweist und spezifische Anforderungen an die TranslatorInnen stellt: die Synchronisation einer Fernsehserie. Die vorliegende Masterarbeit widmet sich damit einer speziellen Form der Translation und ist in einem bestimmten Bereich der Translationswissenschaft angesiedelt.

Die Übersetzungsform ist audiovisueller Natur und beruht auf einem literarischen Text, das heißt die Übersetzung ist kein reiner Texttransfer, sondern beinhaltet außersprachliche, so genannte nonverbale Elemente. Dies ergibt sich durch einen Blick auf das Analyseobjekt: eine für das Fernsehen produzierte Serie. Untersucht wird allerdings nicht das zugrunde liegende Drehbuch oder lediglich das Transkript der auftretenden Dialoge, vielmehr geht es um die Einbettung des literarischen Dialogtextes in ein Medium. Dadurch ändert sich auch die Rezeption des Textes durch die ZuseherInnen. Der Text wird nicht gelesen, sondern von den Protagonisten gesprochen; die RezipientInnen nehmen den Text daher auf auditiver Ebene wahr. Gleichzeitig werden die sprechenden und handelnden Protagonisten gezeigt, während diese in einer fiktiven Welt agieren; der auditive Text ist somit in eine visuelle Umgebung integriert. Die Übersetzung ist folglich audiovisuell.

Der Bereich der Translationswissenschaft, der in dieser Masterarbeit zur Analyse der audiovisuellen Übersetzung zum Tragen kommt, ist funktionaler Natur. Funktionale Ansätze der Translationswissenschaft stellen, wie der Name bereits impliziert, die Funktion bzw. den Zweck eines Translats in den Vordergrund. Während in früheren, linguistischen Ansätzen die

Äquivalenz als höchstes Gut erachtet wurde und der Ausgangstext zum „heiligen Original“¹ erhoben wurde, gewinnt in der funktionalen Translationswissenschaft das Konzept der Adäquatheit an Bedeutung. Funktionale Ansätze stellen weniger die Frage „Was wird übersetzt?“ als vielmehr die Fragen „Wozu wird übersetzt?“ und „Für wen wird übersetzt?“ in den Vordergrund.

Die funktionale Translationswissenschaft geprägt haben unter anderem Reiß (1983), Vermeer (1978, 1986) bzw. Reiß/Vermeer (1984), Nord (1993), Holz-Mänttari (1984) sowie Hönig und Kußmaul (1982). Zwei dieser funktionalen Ansätze, die Skopostheorie von Reiß/Vermeer (1984) sowie die Theorie vom Übersetzen als translatorisches Handeln von Holz-Mänttari (1984) werden noch ausführlicher behandelt.

1.1.2 Relevanz für audiovisuelle Übersetzung

Wie bereits konstatiert wurde, handelt es sich bei der audiovisuellen Übersetzung um eine andere Form der Translation als bei Fachtexten oder gedruckten literarischen Texten. Sie entspricht vielmehr einem literarischen Text², der nonverbale Elemente enthält. Dies macht einen funktionalen Übersetzungsansatz aus mehreren Gründen relevant.

Der literarische Text ist in eine kulturelle Umgebung eingebettet. Dies ergibt sich durch zahlreiche Faktoren wie auftretende Dialekte, Regiolekte, Orts- und Personennamen sowie die verbalisierte Lebens- und Arbeitsumwelt der Protagonisten. Hinzu kommen noch nonverbale Elemente, die die Protagonisten und ihre Umwelt durch den audiovisuellen Input deutlich für die RezipientInnen abbildet. Bei der Lektüre eines Romans können sich LeserInnen, im Rahmen der etwaigen im Text auftretenden Beschreibungen von Personen und Landschaften, ein eigenes inneres Bild der Buchwelt erstellen und die kulturelle Umgebung ihren eigenen Vorstellungen anpassen. Im audiovisuellen Medium ist dies nicht möglich, Personen und Lebenswelt werden den ZuseherInnen fertig konstruiert präsentiert. Dabei tragen auch kleine, handlungsunabhängige Details zur kulturellen Einbettung des Mediums ein, beispielsweise amerikanische Straßenschilder, Gebäudearchitektur oder ähnliches.

ÜbersetzerInnen müssen dieser kulturellen Einbettung Rechnung tragen: „[Der Translator] ist nicht nur Sprach-, sondern auch Kulturmittler, er ist nicht nur Mittler, sondern auch eigenständig kreativ tätig“ (Reiß/Vermeer 1984: 7). Sich der Kulturbezogenheit bewusst zu sein und nötigenfalls kreative Lösungswege bei der Translation zu beschreiten, heißt aber nichts anderes, als nicht starr am Ausgangstext festzuhalten, sondern den Zweck des Translats

¹ Der Begriff „heiliges Original“ als Beschreibung für den Ausgangstext wird in der Literatur oft verwendet und geht laut Siever (2010: 152) auf die Übersetzerszene in Goethes Faust zurück („Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen / Mit redlichem Gefühl einmal / Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen“).

² Obwohl bei der Synchronisation auf ein audiovisuelles Medium zurückgegriffen wird, lässt sich von einem so genannten multimedialen Text sprechen. Des Weiteren wird im Synchronisationsprozess das Originaldrehbuch schriftlich übersetzt, also ein Text produziert, der erst später wieder in ein audiovisuelles Medium integriert wird. (siehe dazu Kapitel 3 für den Synchronisationsprozess).

und Erwägungen zu den ZielrezipientInnen primär zu behandeln. Dies erfolgt durch Theorien der funktionalen Translationswissenschaft.

Da die Synchronisation klar in eine professionelle Translationssituation mit wirtschaftlichen Interessen eingebettet ist, lassen sich Aussagen zum Zweck des Translats treffen. Ein ausstrahlender Fernsehsender wird weniger die inhaltlich äquivalente Übertragung des Ausgangstextes in den Vordergrund stellen als vielmehr ökonomische Interessen, die gewahrt werden, wenn das Translat vom Zielpublikum angenommen wird. Im Kino schlägt sich das am Einspielergebnis aus, im Fernsehen an den Einschaltquoten.

Des Weiteren spielen die nonverbalen Elemente eine elementare Rolle. So konstatieren Reiß/Vermeer (1984: 20), dass „[m]enschliche Lautsprache (und deren Ableitungen, z. B. die Schrifttexte) (...) kulturspezifische Sonderformen der Kommunikation“ darstellt, in der „verbale und non-verbale Kommunikation“ zusammenwirken. Dies trifft auch im Fall der audiovisuellen Übersetzung zu. Durch nonverbale Elemente können Aussagen von den RezipientInnen korrekt interpretiert und Aussagen sogar modifiziert werden. Dies kann durch Intonation, Gestik oder Mimik geschehen und beispielsweise Sarkasmus oder Ironie erzeugen. Eine Diskrepanz zwischen verbaler Äußerung und visuellem Input kann sogar als Humorelement genutzt werden.

Diese nonverbalen Elemente werden meist unveränderlich übertragen: Was die RezipientInnen der Ausgangskultur sehen, wird in der Regel auch ungekürzt in der Zielkultur zu sehen sein.³ Der Dialogtext ist untrennbar mit Bildinformationen verbunden. Das Translat muss daher flexibel sein und individuell an jede Szene angepasst werden. Mehrere Faktoren treten dabei auf: der wörtliche Inhalt des Dialogs, die abstrakte Intention einer Äußerung, nonverbale Gestik oder Mimik, sonstiger visueller Input im Vorder- oder Hintergrund, dazu mehrere Formen der Synchronität, darunter die Lippensynchronität. Welcher dieser Faktoren in einer bestimmten Szene Priorität hat, ist individuell zu entscheiden. Überlegungen zur Funktion und zum Zweck verbaler wie nonverbaler Elemente sind daher unabdingbar und erfordern funktionale Ansätze im Translationsprozess. Bevor die funktionalen Ansätze aber ausführlicher besprochen werden, folgt eine kurze Einordnung in den historischen Entstehungsprozess der Translationswissenschaft.

1.2 Historische Entstehung funktionaler Theorien

Im Kapitel 1.1.1 wurde bereits ein Überblick über die Entstehung und Werke der funktionalen Translationswissenschaft gegeben. Zwei der im Zuge dieser Neuorientierung entstandenen Theorien sollen noch näher beleuchtet werden. Dabei handelt es sich um die Skopostheorie von Reiß/Vermeer und die Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari, die in etwa zur selben Zeit entstanden und gewisse Parallelen aufweisen. Vermeer

³ Kürzungen von Filmen und Serien treten auf, wenn Gewaltdarstellungen oder Sexszenen zu sehen sind, aber auch bei unpassenden Moralvorstellungen oder aus politischen Gründen. Im Kino werden Filme so für ein jüngeres Publikum gekürzt, im Fernsehen Filme und Serien nicht vor einer bestimmten Uhrzeit ausgestrahlt.

(1989b: 173) bezeichnet die Skopostheorie auch als Teiltheorie vom translatorischen Handeln. In jedem Fall sind beide Theorien Teil einer jahrzehntelangen Entwicklung in der Translationwissenschaft von einem rein linguistischen Sprachverständnis hin zu einem offeneren, kulturbezogenen Textverständnis.

In den 1950er und 1960er Jahren bildete sich die Übersetzungswissenschaft als Teildisziplin der angewandten Sprachwissenschaft heraus und war geprägt durch linguistische Ansätze. Sprache wurde noch als „Kode“ angesehen und der Satz wurde als größte Analyseeinheit interpretiert. Sätze bzw. Einheiten von Sätzen wurden möglichst äquivalent übertragen. Diese äquivalenzorientierte Translationswissenschaft wurde unter anderem von Catford (1965) sowie Nida/Taber (1969) geprägt, aber auch Koller (1992) liefert eine umfangreiche Analyse von Arten der Übersetzungsäquivalenz. Als Qualitätsmerkmal wurde eine formale Äquivalenz betrachtet, während sich die Translation klar ausgangstextorientiert richtete.

Die Entwicklung zu einem offeneren Textverständnis wurde in den 1970er Jahren durch die so genannte „pragmatische Wende“ initiiert. Fester Bestandteil war dabei die „Leipziger Schule“ rund um Kade, Jäger und Neubert, die mit ihren Publikationen die Translationswissenschaft wegweisend veränderten (vgl. Snell-Hornby 2008: 60 f.). Die pragmatische Wende stellte nicht mehr das Sprach- und Zeichensystem in den Mittelpunkt, sondern thematisierte funktionale, soziale und kommunikative Aspekte und stellte damit einen Paradigmenwechsel dar:

Die bisher streng durchgeführte Trennung von Sprache und der so genannten ‚außersprachlichen Realität‘ wurde (...) überwunden; mit der Sprechakttheorie wurde Sprache nicht mehr bloß als abstraktes System, sondern als Handlung aufgefasst, und durch die Textlinguistik eröffnete sich die Möglichkeit, auch die konkrete sprachliche Äußerung in Betracht zu ziehen. (Snell-Hornby 2008: 61 f.)

Textlinguistische Elemente rückten in den Vordergrund, Qualitätsmerkmal war eine pragmatische Äquivalenz im Rahmen der Textsortenkonventionen. Während es in den 70er Jahren die pragmatische Wende der Translationswissenschaft also ermöglichte, als eigenständige, unabhängige Disziplin wahrgenommen zu werden, konnte sie in den 80er Jahren eine „kulturelle Wende“ hin zu einem kontext- und rezipientenbezogenen Textverständnis vollziehen (vgl. Snell-Hornby 2006: 47). Diese Entwicklung wurde von Snell-Hornby (1986) auch als „Neuorientierung“ bezeichnet. Angestrebtes Qualitätsmerkmal war nun die Skoposadäquatheit (Ziel, Zweck) im Rahmen der Konventionen und Normen, während sich die Translation eindeutig zieltextorientiert ausrichtete. Als wesentlicher Bestandteil dieses Prozesses ist die Entstehung einer allgemeinen Translationstheorie anzusehen, die auf den Theorien von Vermeer und Holz-Mänttari basiert.

Dabei sind beide Ansätze aus verschiedenen Richtungen entstanden: „[T]he skopos theory was born in the lecture-room, Justa Holz-Mänttari’s theory reflects the everyday routine of the practising translator“ (Snell-Hornby 2006: 56). Als bahnbrechend erwiesen sich

beide, wie sehr gut an der Reaktion Kußmauls illustriert wird, der sich an die Vorlesungsreihe Vermeers 1976-77 erinnert: „Wir empfanden dies als Befreiungsschlag, so als sei die Übersetzungstheorie endlich vom Kopf auf die Füße gestellt worden“ (Kußmaul 2004: 223).

Im Folgenden sollen nun die beiden funktionalen Theorien von Reiß/Vermeer sowie von Holz-Mänttärri näher beleuchtet sowie für die audiovisuelle Übersetzung relevante Aspekte hervorgehoben werden.

1.3 Skopostheorie

Reiß/Vermeer (1984: 96) konstatieren: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“. Dieser Ansatz wird mit dem griechischen Begriff *skopós* für Zweck, Ziel als Skopostheorie bezeichnet.

Bei der Skopostheorie handelt es sich um eine allgemeine Translationstheorie, in der Translation als eine zielgerichtete Handlung und ein Translat als Handlungsprodukt interpretiert wird (Vermeer 1986: 33). Diese Handlung kann nur dann erfolgreich realisiert werden, wenn sie sich die Orientierung auf den Zweck, bzw. das Ziel oder die Funktion als oberstes Primat setzt. Es wird von einem handlungstheoretischen Rahmen ausgegangen, laut dem der Zweck einer Handlung bestimmt, ob und in welcher Form bzw. in welchem Ausmaß gehandelt wird. Der Handlungsskopos ist damit höherrangig angesiedelt als die Handlungsart. Da Translation als Sondersorte interaktiven Handelns angesehen wird, lässt sich diese Prämisse auf den Translationsprozess übertragen: „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erfüllt wird, als dass eine Translation in einer bestimmten Weise durchgeführt wird“ (Reiß/Vermeer 1984: 100). Dabei wird zwischen Translatzweck und Translationszweck unterschieden. Ersterer beschreibt das von TranslatorInnen intendierte Ziel, zweiterer die in der Zielkultur rezipierte Funktion des Translats. Diese beiden Funktionen stimmen allerdings nur im Idealfall überein (vgl. Dizdar 1998: 105) und setzen bei der Skoposbestimmung eine gewisse Voreinschätzung der RezipientInnen seitens der TranslatorInnen voraus (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 102).

Essentiell für diese funktionale Translationstheorie ist allerdings, dass „jedes Translat (Übersetzung und Verdolmetschung) unabhängig von seiner Funktion (...) und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur (...) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und -kultur“ (Reiß/Vermeer 1984: 76) betrachtet wird. Die Skoposregel wird daher wie folgt definiert:

Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt (ist eine Funktion ihres Zwecks). (...) Mit anderen Worten: Für Translation gilt, „Der Zweck heiligt die Mittel“. Es gibt eine Menge von Zwecken ($M > 1$). Zwecke sind hierarchisch geordnet. Zwecke müssen begründbar („sinnvoll“) sein. (1984: 101)

Ausgehend von der oben zitierten ursprünglichen Skoposregel ergeben sich weitere Regeln⁴ zur allgemeinen Translationstheorie:

1. Ein Translat ist skoposbedingt.
2. Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
3. Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab.
4. Ein Translat muss in sich kohärent⁵ sein.
5. Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent⁶ sein.
6. Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“). (1984: 119)

Im Folgenden sollen wesentliche Aspekte der Skopstheorie, die direkt voneinander ableitbar sind, sowie ihre Relevanz für die audiovisuelle Übersetzung thematisiert werden: die Zielorientierung, die AdressatInnenorientierung sowie die Kulturorientierung (vgl. Kadric/ Kaindl/ Kaiser-Cooke 2005: 78 ff.). Anschließend wird kurz erläutert, welche Berechtigung ein an sich audiovisuelles Medium wie ein Film bzw. eine Fernsehserie als literarischer Text bzw. als Textsorte innehat.

1.3.1 Zielorientierung

Es wurde bereits darauf verwiesen, dass in (text)linguistischen Ansätzen der Translationswissenschaft der Ausgangstext und die Inhalts- und Formäquivalenz die obersten Kriterien waren. Translation kann allerdings als Sondersorte interpersonaler Kommunikation betrachtet werden. So konstatiert Levý (1981: 219): „Aus teleologischer⁷ Sicht ist Übersetzen ein Kommunikationsprozess: Das Ziel des Übersetzungsvorganges ist es, dem zielsprachlichen Leser die Kenntnis des Originals zu vermitteln“. Daher werden zwingend auch kommunikative Aspekte für den Translationsprozess relevant. Dazu zählt die Überlegung, weniger den Inhalt des Ausgangstexts in den Vordergrund zu rücken als vielmehr Überlegungen anzustreben, wozu ein Translat benötigt wird. Das Kommunikationsziel rückt in den Fokus. Daraus ergibt sich die bereits erwähnte Abkehr vom Ausgangstext und dessen Neuinterpretation als „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1984: 76), das mehrere Aspekte beinhaltet, die bei der Translation von Relevanz sind.

⁴ Reiß/Vermeer (1984: 6) stellen diese Regeln in Anlehnung an mathematische Formeln als Pseudoformeln zur knappen Darstellung leichten Einprägarkeit auf, beispielsweise „ $Trl. = f(Sk)$ “. Darauf wurde hier der Verständlichkeit wegen verzichtet.

⁵ Die so genannte intratextuelle Kohärenz, bei der das Translat sowohl in sich als auch hinsichtlich der RezipientInnen-situation stimmig sein muss (Reiß/Vermeer 1984: 109 ff.)

⁶ Die so genannte intertextuelle Kohärenz bzw. Fidelität, bei der das Translat hinsichtlich des Ausgangstextes stimmig sein muss (Reiß/Vermeer 1984: 114 f.)

⁷ Teleologie: „Lehre, dass die geschichtliche Entwicklung von vornherein zweckmäßig u. zielgerichtet angelegt sei [<grch. *telos* ‚Ziel, Zweck‘ + *logos* ‚Wort, Lehre‘]“ (Wahrig-Burfeind 2011: 1466)

Damit einher geht auch die Neubewertung der inhaltlichen und formalen Äquivalenz, also die größtmögliche Übereinstimmung mit dem Ausgangstext. Die „Übereinstimmung von Translat und Kommunikationsziel“ (Kadric / Kaindl / Kaiser-Cooke 2005: 78) tritt in den Vordergrund. Statt Äquivalenz wird der Terminus Adäquatheit benutzt. Reiß/Vermeer (1991: 139) beschreiben dies wie folgt: „Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozess verfolgt“. Da Äquivalenz durch die Erfüllung der gleichen kommunikativen Funktion in einer Kultur auf ranggleicher Ebene betrachtet wird, stellt sie eine „Sondersorte von Adäquatheit [dar], nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz⁸ zwischen Ausgangs- und Zieltext“ (1991: 139 f.).

Für die audiovisuelle Übersetzung heißt das nichts anderes, als dass das Ziel einer Translation prioritär zu sehen ist. Nicht die Funktion des Ausgangstexts in der Ausgangskultur, sondern die neue Funktion, das neue Kommunikationsziel, soll realisiert werden. Das übertragene Format, in diesem Fall die Synchronfassung einer Fernsehserie, soll in der Zielkultur in ökonomischer Hinsicht erfolgreich sein.

1.3.2 AdressatInnenorientierung

Von der Zielorientierung einer Translation lässt sich eine weitere grundlegende Komponente des Skopos ableiten. Hat ein Translat ein bestimmtes Ziel, so hat es auch bestimmte RezipientInnen, die das Translat für jenes Ziel benötigen, denn hinter jeder Translation im professionellen Rahmen steht ein Auftrag und damit auch Personen, an die sich das Translat richtet. Translation wird als eine „komplexe Handlung“ gesehen, die „in einer neuen Situation“ (Vermeer 1986: 33) stattfindet. Der neue situative Kontext, in den zwangsläufig jedes Translat eingebettet ist, ist gleichzeitig ein soziokultureller, in dem sich selbst bei Funktionskonstanz ein Faktor von der Primärhandlung des Ausgangstexts unterscheidet, nämlich die AdressatInnen des Zieltextes. In der soziologischen Unterregel der Skoposregel wird daher „[d]er intendierte Rezipient („Adressat“) (...) als Sondersorte (Untermenge) des Skopos beschrieben“ (Reiß/Vermeer 1984: 101).

Zur Festlegung des Skopos ist es dabei essentiell, die AdressatInnen in Vorüberlegungen zur Translation zu integrieren, da ein Skopos nur durch die Einschätzung der ZielempfängerInnen bestimmt werden kann (Reiß/Vermeer 1984: 102). Zu diesen Überlegungen gehört die Feststellung, dass sich auch AdressatInnen immer in einen soziokulturellen Kontext einordnen lassen, der wiederum durch verschiedenste soziale Kriterien geprägt ist. Im Idealfall sind TranslatorInnen diese Informationen über AdressatInnen bekannt oder können recherchiert werden. Doch selbst wenn keine

⁸ Laut Vermeer (1986: 39) wird Funktionskonstanz oftmals implizit verstanden, obschon ein Text selten nur eine einzige Funktion aufweist.

Informationen vorliegen, ändert sich nichts an der Existenz der AdressatInnen: „Bei jeder Translation wird auf eine intendierte Rezipientenschaft hin übersetzt/gedolmetscht. Die Rezipienten und ihre Situation müssen dem Translator dabei nicht bewußt werden, sie brauchen nicht exakt angebbbar sein; - sie sind aber 'da'“ (1984: 85).

Kenntnisse über die AdressatInnen eines Translats sind daher unabdingbar, aber auch deren Erwartungen an das Translat, das in sich kohärent für die AdressatInnen rezipierbar sein muss, um von einer erfolgreichen Interaktion sprechen zu können. Dies wird laut der Kohärenzregel erreicht:

Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn („Gemeintem“) folgt: (...) Die vom Translator pro[d]uzierte Nachricht (das Translat) muss mit der Zielrezipientensituation kohärent interpretierbar sein. Translation folgt also der gleichen Bedingung wie Interaktion überhaupt. (Reiß/Vermeer 1984: 112 f.)

Auch für die Synchronisation ist die Einbeziehung der AdressatInnenorientierung in translatorische Überlegungen unabdingbar. Es wurde bereits konstatiert, dass das übertragene Format in der Zielkultur aus ökonomischem Blickwinkel erfolgreich sein soll. Dies kann nur geschehen, wenn etwaige Anpassungen an die AdressatInnen vorgenommen werden und den unterschiedlichen soziokulturellen Voraussetzungen Rechnung getragen wird: „Das Betrachten eines Films ist ein höchst individuelles Erlebnis, das außerfilmischen Einflüssen wie etwa Alter, Bildung, sozialer Stellung oder persönlichen Erfahrungen des Zuschauers unterliegt“ (Manhart 1998: 264).

1.3.3 Kulturelle Orientierung

Es wurde bereits konstatiert, dass AdressatInnen eines Zieltextes in ein soziokulturelles Umfeld integriert sind. Dies gilt allgemein auch für Texte, also auch den Ausgangstext. Demzufolge wird auch der zu produzierende Zieltext in eine Kultur eingebettet sein: „Jeder Text kann als der verbalisierte Teil einer Soziokultur verstanden werden“ (Hönig/Kußmaul 1982: 58). Translation ist damit auch immer eine „Sondersorte kulturellen Transfers“ (Reiß/Vermeer 1984: 13). Neben Ziel und AdressatInnen rückt also auch die kulturelle Dimension eines Textes in den Fokus. Diese kulturelle Dimension muss von TranslatorInnen berücksichtigt werden, um kulturelle Unterschiede zu erkennen und in den Entscheidungsprozess einzubinden.

Wenn sich nun aber die Translate an den Translationsskopoi orientieren, wird klar, dass Überlegungen, die sich retrospektiv auf Elemente des Ausgangstextes beziehen, wie beispielsweise die ursprüngliche Intention der Ausgangstext-AutorInnen oder die Funktion des Ausgangstextes innerhalb des Ausgangskultur, hierarchisch dem Translationsskopos untergeordnet sind. Das Translat muss in der Zielkultur funktionieren und kann dabei

durchaus von der in der Ausgangskultur intendierten und rezipierten Funktion abweichen. Die Skopostheorie fordert damit keine Funktionskonstanz (vgl. Dizdar 1998: 105).

Das Translat ist dabei eng an die jeweilige Zielkultur geknüpft. Dadurch wird Translation zu einem „transkulturelle[n] Transfer, die möglichste Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ (Vermeer 1986: 34).

Die kulturelle Orientierung stellt neben der AdressatInnenorientierung ein weiteres wichtiges Element zur Realisierung des Translatziels dar. Alle AdressatInnen sind in eine Kultur eingebettet, so auch die ZuseherInnen der Synchronfassung. Daraus ergibt sich unterschiedliches Hintergrundwissen aufgrund von historischen, politischen oder gesellschaftlichen Unterschieden. Auch kulturspezifischen Anspielungen und Realia, wie sie in einer Sitcom vorkommen, werden zur Translationsproblematik und erfordern die Fokussierung der TranslatorInnen.

1.4 Übersetzen als translatorisches Handeln

Nach der Skopostheorie soll nun eine zweite Theorie vorgestellt werden, die die funktionale Translationswissenschaft geprägt hat. Es handelt sich dabei um die etwa zur selben Zeit entstandene Theorie von Justa Holz-Mänttärri, die Übersetzen als translatorisches Handeln definiert.

1.4.1 Texte als Botschaftsträger

Während die Skopostheorie hauptsächlich auf die TranslatorInnen als Handelnde eingeht, findet sich in Holz-Mänttärri (1984) Theorie zum translatorischen Handeln eine weiterführende Aufschlüsselung des Handlungsgefüges. Dieser funktionale Ansatz war der Versuch, erstmals dem komplexen Zusammenspiel einzelner Handelnder eine wissenschaftliche Grundlage zu geben.

Am Anfang dieser Theorie steht das Konzept des Handelns als „zweckgerichtete Tätigkeit“, das laut Holz-Mänttärri „das Vorhandensein eines motivierten Aktanten, der ein Gesamtziel erreichen will“, bedingt. Darüber hinaus zielt Handeln darauf ab, Sachverhalte zu ändern und ist einer Situation zuordenbar. Eine Handlung ist dann erfolgreich, „wenn sie aus der Sicht des Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war“ (Holz-Mänttärri 1984: 29).

In dieses Handlungskonzept ist die Translation eingebettet: „Bedingung für Translation ist das Auftreten von Texten im Handlungsprozess“. Texte werden darüber hinaus als „Botschaftsträger“ angesehen (1984: 31). Dies ergibt sich wie folgt: Translation wird aufgefasst als eine Handlung, die zur Erschließung des mit dem Ausgangstext Gemeintem dient. Darauf aufbauend werden Botschaften als gedankliches Pendant der intendierten

Handlungszwecke konzipiert. Anschließend werden Botschaften den so genannten Botschaftsträgern zugeordnet, die dann konzipiert und produziert werden. Im Falle der Translation dominiert dabei „die Vertextung von Botschaften“ (1984: 30). Botschaftsträger konstituieren sich dabei wie folgt:

Unter translatorischem Aspekt sind Texte Botschaftsträger, die aus funktionsgemäß strukturierten Sach- und Strategie-Inhalten, dargestellt mit Hilfe von Textur-Elementen, bestehen. Textur heiße die Organisation von funktionsgemässen Textbaumitteln, durch die verbale und nonverbale Ausdrücke mit Hilfe von verbalen und nonverbalen Verknüpfungsmitteln (...) vernetzt werden“ (1984: 31).

Botschaftsträger werden in Kommunikationssituationen benötigt. Die einzelnen Kooperanten dieser Situation gebrauchen Botschaftsträger, um anderen Kooperanten Botschaften mitzuteilen. Sie sind quasi das Medium, über das Botschaften transportiert werden. Als Botschaftsträger im Hinblick auf die audiovisuelle Übersetzung können Mimik, Gestik, Sprache und Schrift angesehen werden. Aktanten wählen jene Botschaftsträger aus, die sie als für die Kommunikationssituation für die Kooperaten als zweckmäßig erachten. Diese können dabei verschiedenen Kulturen angehören. Darüber hinaus können mehrere Medien eingesetzt werden: „Texte als Botschaftsträger, die unter hauptsächlichlicher Verwendung von sprachlichen Zeichen hergestellt werden, treten kulturspezifisch unterschiedlich in Kombination, im Verbund, mit anderen Botschaftsträgern auf“ (1984: 30 f.). Im Verbund heißt dabei, dass verschiedene Botschaftsträger über verschiedene Medien realisiert werden, gleichzeitig eingesetzt werden und sich direkt aufeinander beziehen. Dadurch wird deutlich, dass es beim Text nicht nur auf den verbalisierten Teil der Botschaft ankommt.

Als Beispiel für Botschaftsträger im Verbund führt Holz-Mänttari (1984: 122 ff.) folgende Situation heran: Ein Seminarleiter sagt während eines Seminars „Hier zieht’s“. Dieser Botschaftsträger Text ist in eine Situation (Seminarsitzung) eingebettet und trägt die Komponenten Inhalt (Zugluft sowie manipulative Feststellung), Form (mündl. Umgangssprache und Idiom) und wirkt im Verbund mit dem Botschaftsträger Geste (sich frierend schütteln) zum Zweck einer Kooperation (jemand soll das Fenster schließen).

Im audiovisuellen Medium des Films wirken Gesten, Sprache, Mimik und Text im Verbund. Man kann daher sagen, dass es sich auch bei Filmen und Serien und Botschaftsträger im Verbund handelt.

1.4.2 Übersetzen als ExpertInnenhandlung

Der Tätigkeitsbereich der TranslatorInnen wird weiter gefasst als bisher, was darin resultiert, dass nicht von Übersetzen, Dolmetschen oder Translation gesprochen wird, sondern vom translatorischen Handeln. Dieses wird wie folgt beschrieben:

Durch translatorisches Handeln als Expertenhandlung soll ein Botschaftsträger „Text“ im Verbund mit anderen Botschaftsträgern produziert werden, ein Botschaftsträger „Text“, der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation über Kulturbarrieren hinweg seine Funktion erfüllt. (Holz-Mänttari 1986: 366)

Den TranslatorInnen werden damit die Stellung von ExpertInnen eingeräumt und nicht etwa die bloßer SprachmittlerInnen. Die TranslatorInnen übernehmen insofern vielmehr eine ExpertInnenfunktion, da diese „sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträger im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisier[en] und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüll[en]“ (Holz-Mänttari 1984: 27).

TranslatorInnen nehmen darüber hinaus eine ExpertInnenstellung bei der Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern ein und können in kommunikativen Handlungen die Funktion der Kooperationssteuerung erfüllen. Dabei stellen sie keine bloßen Mittler eines mehrstufigen Kommunikationsprozesses dar, sondern agieren eigenverantwortlich und eigenständig als handelnde ExpertInnen in einem Gefüge von teils nebeneinander, teils übereinander hierarchisierten Handlungen (vgl. Holz-Mänttari 1986: 354).

1.4.3 Aktantenmodell des Translationsprozess

In diesem Kooperationsmuster agieren allerdings noch andere Aktanten als die Translatoren und der bereits kurz erwähnte Bedarfsträger. Die genauen Rollenfunktionen der Aktanten sind in einem Aktantenmodell zusammengefasst. Dabei werden sechs Schlüsselrollen identifiziert, die im translatorischen Handlungsrahmen auftreten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109).

- der Translations-Initiator / Bedarfsträger	braucht einen Text
- der Besteller	bestellt einen Text
- der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
- der Translator	produziert einen (Ziel-)Text
- der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
- der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text
(1984: 109)	

Im Folgenden sollen die einzelnen Aktanten näher beschrieben und in den Rahmen der audiovisuellen Übersetzung eingeordnet werden (vgl. 1984: 110 f.).

1) Translations-Initiator / Bedarfsträger

Der Bedarfsträger initiiert eine translatorische Handlung, da er für seine Zwecke eine kommunikative Handlung benötigt und die darin enthaltende Botschaft transkulturell konzipiert werden muss. Im Synchronisationsprozess, in den die audiovisuelle Übersetzung eingebettet ist, kann als Bedarfsträger eine Sendeanstalt oder die

Verleihfirma eines Films angesehen werden, die wiederum ein Synchronstudio mit der Herstellung einer Synchronversion beauftragt.

2) Besteller

Dieser bestellt beim Translator einen funktionsgerechten Text für eine bestimmte Verwendungssituation. In der Filmsynchronisation kann dies das Synchronstudio sein, das bei (meist freiberuflichen) TranslatorInnen eine Rohübersetzung des Dialogdrehbuchs bestellt.

3) Ausgangstext-Texter

Der AT-Texter hat den dem translatorischen Handlungsprozess zugrunde liegenden Ausgangstext produziert. Dabei kann der Text sowohl speziell zum Zwecke einer Translation verfasst oder aus anderen, nicht den translatorischen Handlungsprozess betreffenden Gründen produziert worden sein. Letzteres trifft für die Filmsynchronisation zu. Als Ausgangstext-Texter sind hier mehrere Personen zu sehen, sowohl die AutorInnen des Originaldrehbuchs, aber auch RegisseurInnen und SchauspielerInnen, eben alle, die das Endprodukt, den Film, angefertigt haben. Dieser Film wurde zum Zwecke der Verfilmung produziert und nicht automatisch zur Translation in andere Sprachen.

4) Translator

Der Translator ist im Rahmen des translatorischen Handlungskonzepts verantwortlich für die Zieltextproduktion und arbeitet entweder allein oder im Team mit anderen TranslatorInnen. Es lässt sich nicht exakt von Translatoren im Sinne Holz-Mänttärís sprechen, da diese meist freiberuflich arbeitenden TranslatorInnen keine fertige Übersetzung anfertigen, sondern eine Rohübersetzung des Originaldrehbuchs. Sie nehmen dabei eher die Rolle eines Zulieferers ein. Die Rohübersetzung wird von SynchronautorInnen bzw. -regisseurInnen an die filmspezifischen Voraussetzungen angepasst, insofern handelt es sich bei diesen um Translatoren.

5) Zieltext-Applikator

Für den Zieltext-Applikator stellt das Translat Arbeitsmaterial dar, das von ihm in einer bestimmten Form und zu einem bestimmten Zweck benutzt wird, beispielsweise als Vortrag oder Schulungsmaterial. Bei der Synchronisation treten die SynchronsprecherInnen als Zieltext-Applikatoren auf, da diese mit der fertigen Übersetzung arbeiten.

6) Zieltext-Rezipient

Die Vertextung der Botschaft richtet sich schlussendlich an den Rezipienten in der Zielsprache und -kultur. Die fertige Synchronfassung wird von den ZuseherInnen in der Zielkultur rezipiert, etwa im Fernsehen oder im Kino.

Der Synchronisationsprozess wurde hier nur knapp am Aktantenmodell Holz-Mänttärís erläutert und wird im Kapitel über Synchronisation noch näher spezifiziert. Zunächst sollen aber, nachdem grundlegende translationswissenschaftliche Aspekte zum

funktionalen Ansatz und der audiovisuellen Übersetzung, die für diese Masterarbeit relevant sind, dargelegt wurden, im folgenden Kapitel die theoretischen Grundlagen zu Sprachvarietäten beschrieben werden.

2 SPRACHVARIETÄTEN

2.1 Definitionen

Keine Sprache wird zu jeder Zeit und von jeder Person in gleicher Weise gesprochen. Berruto (1987) fasst die äußeren Faktoren zur Bildung einer Varietät wie folgt zusammen:

Der vortheoretisch beobachtenden allgemeinen Erfahrung ist bekannt, daß eine und dieselbe Sprache verschieden gesprochen (und z. T. geschrieben) wird, in Abhängigkeit von Sprecher, Umstand, Zeit und Ort, oder, allgemeiner, von den spezifischen sozialen Bedingungen, in denen sie verwendet wird. Jede dieser verschiedenen Spielarten, in denen eine historisch-natürliche Sprache in Erscheinung tritt, kann man zweckmäßigerweise mit dem Namen *Varietät* bezeichnen. (Berruto 1987:263)

Hieraus lassen sich bereits erste Faktoren ableiten, die zur Entstehung einer Varietät beitragen, nämlich in Relation zu SprecherInnen der Sprache, zu den äußeren Umständen zum Zeitpunkt des Gesprochenen (wobei diese Umstände nicht näher erläutert werden), der Zeitpunkt allgemein sowie der Ort, an dem eine Unterhaltung stattfindet. Diese Faktoren lassen sich zu personalen, situativen, temporalen und lokalen Faktoren verallgemeinern.

Hudson (1980) ist in seiner Annäherung an den Terminus Varietät weniger konkret, überträgt die Problematik einer Differenzierung aber anschaulich auf eine andere künstlerische Tätigkeit:

The term 'variety of language' ... can be used to different manifestations of it, in just the same way as one may take 'music' as a general phenomenon and then distinguish different 'varieties of music'. What makes one variety of language different from another is the linguistic items that it includes, so we may define a variety of language as a set of linguistic items with similar social distribution... The defining characteristic of each variety is the relevant relation to society - in other words, by whom, and when, the items concerned are used. (Hudson 1980: 24 f.)

Hudson legt den Fokus bei der Identifizierung einer Sprachvarietät mit dieser Definition auf die Gesellschaft, womit er eine soziale Komponente anspricht, aber nur die personale und zeitliche Komponente explizit nennt. Der Begriff Gesellschaft beschreibt allerdings ein überaus komplexes Konstrukt und kann uns für eine Definition nicht ausreichen.

Dittmar schließlich kombiniert die in beiden Zitaten angesprochenen Komponenten und fasst sehr kompakt zusammen, dass „Sprachliche Variation ... in eine mehrdimensionale personale, räumliche, historische, soziale und situative Matrix eingebettet“ (Dittmar 1997: 173) ist.

Daraus geht hervor, dass Sprachvariation in Abgrenzung an „historisch-natürliche“ (Berruto 1987: 263) Sprachen auftritt, wenn sich die Form der in einer Sprache formulierten Äußerung in einer oder mehreren Komponenten von der Standardsprache unterscheidet. Diese

Komponenten können dabei verschiedener Natur sein und eine personale, räumliche (geografische), historische (zeitliche), soziale oder situative Dimension einnehmen.

2.2 Dimensionen der Sprachvarietäten

Wie bei den Definitionen zu Sprachvarietäten bereits festgestellt werden konnte, gibt es nicht die Sprachvarietät per se, sondern immer in Abhängigkeit von non-verbalen Elementen. Diese Komponenten können gemäß den verschiedenen Dimensionen, in denen sie auftreten, eingeordnet werden. Aufbauend auf von Coseriu (1976) und Nabrings (1981) erstellten Dimensionen arbeitet Dittmar (1997) seine sechs Ordnungsdimensionen auf, die alle im Folgenden vorgestellt werden.

2.2.1 Erstes Modell - Coseriu und Nabrings

Bei Coseriu (1974) treten zunächst drei verschiedene Dimensionen auf:

Eine historische Sprache (...) ist (...) keine homogene Technik der Rede, sondern normalerweise ein kompliziertes Gefüge von z. T. übereinstimmenden und z. T. voneinander abweichenden Sprechtraditionen; sie weist Unterschiede im Raume, zwischen den soziokulturellen Schichten und zwischen situationell bedingten Typen von Ausdrucksmodalitäten (diatopische, diastratische und diaphasische Unterschiede) auf und ist deshalb ein Gefüge von Mundarten, Sprachniveaus und Sprachstilen. (Coseriu 1974: 14 f.)

Coserius Überlegungen werden ergänzt durch die Integrierung des historischen Aspekts bei Klein (1974: 41 ff.) und Goossens (1977: 8 ff.). Nabrings (1981) führt dann erstmals alle vier Dimensionen zusammen: die diachrone, die diatopische, die diaphasische und die diastratische Dimension.

Abgeleitet vom griechischen Präfix *διά* bzw. *diá* für *durch* sowie vom altgriechischen Begriff *topos* bzw. *τόπος* für *Ort* oder *Gemeinschaftsplatz*, handelt es sich bei der diatopischen Dimension der Sprachvarietät um die räumliche Komponente. Eine Sprachvarietät kann auf ein bestimmtes geografisches Gebiet oder eine lokale Region beschränkt sein. Man spricht dann von Mundart, Regiolekt oder allgemeiner vom Dialekt. Diese Dimension äußert sich überwiegend in der gesprochenen Sprache.

Die sozio-kulturelle Komponente einer Varietät lässt sich mit der diastratischen Dimension erfassen (vom lateinischen Begriff *stratum* für *Schicht* abgeleitet). Dazu gehören die für eine bestimmte soziale Gruppe typische Varietät der von ihr genutzten Sprache. Sie ist daher als schichtspezifisch anzusehen. Zur diastratischen Dimension gehört vor allem der Soziolekt, aber auch andere Gruppensprachen und Sondersprachen, auf die noch näher eingegangen werden, sind in die Aufzählung zu integrieren.

Die historische Komponente einer Sprachvarietät wird mit der diachronen Dimension beschrieben (abgeleitet vom griechischen *chronos* bzw. *Χρόνος* für *Zeit*). Grundlage dieser

Überlegung ist, dass eine Sprache kein starres System ist, das keinerlei Veränderungen unterworfen sei. Es lassen sich aber „Stadien oder historische Perioden einer Einzelsprache“ (Dittmar 1997: 178) unterscheiden, so zum Beispiel in der Unterscheidung zwischen dem Althochdeutschen im frühen Mittelalter und dem heutigen Standarddeutsch.

Die diaphasische Dimension, von Nabrings auch „diasituative Dimension“ (Nabrings 1981: 140) genannt, beinhaltet funktionale Aspekte der Gesprächssituation. Dazu gehören neben einem oder mehreren GesprächspartnerInnen auch das gewählte Kommunikationsmedium, der Thematik des Diskurs und dem Hintergrundwissen der beteiligten AkteurInnen. Allgemein lässt sich diese Dimension also als kontextabhängig und kommunikationssituativ einordnen.

Betrachtet man nun dem Umstand, dass auch der Ort einer Gesprächssituation oder die gewählten Sprachstile und Register funktionale Aspekte beinhalten können, so wird deutlich, dass die Abgrenzung der einzelnen Dimensionen nicht immer eindeutig sein kann und es teilweise Überschneidungen gibt. Aus diesem Grund wird im Folgenden ein speziellerer Kategorisierungsansatz vorgestellt, der auf den vier eben genannten Dimensionen aufbaut.

2.2.2 Zweites Modell - Dittmar

Die von Coseriu bzw. Nabrings aufgestellte Modell zur Erfassung der Sprachvarietäten bildet zwar einen geeigneten Ansatz zur Kategorisierung, ist aber in seiner Ausführung nicht differenziert genug, da es lediglich Überbegriffe für verschiedene Dimensionen anbietet, ohne konkret einzelne Sprachvarietäten wie Dialekt oder Soziolekt voneinander abzugrenzen. Auch werden von den in der Definition erarbeiteten Faktoren zwar die geografischen, historischen, sozialen und situativen Komponenten inkludiert, die personale findet sich allerdings nicht wieder. Dies ist sprachwissenschaftlich nicht ausreichend, da im praktischen Teil der Masterarbeit auch untersucht werden soll, wie eine konkrete Sprachvarietät (z. B. der Dialekt) übersetzt wird und ob eine Übersetzungslösung besonders häufig angewandt wird (z. B. durch Neutralisierung).

Es soll daher, ausgehend von Coseriu, ein zweiter Versuch zur Differenzierung von Sprachvarietäten vorgestellt werden. Dabei handelt es sich um die sechs Dimensionen⁹ von Dittmar (1997): Person, Raum, Gruppe, Kodifizierung, Situation, Kontakt.

Dittmar sieht bereits die vier Dimensionen Coserius als Parameter in seiner „mehrdimensionale Matrix“ (Dittmar 1997: 173), wobei die diatopische, diaphasische und diastratische Dimension als synchrone Perspektive in einem dreidimensionalen Raum angesehen werden, welcher unter Einbeziehung der vierten, der diachronen Dimension, zu einem vierdimensionalen Raum wird. Er unterteilt die Kategorisierung daher in so genannte Ordnungsdimensionen. Jeder Ordnungsdimension wird ein „geborenes Merkmal“ (1997: 173)

⁹ Dittmar vernachlässigt bewusst die Einbeziehung der diachronen Dimension, also der zeitlichen Komponente. Als Begründung wird die Komplexität dieser Dimension genannt, die keinen Eingang in seine hauptsächlich über gesprochene Sprache verfasste Arbeit findet.

vorangestellt, das als charakteristische Eigenschaft für die jeweilige Ordnungsdimension anzusehen ist und das außerdem als Hilfestellung zur Klassifizierung dienen soll.

Als erste Ordnungsdimension nennt Dittmar (1997) mit der personalen Komponente eben jene, die in Coserius Schema nicht auftaucht.

1. Ordnungsdimension: **PERSON**

geborenes Merkmal: einmalige individuelle Identität

Varietäten: individuelles Repertoire (Idiolekt)

Lernervarietät (Lernerlekt)

(1997: 179)

Mit Person ist der einem Individuum eigener Sprachgebrauch zu verstehen, der, wie als charakteristisches Merkmal genannt, einen Teil seiner (sprachlichen) Identität ausmacht. Mit Idiolekt wird gleich in der ersten Ordnungsdimension ein Terminus eingeführt, dessen Einordnung in Abgrenzungen zu anderen Sprachvarietäten nicht immer eindeutig ist, da eine Vielzahl von äußeren Einflüssen und inneren Motiven einen Idiolekt markieren kann. Unter Lernerlekt schließlich versteht man die verschiedenen Übergangsstadien beim Erlernen einer Fremdsprache.

Die von Coseriu formulierte diatopische Dimension findet in Dittmars Ordnungssystem Eingang in Form der zweiten Ordnungsdimension, in der geografische Faktoren eine Rolle spielen.

2. Ordnungsdimension: **RAUM**

geborenes Merkmal: lokale Identität

Varietäten:

- lokale Varietät

- regionale Varietät (Dialekt)

- städtische Varietät (Urbanolekt)

- überregionale Varietät (Umgangssprache, Regiolekt)

(1997: 179)

Wieder greift Dittmar das Konzept der Identität auf, diesmal aber sind die äußeren Faktoren klar definiert: es geht um die Herkunft der SprecherInnen bzw. um den Ort, an dem sie sich befinden. Der übergeordnete Terminus in dieser Ordnungsdimension ist der Dialekt. Dittmar unterscheidet weiter zwischen Sprachvarietäten, die nicht einer Region zuordenbar sind, sondern sich lediglich (den betreffenden Raum verkleinernd) auf einen urbanen Raum (Stadt) oder (den betreffenden Raum vergrößernd) einen überregionalen Raum beziehen. Der letztgenannte Fall wird mit Umgangssprache beschrieben und ist noch näher zu beleuchten.

In der dritten Ordnungsdimension schlägt sich die soziale Komponente der Sprachvarietäten wieder, wie sie Coseriu in der diastratischen Dimension beschreibt.

3. Ordnungsdimension: **GRUPPE**

geborenes Merkmal: (Werte-) Konflikt

Varietäten:

- schichtspezifische Varietät (Soziolekt)
- geschlechtsspezifische Varietät (Sexolekt oder MW- Lekt)
- altersspezifische Varietät (Gerontolekt, Jugendsprache)
- gruppenspezifische Varietät (Argot, Rotwelsch, Slang, Obdachlosensprache...)

(1997: 179)

Dittmar (1997: 190) setzt in dieser Ordnungsdimension den Wertekonflikt als charakteristisches Merkmal der Sprachvarietät, da er sie auf einer vertikalen Werteskala einem der jeweiligen Extreme zuordnet und kommt zu dem Fazit, dass „[s]chichtspezifische Varietäten (...) potentiell in einem gewissen Wertekonflikt zueinander“ stehen. So lassen sich beim Soziolekt, prestigeträchtige Variationen identifizieren und stigmatisierten Variationen entgegensetzen. Auch zwischen den beiden Geschlechtern erkennt er einen Konflikt und beschreibt die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Sprachformen als Sexolekt.

Der Frage, ob die Standardsprache antonym zu Sprachvarietäten gebraucht wird oder ob auch die Standardsprache eine Unterart des Varietätenraums darstellt, widmet sich Dittmar im Konstrukt der vierten Ordnungsdimension.

4. Ordnungsdimension: **KODIFIZIERUNG**

geborenes Merkmal: normative Korrektheit

(schriftlicher, mündlicher Gebrauch)

- Standardvarietät
- standardnahe Umgangssprache

(1997: 179 f.)

Für Standardsprache lassen sich auch die Begriffe Standardvarietät, Literatursprache, Gemeinsprache und Hochsprache finden. Letztere Bezeichnung basiert auf einer vertikalen Skala, auf der *oben* mit Standard und *unten* mit Non-Standard gleichgesetzt wird. Ebenso ließen sich die beiden Extremen dieser Skala aber auch mit offiziell und inoffiziell assoziieren, denn Standard ist diejenige Sprachvarietät, die in offiziellen Situationen der Kommunikation nicht nur benutzt, sondern fast immer auch erfordert wird (vgl. 1997: 201). Vor allem aber ist der Standard „schriftlich kodifiziert“ (1997: 201) und normiert. Auch bei der so genannten Hochsprache handelt es sich um eine Varietät, ist aber im Gegensatz zu Dialekten, Soziolekten etc. eine standardisierte Varietät. Dieser Standard wird durch Normen geschaffen, beispielsweise die neue deutsche Rechtschreibung oder Grammatikregeln im Duden.

Kommunikationssituationen¹⁰ in einem gewissen sozialen Kontext lassen sich in der fünften Ordnungsdimension finden, die diaphasische Elemente enthält.

¹⁰ Dittmar nennt die Varietäten dieser diaphasischen Ordnungsdimension auch Situolekte und führt damit seinen Stil fort, Sprachvarietäten, wenn möglich, mit dem Suffix -lekt zu bilden, wie es sich in der Literatur durchgesetzt hat. Siehe dazu z.B. Bailey (1973).

5. Ordnungsdimension: **SITUATION**
geborenes Merkmal: Kontext-/ Musterwissen
Varietäten:
- Register
- Stile
- Fachsprache (?)

(1997: 180)

Kontextabhängig und kommunikationssituativ wird auch diese Ordnungsdimension Dittmars kategorisiert, aber wie bereits bei Coserius Dimensionen gesehen, entstehen gewisse Schnittpunkte mit anderen Ordnungsdimensionen. Eine Fachsprache beispielsweise, wie Dittmar sie als Varietät der Situation auflistet, ist stark von der entsprechenden Gruppe, in der sie auftritt, geprägt.

Eine bei Coseriu gar nicht auftretende Komponente der Sprachvarietäten wird von Dittmar in der sechsten und letzten Ordnungsdimension erfasst:

6. Ordnungsdimension: **KONTAKT**
geborenes Merkmal: Macht (politische, militärische, wirtschaftliche oder kulturelle)
- Pidgin
- Kreolsprachen
- Dialekte prestigebesetzter Weltsprachen außerhalb des Mutterlandes
(1997: 180)

Im Vordergrund stehen hier die wechselseitigen Beziehungen zwischen zwei meist geografischen Regionen, als zum Beispiel eine (ehemalige) Kolonie in Relation zum Mutterland oder ein Überseegebiet (wie es z. B. bei Frankreich der Fall ist) in Relation zum Mutterland. Zwischen diesen beiden Regionen besteht ein Machtgefälle, wobei die Kolonie oder das Überseegebiet naturgemäß auf einer niedrigeren Stufe steht. Bei Pidgin und Kreolsprachen handelt es sich um aus Sprachkontaktsituationen entstandene Sprachen, beispielsweise wenn in einer Kolonie eine abgewandelte Art der Standardsprache des Mutterlandes gesprochen wird. Während Pidgin Übergangssprachen sind und meist nach einer Generation verschwinden bzw. sich verändern, entwickeln sich Kreolsprachen zu eigenständigen Muttersprachen, die über Generationen hinweg gesprochen wird.

2.2.3 Zusammenfassung

Es wurden zwei Ansätze gezeigt, auftretende Sprachvarietäten zu kategorisieren. Coseriu und Nabrings sehen Sprachvarietäten als Elemente eines Varietätenraums, der aus drei synchronen Koordinatenachsen besteht bzw. aus vier Achsen, wenn man die zeitliche Dimension integriert. Dieser Ansatz ist für die Identifizierung einzelner Sprachvarietäten, die ohnehin teilweise schwierig gegeneinander abzugrenzen sind, nicht differenziert genug für eine empirische Analyse. Dittmar erstellt ausgehend von den vier Dimensionen seine eigenen Ordnungsdimensionen, denen er jeweils ein charakteristisches Merkmal voranstellt. Dadurch

kann ein speziellere Einteilung von Sprachvarietäten vorgenommen werden, auch wenn unvermeidlicherweise immer noch gewisse Überschneidungen entstehen können.

Für den Zweck dieser Masterarbeit erscheint die Kategorisierung Dittmars daher sinnvoller, weil sie eine differenziertere Einteilung ermöglicht und so einzelne Sprachvarietäten exakter identifiziert und voneinander abgegrenzt werden können. Die für diese Masterarbeit und die Analyse des Forschungsobjekts relevanten Sprachvarietäten, die in Dittmars Ordnungsschema identifiziert wurden, werden im Folgenden näher erläutert, um sie im empirischen Teil der Arbeit bei der Analyse der Beispielszenen klar erkennen zu können.

2.3 Für Korpus relevante Sprachvarietäten

2.3.1 Dialekt

In Kapitel 2.2.2 wurde Dittmars Dimension des Raumes vorgestellt. Die am häufigsten in dieser Dimension auftretende Sprachvarietät ist der Dialekt. Der Terminus Dialekt geht zurück auf die griechischen Silben *dia* für *auseinander*, *anders* und *legein* für *reden*, *sprechen* und stellt daher eine andersartige Redeweise dar. Für den deutschen Sprachgebrauch hat sich auch der Begriff Mundart als Synonym etabliert.

Der Dialekt ist durch die diatopische Dimension eindeutig an eine geografische Region gebunden. Als Dialekt bezeichnet man daher eine von der Standardsprache abweichende Redeweise, die auf ein bestimmtes räumliches Gebiet begrenzt ist. So schreibt Ammon (1987: 330): „Dialects are in most cases traditionally understood to be varieties that are (1) non-standardized and (2) regionally restricted in contrast to the standard variety or to the entire language“. Die Grenzen dieses Gebietes sind jedoch naturgemäß keine geografisch exakten, sondern fließende Grenzen.

Diese Unterschiede in der Sprechweise äußern sich durch Betonungen, Lautverschiebungen bis hin zu vollkommen eigenen Begriffen. Ein Dialekt kann also linguistische Phänomene der Lexik, Phonologie, Syntax oder Phraseologie beinhalten.

Dialekte tragen wesentlich zur kulturellen Identität eines Individuums bei und schaffen ein gewisses Zusammengehörigkeitsgefühl unter SprecherInnen desselben Dialekts. Aus diesem Grund ist der Dialekt auch ein wesentlicher Bestandteil des Heimatgefühls einer Person und wird durchaus ein Leben lang gesprochen. Dies kann sogar der Fall sein, wenn die Person in eine Region mit einem anderen Dialekt zieht, wobei auch häufig eine sukzessive Anpassung stattfindet und sich beide Dialekte vermischen oder der ursprüngliche Dialekt vom neuen verdrängt wird.

2.3.2 Soziolekt

Der Soziolekt¹¹ ist eine schichtspezifische Varietät der Ordnungsdimension Gruppe. Wie der Begriff bereits suggeriert, handelt es sich dabei um eine Redeweise, die einem bestimmten sozialen Kontext zuordenbar ist.

Dieser soziale Kontext kann aus verschiedenen Lebensbereichen stammen, beispielsweise aus dem Berufsleben, der Altersgruppe oder dem Geschlecht. Löffler fasst dies so zusammen:

Wo immer eine nach sozialen, beruflichen, fachlichen, status- und ansehensbedingten Merkmalen gekennzeichnete Gruppe auch ein sprachliches Erkennungssymbol oder eine grammatisch-lexikalisch-intonatorische Varietät besitzt, sollen diese ‚soziolektal‘ oder ‚Soziolekt‘ heißen. (Löffler 1994: 123)

Dittmar (1997), in Bezug auf Hudson (1980), merkt an, dass Dialekt und Soziolekt sich teilweise überlappen und sucht daher nach Indikatoren, die „nicht-regionaler“ Natur sind, so wie Mobilität, Schicht, Status, Geschlecht oder Alter (vgl. Dittmar 1997: 191).

Im Analyseobjekt hat auftretender Soziolekt seinen Ursprung am häufigsten im Berufsleben der Charaktere. Je nach Profession und Fachgebiet kann ein Soziolekt mehr oder weniger stark ausgeprägt sein und eine unterschiedlich große Rolle für die Ausübung der Arbeit innehaben. Ein Merkmal des Soziolekts ist, dass der Anteil an Fachvokabular besonders hoch oder niedrig sein kann. Die primäre Variation von der Standardsprache ist im Soziolekt also in der Lexik zu finden. Die Funktionalität von Soziolekten lässt sich daher leicht ableiten. MedizinerInnen beispielsweise können im Gespräch mit KollegInnenen auf gemeinsames Fachvokabular zurückgreifen, ohne dass es die Verständlichkeit beeinträchtigt. Im Gegenteil, ein Soziolekt kann, neben dem Schaffen eines Zusammengehörigkeitsgefühls unter KollegInnen, ebenso die Kommunikation erleichtern und den Kommunikationsfluss beschleunigen.

Die Lexik muss dabei aber nicht immer nur Fachtermini aus dem jeweiligen Fachbereich der Gruppe beinhalten. Die Zugehörigkeit zu einer sozial gehobeneren Klasse aufgrund eines höheren Bildungsniveaus lässt sich auch durch eine gehobene Wortwahl in der Alltagssprache beobachten. So erklärt Fischer (1997) zum Thema Soziolekt:

Menschen mit intensiver Ausbildung verwenden meist die Hochsprache (...), um sich als Gruppe, teils bewußt, von anderen Schichten abzugrenzen, sie sprechen differenzierter und verwenden mehr und kompliziertere Satzmuster und verfügen über einen größeren Wortschatz als weniger „Gebildete“. (Fischer 1997: 2-6)

¹¹ In englischsprachiger Literatur wird auch von „social dialect“ gesprochen. Chambers / Trudgill erläutern dazu: „All dialects are both regional and social, since all speakers have a social background as well as a regional location.“ (1980: 54).

Fischer schließt damit auch syntaktische Elemente, komplexe Satzmuster, in die Bildung eines Soziolekts ein, sowie eine Lexik, die als bildungssprachlich gilt. Im Gegensatz dazu kann ein einfaches Sprachniveau ebenfalls Aufschluss über die soziale Zugehörigkeit geben, auch wenn dies häufiger durch Dialekt oder Umgangssprache der Fall ist.

2.3.3 Umgangssprache

Dittmar (1997) listet die Umgangssprache in der Ordnungsdimension Raum unter dem Stichpunkt der überregionalen Varietät auf. Tatsächlich ist die Einordnung der Umgangssprache schwierig, da sie Einflüsse aus verschiedenen anderen Varietäten hat, so auch Register und Stil. Sie kann als eine Art Bindeglied zwischen Dialekt und Standardsprache angesehen werden.¹² Sie wird aber auch vom sozialen Umfeld und ihr Gebrauch nicht zuletzt vom Bildungsniveau der SprecherInnen bestimmt. Allgemein gilt, dass es nicht eine Umgangssprache per se gibt, sondern lediglich umgangssprachliche Ausdrücke oder Elemente Eingang in die Standardsprache finden. Überregional trifft insofern zu, als dass ihre Verbreitung meist großflächiger ist als ein Dialekt.

Radtke (1973) kommt zu folgender Definition:

Wir bezeichnen mit Umgangssprache die gesprochene deutsche Sprache eines jeweiligen synchronen Zeitabschnitts (darin ist also auch die sprachhistorische Komponente enthalten), die überregional gesprochen und verstanden wird, nicht fachgebunden (Fachsprache) und verhüllend (Sondersprachen) ist, aber durchaus landschaftliche Züge (etwa in den Intonationsverhältnissen) aufweisen kann. (Radtke 1973: 170)

Umgangssprache äußert sich durch die Lexik (durch eigene Begriffe wie z. B. *bescheuert* oder *scheiße*, durch mehrdeutige Begriffe wie z. B. *abkratzen* als Synonym für *sterben*), durch Idiomatik (Redewendungen und saloppe oder bildhafte Ausdrücke), aber auch durch die Morphologie (durch Wortverschmelzungen wie *ans Auto* statt *an das Auto*) sowie durch die Syntax und die Intonation.

2.3.4 Idiolekt

Der Begriff Idiolekt leitet sich vom griechischen *idios* für persönlich, eigentümlich, privat ab und bezeichnet die „unverwechselbare Sprache eines Individuums“ (Dittmar 1997: 181). Diese Sprachvarietät ist damit stark von der Persönlichkeit eines Individuums abhängig und basiert auf einer Vielzahl an Einflüssen, die das gesamte Leben

¹² Zu dieser Erkenntnis kommen z.B. Munske (1987: 1009), der schlußfolgert, dass „Umgangssprachen (...) in wesentlichen Zügen ihres phonologischen, morphologischen und semantischen Systems das Resultat eines strukturellen Ausgleichs zwischen Dialekt und Hochsprache“ sind, sowie Wiesinger (1997: 11), der konstatiert, dass „[z]wischen Dialekt und Standardsprache (...) dann vielfach die in sich stark variable, wenig strukturierte Zwischenschicht der Umgangssprache als Ausgleichsprodukt mit deutlicher Ausrichtung auf die Standardsprache“ existiert.

lang auf eine Person einwirken. Ein Idiolekt kann daher mehrere andere Sprachvarietäten beinhalten, äußert sich aber hauptsächlich durch die individuellen Eigenschaften im Bereich der Lexik (Wortschatz), Phonologie (Aussprache) und Stil (Ausdrucksweise), aber auch durch phonetische Elemente wie Sprachmelodie oder Stottern.

Im Gegensatz zum Dialekt oder Soziolekt beschränkt sich der Idiolekt auf eine einzelne Person.¹³ Die Untersuchung verschiedener Idiolekte von Personen aus derselben schichtspezifischen Gruppe kann aber Aufschluss über Charakteristika eines Soziolekts oder Dialekts geben.

Während manche Linguisten, beispielsweise Crystal, Idiolekt lediglich als „one’s personal dialect“ (1997: 189) definieren, fasst Federici (2011: 7) treffender zusammen: „Idiolect can be considered as the ensemble of linguistic features, belonging to a person, which are affected by geographical, educational, and even physical factors including class, gender, race, historical influences that contribute to shaping one’s ideological persona“. Welche „linguistic features“ dies speziell sein können, fasst Fischer (1997: 2-7 f.) zusammen:

Der eine benützt ständig witzelnde Umschreibungen, der andere drückt sich stets lakonisch aus oder feinfühlig oder spricht mit brutaler Offenheit, manche verwenden häufig etablierte Fremdwörter oder Anglizismen, andere viele Sprichwörter, manche zitieren oft (um damit z. B. Bildung anzuzeigen), es gibt Menschen, die stets laut oder leise sprechen, schnell oder langsam, vorsichtig oder forsch, manche erzählen weitschweifig, andere konzis, manche achten auf ästhetische Wortwahl usw. (Fischer 1997: 2-7 f.)

2.3.5 Fremdsprachen

Sprachvarietäten sind keineswegs durch eine einzige natürliche Sprache begrenzt, sondern können sich vermischen. So ist es möglich, dass auch Fremdsprachen Eingang in den Sprachgebrauch finden. Dies reicht von einzelnen fremdsprachlichen Ausdrücken bis hin zu kurzen Phrasen, die mehr oder weniger international bekannt sein können.

Der Gebrauch nichtmuttersprachlicher Begriffe kann im Zusammenhang mit mehreren anderen Sprachvarietäten stehen. So greifen MedizinerInnen und JuristenInnen in ihrem Soziolekt auf lateinische Ausdrücke zurück, während BewohnerInnen einer grenznahen Region über einen Dialekt mit fremdsprachigen Ausdrücken verfügen können. Des Weiteren kann ein Individuum durch persönliche Erfahrung wie Reisen oder das Studium von Fremdsprachen diese in seinen Wortschatz einfließen lassen, womit es ein Bestandteil seines Idiolekts darstellt.

¹³ Die Anzahl beteiligter Personen in der Sprachkontaktsituation greift auch Bloch (1948: 7) bei seiner Definition auf: „The totality of the possible utterances of one speaker at one time in using a language to interact with one other speaker is idiolect“. Die Anwesenheit eines einzelnen Kommunikationspartners wird explizit erwähnt, da es als unwahrscheinlich betrachtet wird, gegenüber derselben Person mehrerer unterschiedliche Sprechstile anzuwenden. Diese Fähigkeit, verschiedene Sprachvarietäten zu beherrschen und je nach Situation anzupassen, wird „panlektale Kompetenz“ genannt (Dittmar 1997: 176).

2.3.6 Bildungsniveau in der Sprache

Bei den eben erwähnten Fremdsprachen, die Eingang in einen Idiolekt finden können, stellt sich die Frage, welche Wirkung durch den erweiterten Wortschatz intendiert ist. In jedem Fall zeugt es von einem gewissen Grad an Intelligenz und spiegelt damit das Bildungsniveau der SprecherInnen wider.

Dasselbe gilt auch für die anderen angesprochenen Sprachvarietäten, da eine Abweichung von der Standardsprache immer auch Indiz für das Bildungsniveau der Person ist oder zumindest mit bestimmten Wertungen konnotiert ist. So wird von einem Laien ein Soziolekt mit Fachvokabular mit einem höheren Bildungsniveau assoziiert, während ein Dialekt mit umgangssprachlichen Ausdrücken (selbstverständlich nicht immer zu Recht) eher mit einem niedrigeren Bildungsniveau in Verbindung gebracht wird.

Wesentlicher Bestandteil der Masterarbeit ist die Untersuchung von Sprachvarietäten. Bei der Untersuchung des Analyseobjekts soll festgestellt werden, ob und inwieweit sich das Bildungsniveau der einzelnen Charaktere, das sehr unterschiedlich ausfällt¹⁴, auf den Sprachgebrauch auswirkt und ob dies durch den Einsatz von Sprachvarietäten geschieht.

2.4 Sprachvarietäten als Humorelement

2.4.1 Allgemeines

Die Nutzung sprachlicher Varietäten in fiktionalen Texten kann verschiedene Funktionen haben. Sie können beispielsweise die Rahmenhandlung atmosphärisch verstärken, wenn Charaktere den Dialekt sprechen, der zum Schauplatz der Erzählung passt. Grundsätzlich lässt sich konstatieren, dass Sprachvarietäten zwangsläufig dazu beitragen, den individuellen Charakter der Person, bei der eine oder mehrere Sprachvarietäten auftreten, als komplexes Element innerhalb der Erzählung zu gestalten sowie ihrem Charakter Facetten zu verleihen, die über das äußere Erscheinungsbild hinausgehen.

In multimedialen Medien ist, im Gegensatz zu z. B. Romanen, die äußere Erscheinungsform eines Charakters bereits vorgegeben. Auf der anderen Seite fehlt in vielen Fällen die omnipotente Erzählform, die zusätzliche Hintergrundinformationen (Gedanken, Erfahrungen, Erinnerungen) zu einer Person anbietet, wie es in Romanen nicht nur üblich, sondern beinahe unablässig ist; es sei denn, diese Zusatzinformationen werden ebenfalls auf audiomedialer Ebene präsentiert, beispielsweise durch eine Stimme aus dem Off, die einen neuen Charakter und seine wesentlichen Charakterzüge vorstellt. Dies kommt aber in den meisten Fällen nicht vor, so auch im Analyseobjekt *The Big Bang Theory*. Die Herstellung einer komplexen Persönlichkeit beruht daher beispielsweise auf den Faktoren Sprache, Gestik, Mimik, aber auch Physis oder Kleiderwahl.

¹⁴ siehe Kapitel 5.3

Diese Überlegungen führen dazu, dem Sprachgebrauch eine wichtige Rolle bei der Rezeption zuzuschreiben. Damit rücken aber auch die verwendeten Sprachvarietäten und deren Funktion in den Vordergrund. Der relativ häufige Gebrauch von Sprachvarietäten, der im empirischen Teil der Arbeit näher beleuchtet wird, in Zusammenhang mit der Zielsetzung einer Sitcom, die Zuschauer zu amüsieren und sie zum Schmunzeln bzw. Lachen zu bringen, führt unweigerlich zu der Vermutung, dass Sprachvarietäten ein wesentliches Mittel zur Erzeugung von Humor sind.

Zum besseren Verständnis der humoristischen Funktion, die der Einsatz von Sprachvarietäten innehaben kann, sollen nun kurz einige Humorthorien umrissen werden, mit Fokus auf den konversationellen Humor nach Kotthoff (1998).

2.4.2 Humorthorien

Bereits in der Einleitung zu ihrer Analyse mehrerer Gespräche unter Bekannten, bei denen gelacht und gewitzelt wird, stellt Kotthoff (1998) fest:

Das Feld der Ethnokategorien scheint im Bereich des Humors kaum begrenzbar. Alltätlich sind wir mit Begriffen konfrontiert wie witzeln, necken, pflaumen, frotzeln, verulken, veräppeln, jemanden auf die Schippe (den Arm) nehmen, blödeln, parodieren, karikieren, sich mokieren, jemanden einen Bären aufbinden, jemanden hochnehmen, scherzen usw. (Kotthoff 1998: 12)

Sie weist damit gleich auf das schwierige Unterfangen hin, Humorvolles zu kategorisieren und eine eindeutige Terminologie aufzustellen.¹⁵ Neben der terminologischen Herausforderung gibt es aber in der Humorforschung ebenfalls verschiedene Theorien¹⁶ zu Funktion und Aufbau von humorvollen Elementen sowie mehrere sprachwissenschaftliche Analysemodelle. So entwickelt Raskin (1985) eine „Semantic Script Theory of Humor“, die besagt, dass in einem Text Komik entstehen kann, wenn zwei gegensätzliche „scripts“ in Beziehung gebracht werden (vgl. Raskin 1985: 99) bzw. wenn sich widersprüchliche „scripts“ überlappen.¹⁷ Unter „script“ versteht man dabei die „um ein Wort herum existente semantische Information“ (Kotthoff 1998: 48). Darauf aufbauend entwickeln Attardo und Raskin (1991) die „General Theory of Verbal Humor“, die zur Erklärung eines Witzes weitere Parameter einführt, darunter die Wissensressource der Situation. Dies ist nötig, da bisher nur die klassische Erzählstruktur eines Witzes analysiert wurde und nun der Fokus in Richtung humorvoller Elemente gelenkt wird, wie sie im Laufe von ungeplanten, ungezwungenen Konversationen auftauchen. Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen „vorgefertigten“ Witzen („narrative jokes“ oder „canned jokes“) und konversationellen Witzen („conversational jokes“):

¹⁵ Sie selbst unterscheidet zwischen „Komik und Witzigkeit“, wohingegen Humor als ein „Bereich, der beides umfaßt“ angesehen wird, also als Überbegriff (Kotthoff 1998: 1).

¹⁶ Dazu zählen beispielsweise Superioritätstheorien (siehe z. B. Bergson 1948), Befreiungstheorien (siehe z. B. Freud 1905, Ziv/Gadish 1990) und Inkongruenztheorien (siehe z. B. Deckers/Buttram 1990).

¹⁷ So spricht Attardo von einer „script opposition“ (Attardo 2001: 17).

Narrative/Canned jokes are typically told by a narrator who often prefaces the joke with an announcement of the humorous nature of the forthcoming (...), they have been heard or created by the narrator before telling (...) [and] are generally detached from the context in which they are told

wohingegen

conversational jokes are told as a regular turn in conversation, without prefacing (...) [and] are created by the teller 'on the fly' and are strongly context-dependent. (Attardo 2001: 62)

Die charakteristischen Merkmale des konversationellen Witzes sind daher die starke Kontextbezogenheit und die Zufälligkeit, mit denen die humorvolle Situation entsteht. Es stellt sich nun für die Zielsetzung dieser Arbeit die Frage, welcher Typus im Analyseobjekt auftritt. Die Drehbücher für eine Fernsehserie werden verfasst und diese schriftlich fixierten Texte später von den Schauspielern auswendig vorgetragen, was sie in diesem Sinne zu narrativen Elementen machen würde. Geht man aber davon aus, dass die Serie bei den ZuschauerInnen eine fiktive Welt erzeugt, auf deren Regeln und Begrenzungen sie sich für den Zeitraum der Zuschauens einlassen, dann kann man von konversationellen Elementen sprechen. Dies entspricht auch der Absicht des audiovisuellen Mediums, die ZuschauerInnen zu suggerieren, die gezeigten Geschehnisse würden bzw. könnten sich potenziell tatsächlich irgendwo genau so abspielen. Aus diesem Grund wird es relevant, sich mit dem zweiten Typus, dem konversationellem Humor, zu beschäftigen, wie ihn beispielsweise Kotthoff (1998) analysiert hat.

2.4.3 Konversationeller Humor nach Kotthoff

Kotthoff (1998) analysiert 20 Abendessengespräche unter guten Bekannten auf Vorkommen von humorvollen Elementen und damit Charakteristika konversationellen Humors.

Bereits ihr erstes Beispiel, eine Parodie, beinhaltet Elemente, die stellvertretend zu Situationen mit konversationellem Humor gelten. So fasst sie zusammen: „Das Humoristische liegt nicht in einer überraschenden Pointe, wie beim monologischen Witz, sondern in der kooperativ erzeugten Überzeichnung der Protagonisten in der Dialogkonstruktion“ (Kotthoff 1998: 41). Der Fokus liegt auf der Unterscheidung zwischen monologischen Strukturen beim narrativen Witz und der konstruktiven Kooperation der Gesprächsteilnehmer beim Aufbau einer Scherzkommunikation. Diese muss nicht notwendigerweise auf eine

Pointe ausgerichtet sein; vielmehr wird Komik¹⁸ während des „Spiels“, wie Kotthoff es nennt, erzeugt (vgl. 1998: 42).

Unerlässlich ist für diese Art der Scherzkommunikation ein gewisser Vertrautheitsgrad unter den GesprächsteilnehmerInnen, da die Komik auf gemeinsamem Wissen aufbaut. Die Beteiligten greifen auf Kenntnisse über typisches Verhalten, Denkmuster und Reaktionen der restlichen Gruppe zurück und spielen darauf an. Diese Referenzen können verschiedener Natur sein, gruppen-, milieu- oder sogar kulturspezifisch (vgl. 1998: 42).

Die Analyse weiterer Beispiele ermöglichen Kotthoff (1998: 43) schließlich die Erfassung der Merkmale zur Definition konversationellen Humors:

- Alle Scherzaktivität vereinigt die Gemeinsamkeit, daß zur Initiation und als Reaktion gelacht werden darf (nicht unbedingt muß).
- Es wird mit institutionalisierten Sinngehalten¹⁹ gespielt.
- Ambiguität, Bisoziation und interpretative Vielfalt sind Bestandteile humoristischer Aktivitäten.
- Humor operiert auf der Basis gemeinsamen Wissens (welcher Art auch immer).
- Phantasie, Spielmodalitäten und Kreativität spielen eine wichtige Rolle.
- Scherzaktivitäten erlauben Rückschlüsse auf die Sozial-, Gefühls und Wertestruktur der Beteiligten.
- Humor funktioniert am besten in der Stimmung der Heiterkeit.

Darüber hinaus bezieht sich Kotthoff auf die von Grice (1975) aufgestellten Maximen²⁰ zur kooperativen Kommunikation. Verletzungen dieser Maximen (so genannte Implikaturen) sind laut Kotthoff essentiell für den Humordiskurs, da Humorvolles meist nicht explizit geäußert wird, sondern erschlossen wird (vgl. Kotthoff 1998: 55). Werden also Regeln der Relevanz oder der Quantität nicht eingehalten, so wird dem Rezipienten etwas implizit suggeriert; Humor entsteht durch die individuelle Erschließung des Gemeinten über das Gesagte: „Im humoristischen Diskurs legt der Sprecher dem Hörer Folgerungen nahe“ (1998: 55).

Auch lässt sich im konversationellen Humor eine gewisse Funktionalität erkennen. Dabei ist Scherzkommunikation, ebenso wie ernsthafte Rede, keineswegs auf eine einzelne Funktion begrenzt, sondern vielmehr plurifunktionaler Natur, wobei in den meisten Fällen keine der Funktionen dominiert. Kotthoff (1998: 353 ff): unterscheidet zwischen folgenden Kategorien:

¹⁸ Auf die terminologische Unterscheidung zwischen Komik, Witz, Humor und ähnlichem kann in diesem Überblick fokusbedingt nicht näher eingegangen werden. Kotthoff selbst führt nicht immer klare Abgrenzungen an: „Pointen machen Texte witzig; Komik bedarf aber nicht unbedingt einer Pointe“ (Kotthoff 1998: 27).

¹⁹ Kotthoff bezieht sich dabei auf Zijdeveld (1976) und meint milieuspezifische Normen, die stereotypenähnlich eine bestimmte Wertigkeit vorwegnehmen.

²⁰ Siehe dazu Grice' neun Maximen in den vier verschiedenen Kategorien Quantity, Quality, Relation und Manner (1975: 45).

1. Die emotive Funktion

Hierbei werden die ZuhörerInnen auf emotionaler Ebene angesprochen und eine Reaktion im Gefühlsbereich provoziert. Bei der Scherzkommunikation stellt die Belustigung immer einen Teil der emotiven Funktion dar.

2. Die phatische Funktion

Phaticität beschreibt den Eigenwert einer Kontaktbeziehung. Spaßkommunikation verfügt immer auch über einen gewissen Grad an Phaticität. Distanzierte und informelle Situationen werden durch Scherzkommunikation aufgelockert, geradezu entformalisiert.

3. Die referentielle (kognitive) Funktion

Konversationeller Humor arbeitet oft mit impliziten Verweisen, die von den Beteiligten durch kreative Referenzherstellung erschlossen werden müssen.

4. Die konative (soziokulturelle) Funktion

Diese Funktion beinhaltet die implizite Anweisung an die ZuhörerInnen, sie ist also appellativer Natur. Die ZuhörerInnen sollen mitlachen bzw. die suggerierten Inhalte und eventuelle Handlungsanweisungen rezipieren. Dabei ist der Diskurs immer in einen kulturellen Hintergrund eingebettet.

5. Die poetische Funktion

Konversationeller Humor ist stark von individuellen Eigenarten der Diskursführung und der Kreativität aller Beteiligten abhängig. Darüber hinaus spielt Subjektivität eine große Rolle.

6. Die metasprachliche Funktion

Scherzkommunikation arbeitet mit sprachlichen Mehrdeutigkeiten, die auch ein Sprachbewusstsein erzeugen. So haben auch poetische und kognitive Funktionen Einfluss auf die metasprachliche Ebene.

Konversationeller Humor beruht auf einem Vertrautheitsgrad unter den Teilnehmern und ist daher auch immer individuell geprägt. So konstatiert Kothoff (1994: 2), dass mithilfe der Scherzkommunikation und das individuelle Humorverständnis die eigene soziale Identität vermitteln lässt. Durch die oftmals impliziten Anspielungen und der Notwendigkeit, Sinninhalte eigenständig zu erschließen, findet im konversationellen Humor aber auch ein Verständnistest zwischen SprecherInnen und RezipientInnen statt, in dem geistige Fähigkeiten unter Beweis gestellt werden können.

Dies findet auch im konkreten Beispiel des Analyseobjekts Anwendung. Konversationeller Humor wird zu einem großen Teil durch den Einsatz von Sprachvarietäten erzeugt. Dies ergibt sich bereits aus der Prämisse der Serie: das Aufeinandertreffen von mindestens zwei sozialen Gruppen, die besonders hinsichtlich des akademischen Hintergrundes als konträr einzustufen sind. Hauptsächlich wird dieser Unterschied durch Soziolekte repräsentiert, ebenso wie durch umgangssprachliche Elemente. Wie beim Format der Sitcom üblich, werden die Charaktere überspitzt dargestellt und überzeichnet, das heißt,

dass die Personen sehr stark in ihr soziales Umfeld einzuordnen sind. Die Akademiker benutzen einen Soziolekt, der reich an Fachvokabular und Fremdwörtern ist, während die einfache Kellnerin einen laienhaften Soziolekt mit umgangssprachlichen Termini und Phrasen verwendet. Aber auch der Einsatz von Fremdsprachen sowie idiolektale Elemente tragen dazu bei, die Charaktere klar voneinander abzugrenzen. Konversationeller Humor entsteht dabei nicht nur durch die stereotype Darstellung der jeweiligen sozialen Klasse, sondern oftmals auch durch den Einsatz mehrerer Sprachvarietäten, die die Gegensätzlichkeit einzelner Charaktere noch unterstreichen soll. In diesem Sinne kann von Sprachvarietäten als wichtiges Element zur Humorerozeugung im Analyseobjekt gesprochen werden.

2.5 Übersetzungsmöglichkeiten von Sprachvarietäten

Wie bei allen in Texten auftretenden Phänomenen gibt es auch bei der Übertragung von Sprachvarietäten keine Musterlösung, weder allgemein noch für spezielle Varietäten wie den Dialekt an sich. Dies liegt daran, dass die ÜbersetzerInnen funktionsorientiert übersetzen und demnach eine im Ausgangstext gewählte Sprachvarietät erst auf ihre Funktion innerhalb des AS-Textes untersucht werden muss, bevor an einer geeigneten Übertragung in den Zieltext gearbeitet werden kann. Unumgänglich ist dabei naturgemäß die Einbettung in die jeweilige Kultur. Dialekte beispielsweise sind stark kulturspezifisch.

Sprachvarietät wird oftmals mit Dialekt gleichgesetzt, da es die Varietät darstellt, die im allgemeinen Bewusstsein, vor allem von Laien, am häufigsten als Abweichung von der Standardsprache identifiziert wird. Dieser Umstand spiegelt sich auch in der Literatur der Übersetzungswissenschaft wider. Die meisten Werke befassen sich mit Dialekt, teils in Gegenüberstellung zum Akzent²¹, oder mit anderen Einzelphänomenen²².

Die Vorschläge zur Übersetzung von beispielsweise Dialekten sind dabei nicht immer hilfreich. So schließt Landers seinen kurzen Exkurs mit folgender wenig konstruktiven Kapitulation: „The best advice about trying to translate dialect: don’t“ (Landers 2001: 117). Etwas differenzierter sieht Halliday (1990/2002) diese Problematik: „We can translate different registers into a foreign language. We cannot translate different dialects: we can only mimic dialect variation“ (1990/2002: 169). Dieser Meinung schließt sich auch Federici (2011) an, der in seinem Sammelband zu Dialekten und Minderheitssprachen aber auch nur in der Einleitung detaillierter auf unterschiedliche Sprachvarietäten eingeht und sich nicht auf Dialekte beschränkt. Für ihn stellen sich aber bereits in der Terminologie und der Abgrenzung von Varietät zu Standardsprache grundlegende Probleme: “Varieties are often defined in relation to or in opposition to a standard language, thus creating a hierarchical relationship even in the most accurate and careful of definitions” (Federici 2011: 3). Die zwei

²¹ siehe z. B. Herbst (1994), Kurz (2006) in Zusammenhang mit Synchronisation.

²² Mit Pidgin- und Kreolsprachen in der englischen Literatur befasst sich z. B. Kolb (1998, 2008).

grundlegenden „macro-strategies“ zur Übersetzung von Sprachvarietäten sind für ihn „standardization“ oder „neutralization“ (2011: 11).

Eine konstruktivere und ausführlichere Analyse findet sich bei Kolb (1998), die übersichtlich verschiedene Lösungsansätze zur Übertragung von Sprachvarietäten zusammenfasst, sich dabei dabei aber weitgehend ausschließlich auf Dialekte, Soziolekte sowie Pidgin- und Kreolsprachen bezieht.

Als erste Möglichkeit wird die Übertragung in einen Dialekt genannt. Dabei wurde, besonders bei älteren Übersetzungen, ein im AS-Text auftretender und in der AS-Kultur bekannter Dialekt in einen in der ZS-Kultur bekannten Dialekt umgewandelt. Diese Strategie ist allerdings in den meisten Fällen nicht zu empfehlen, da der soziokulturelle Hintergrund der Protagonisten meist eng an den Schauplatz und die historischen Gegebenheiten des Originals gebunden sind und jede Umwandlung in einen Dialekt, der in der Zielkultur in einem völlig anderen sozialen und historischen Kontext steht, entfremdet die Übersetzung (vgl. Kolb 1998 278 f.).

Bei der zweiten Möglichkeit wird die Übertragung in einen Soziolekt vorgeschlagen. Wichtig dabei ist, dass sich, im Gegensatz zur ersten Möglichkeit, die Sprachvarietät in den Zieltext einfügt, ohne dass die RezipientInnen etwas befremdlich finden. Dies wird erreicht, indem einzelne Aspekte einer Varietät, beispielsweise umgangssprachliche oder dialektale Elemente, als für den Übersetzungszweck relevant hervorgehoben und übertragen werden. Die Übersetzung von Soziolekten ist laut Kolb am unproblematischsten, da meist in der Zielkultur eine vergleichbare soziale Gruppe existiert, beispielsweise Jugendsprache in den USA und in Deutschland (vgl. 1998: 279).

Die dritte vorgeschlagene Übersetzungsstrategie zielt auf den Umgang mit den Sprachvarietäten Pidgin- und Kreolsprachen²³. Im deutschsprachigen Raum existieren für solche Varietäten keine vergleichbaren Kontaktsprachen, da historisch keine Entwicklung (post)koloniale Sprachen bekannt ist. Eine Möglichkeit wäre die Umwandlung in gebrochenes bzw. Gastarbeiterdeutsch, was sich allerdings bei näherer Betrachtung insofern als problematisch erweist, als dass der Status der Varietäten in der jeweiligen Kultur ein völlig verschiedener ist, da das gebrochene Deutsch in der Zielkultur als fehlerhaft und daher inferior betrachtet wird, während Kreolsprachen beinahe schon Nationalsprachen sind (vgl. 1998: 279).

Für dieses Dilemma empfehlen sich die vierte und fünfte Möglichkeit zur Übersetzung. Bei der Entwicklung einer Kunstsprache wird das Fremde einer in der Zielkultur unbekannten Sprachvarietät nachgebildet und bleibt somit in gewisser Weise erhalten, während gleichzeitig eine Varietät im Zieltext angeboten wird, die keinerlei Konnotationen mit sich trägt, da sie eben erfunden ist. Bei der Wiedergabe durch Standardsprache geht zwar das Fremde vollständig verloren, allerdings zu Gunsten des Verständnisses. Darüber hinaus

²³ Sprachen, die aus Sprachkontaktsituationen entstehen, z.B. zwischen (ehemaliger) Kolonie und Mutterland. Siehe dazu Kapitel 2.2.2, Ordnungsdimension Kontakt.

werden beispielsweise kreolische Sprachen bei dieser Übersetzungsmöglichkeit wie eine eigenständige Sprache behandelt und somit ihr Status aufgewertet (vgl. 1998: 279 f.).

Kolb schlußfolgert, dass „jede Übersetzung (...) hier ein Kompromiss zu sein [scheint]“ (1998: 280) und Überlegungen zur Translatfunktion beim intendierten Zielpublikum unumgänglich für die Wahl einer geeigneten Übersetzungsstrategie ist.

Diese Ausführungen decken zumindest einen Teil der in diesem Kapitel identifizierten Sprachvarietäten ab, wenngleich lediglich drei bzw. vier Sprachvarietäten ausgewählt wurden, während andere Ordnungsdimensionen Dittmars wie Person oder Situation völlig unbehandelt bleiben. Des Weiteren ist anzumerken, dass sich Kolb hauptsächlich auf die Übersetzung schriftlicher literarischer Texte bezieht und dabei keinen Bezug zu den zusätzlichen Übersetzungsschwierigkeiten im Falle der Synchronisation herstellt. Um also der Entwicklung eines Modells zur Analyse der Übersetzungsmöglichkeiten von Sprachvarietäten in der Synchronisation näher zu kommen, müssen die Lösungsansätze von der schriftlichen auf die audiovisuelle Ebene übertragen werden. Dazu ist allerdings zunächst die Betrachtung einiger grundlegender Aspekte der Filmsynchronisation nötig, die im folgenden Kapitel behandelt werden.

3 SYNCHRONISATION²⁴

3.1 Synchronisation - Sonderform des Übersetzen?

Im Kapitel über die translationswissenschaftlichen Grundlagen klang bereits an, dass es sich bei der audiovisuellen Übersetzung um eine spezielle Art der Translation handelt, die einige Aspekte beinhaltet, die über den reinen Text hinausgehen. Dazu gehören nonverbale Elemente, die Kombination aus akustischen und visuellen Informationen sowie Beschränkungen der Translation hinsichtlich Lippensynchronität und ähnlichem. Diese Aspekte sollen im folgenden Kapitel näher kritisch beleuchtet werden.

Der grundlegende Unterschied zwischen audiovisuellen Texten und gedruckten Texten, die von RezipientInnen gelesen werden, ist offensichtlich: Bei der Rezeption einer Synchronfassung wird der Text nicht von den RezipientInnen gelesen, sondern gesehen und gehört. Diaz Cintas / Remael (2007: 9) sprechen die dabei dargebotene Realität an: „(...) whereas literature and poetry evoke, films represent and actualize a particular reality based on specific images that have been put together by a director“. Die von Holz-Mänttari (1984) identifizierte Botschaft eines Textes wird den RezipientInnen sowohl über den akustischen als auch den visuellen Kanal mitgeteilt. Die Trennung akustischer/visueller Kanal geht dabei allerdings nicht parallel mit verbalen/nonverbalen Elemente einher: „In most films the visual channel is used to transmit verbal signs as well. (...) Conversely, the acoustic channel can also transmit other than verbal signs“ (Delabastita 1989: 198). Als Beispiele für verbale Elemente im visuellen Kanal werden Vor- und Abspann genannt, ebenso im Film sichtbare schriftliche Dokumente wie Briefe oder Zeitungen. Umgekehrt können musikalische Elemente und (Hintergrund-)Geräusche als Beispiele für nonverbale Elemente gelten, die über den akustischen Kanal übertragen werden (vgl. 1989: 198).

Gleichzeitig kommen Faktoren, die über das Sprachliche und dessen Übertragung hinausgehen, eine tragende Rolle zu. So „handelt es sich bei der Übertragung von Filmen doch um keine rein sprachliche, sondern in jeder Hinsicht um eine kulturelle Umkodierung“ (Manhart 1998: 264). Beim Filmdialog handelt es sich lediglich um einen Teil der zu übertragenden Elemente. Bei der Filmsynchronisation kommt es vielmehr zur Problematik der kulturellen Asynchronität, also kulturelle Verhaltensweisen, die über den visuellen Kanal unveränderlich übertragen werden und problematisch im Synchrondialog wiederzugegeben sind (vgl. 1998: 264).

Diese „Umkodierung“ stellt aber noch keine Sonderform dar, da auch in anderen Textsorten die kulturelle Dimension eine zentrale Rolle spielt. Kulturelle Aspekte sind nicht allein ein Problem der Synchronisation. Am stärksten trifft dies auf Literatur zu, Romane und

²⁴ Synchronisation wird in der *Enzyklopädie des Films* aufgefasst als ein „Mittel zur Übertragung ausländischer Filme in die eigene Sprache. Dies geschieht in der Regel nach Abschluß des Films und außerhalb des Ursprungslandes“ (Bawden 1977: 754, zitiert in Pisek 1994: 47).

Erzählungen, die auch ohne visuellen Input so stark in einer Kultur verankert sind, dass diese Elemente Eingang in die Übersetzung finden müssen. Darüber hinaus tauchen nicht nur in der Synchronisation übersetzte Texte auf, die nicht von den RezipientInnen gelesen werden. Auch Reden werden übersetzt und dann einem Publikum vorgetragen über den akustischen Kanal, unterstützt sogar noch über den visuellen Kanal, da die Vortragenden die Worte mit Gesten und Mimik unterstützen können. Ähnliches gilt für Bühnentexte. Auch bei Comics oder Kinderbüchern treten schriftsprachliche Elemente in Verbindung mit anderen Einflüssen auf, Bildern und Sprechblasen, die den Platz beschränken.

Für alle diese Textsorten ließe sich der Begriff „Sonderform“ für die Übersetzung gebrauchen. Unter einem funktional-theoretischen Blickwinkel stellt die Synchronisation allerdings keine Ausnahme dar. Ein Text wird unter Einbeziehung des Zwecks, der Funktion und der kulturellen Einbettung mit Fokus auf die Zielkultur adäquat für ein intendiertes Zielpublikum (LeserInnen, ZuhörerInnen, ZuschauerInnen) übersetzt.

Bei der Synchronisation von Filmen und Fernsehserien sind daher vergleichbare Kriterien im Translationsprozess einzuhalten wie bei anderen Texten. Dabei ist es, wie bei jedem Translat, aller Übersetzungsproblematik zum Trotz für die zufrieden stellende Aufnahme der Synchronfassung notwendig, dass die RezipientInnen möglichst wenig von dieser Problematik zu spüren bekommen:

Ein wichtiges Kriterium für die Qualität einer Synchronisation, wie für Filme allgemein, ist deshalb die Unauffälligkeit der eingesetzten Mittel und der Mühe, die die Erschaffung der Illusion gekostet hat. Dabei ist das Publikum bereits, sich an bestimmte illusionshemmende Mittel zu gewöhnen, daß es kein oder kaum noch ‚Unbehagen‘ verspürt. (...) So hat sich das deutsche Publikum weitgehend daran gewöhnt, daß in der Filmwelt überall Deutsch gesprochen wird, und doch die Telefone und Polizeisirenen so fremd klingen wie die Ortsnamen und Anreden der Filmfiguren. (Pruys 1997: 105)

Pruys (1997) spricht bereits eine gewisse Toleranz seitens der RezipientInnen an. Diese umfasst noch andere Faktoren, wie beispielsweise die noch näher zu erläuternde qualitative Lippsynchronität.

Nach diesen einführenden Gedanken zur Synchronisation von Filmen und Serien sollen im Folgenden die technischen Voraussetzungen zur Synchronisation dargestellt werden. Dazu gehören verschiedene Arten der Bearbeitungsformen fremdsprachiger Filme, ein Forschungsüberblick über Synchronisation und Translation sowie Details zum professionellen Übersetzungsprozess im deutschsprachigen Raum. Anschließend wird näher auf Übersetzungsschwierigkeiten eingegangen, darunter die inhaltliche Problematik jener Aspekte, die für diese Masterarbeit relevant sind, sowie verschiedene Formen der Synchronität.

3.2 Bearbeitungsformen fremdsprachiger Filme

Bei der Übertragung fremdsprachiger Filme und Fernsehserien gibt es verschiedene technische Bearbeitungsformen, die hier kurz vorgestellt werden sollen. Es soll jedoch keine Evaluierung der verschiedenen Verfahren erfolgen, wie sie in der Literatur²⁵ häufiger gefunden werden kann. Jede Form hat Vor- und Nachteile bzw. Faktoren, die von RezipientInnen bevorzugt oder abgelehnt werden, je nach kulturellen und individuellen Gewohnheiten und Vorlieben.

Pruys (1997: 76) listet folgende Bearbeitungsformen auf: Synchrone Fassungen, Voice-Over-Fassungen, Kommentarfassungen, Untertitelfassungen, Zwischentitel- bzw. Kartonfassungen sowie Kooperationsfassungen. Diese Bearbeitungsformen können in schriftsprachliche und verbalsprachliche Formen unterteilt werden. Kommentarfassungen sowie Zwischentitel- / Kartonfassungen sind hauptsächlich für den Stummfilm relevant und werden hier nicht näher erläutert (vgl. 1997: 77 ff.).

3.2.1 Verbalsprachliche Fassungen

3.2.1.1 Synchronfassungen

Unter der Synchronfassung eines Films oder einer Fernsehserie versteht man eine Version des Originalformats, das dieselbe visuelle Spur, jedoch eine akustisch veränderte Spur aufweist, in der der Originaldialog von der Ausgangssprache in die Sprache der jeweiligen Zielkultur übersetzt wurde. Herbst (1994: 1) sieht es als „das Wesen der Synchronisation - eine vorgegebene Bildfolge mit Lauten einer anderen Sprache zu versehen“. Dabei ist die Audiospur so bearbeitet, dass sie möglichst exakt zur Videospur passt, das heißt, dass übersetzte Mono- und Dialoge sowie Geräusche und andere nonverbale Elemente zur selben Zeit wie im Original zu hören sind und den Inhalt des Originals möglichst adäquat wiedergeben. Laut Diaz Cintas / Remael (2007: 9) ist eine technische Bearbeitungsform eines audiovisuellen Mediums wie die Synchronisation (engl. *dubbing*) „constrained by the respect it owes to synchrony in these new translational parameters of images and sound ([it] should not contradict what the characters are doing on screen), and time (i. e. the delivery of the translated message should coincide with that of the original speech)“. Synchronität wird dabei sowohl auf der inhaltlichen als auch der visuellen Ebene gefordert. Die Dialogpassagen sollen also möglichst lippensynchron zu den Charakteren zu sehen sein. Hesse-Quack (1969: 13) fasst Synchronisation zusammen als den „technische[n] Vorgang der Verbindung des Originalbildstreifens mit dem Tonstreifen, auf dem der neu aufgenommene deutsche Dialog aufgezeichnet ist“.

²⁵ Siehe beispielsweise Burgess (1980), Müller (1982), Pisek (1994)

Diese Synchronfassung wird für einen Zielkulturmarkt erstellt, in der eine andere Sprache gesprochen wird als in der Ausgangskultur und soll den ZuseherInnen so einen möglichst einfachen Zugang zu fremdsprachigen Filmen ermöglichen, indem die Illusion aufgebaut wird, bei dem Film handle es sich um eine zielsprachliche Produktion.

Bei diesem Verfahren handelt es sich um die zeit- und kostenintensivste Variante der Bearbeitung fremdsprachiger Filme, aber auch um die in Deutschland am häufigsten praktizierte. Der Grund dafür ist bei den Erwartungen der RezipientInnen zu suchen: Synchronfassungen sind im deutschsprachigen Raum die mit Abstand beliebteste Form der Bearbeitung (vgl. Pruys 1997: 76).

Auch bei dem für diese Masterarbeit gewählten Analyseobjekt handelt es sich um eine Synchronfassung. Eine detaillierte Beschreibung des Synchronisationsprozesses im deutschsprachigen Raum erfolgt in Kapitel 3.4.

3.2.1.2 Voice-Over-Fassungen

Im Gegensatz zu Synchronfassungen, in denen die OriginalsprecherInnen gar nicht mehr zu hören sind, werden bei Voice-Over-Fassungen zwar auch Audiospuren mit übersetztem Dialog verwendet, allerdings zusätzlich zum Originalton. Der übersetzte Dialog wird quasi, leicht zeitversetzt, über den Originalton gelegt. Im deutschsprachigen Raum wird dieses Verfahren beispielsweise in Nachrichtensendungen, politischen Magazinen oder Interviews angewandt, wenn fremdsprachige Politiker oder andere Persönlichkeiten zu hören sind. In einigen osteuropäischen Ländern ist diese Form allerdings auch für Spielfilme und Fernsehserien die populärste Lösung, wobei oftmals dieselben SprecherInnen für mehrere Charaktere benutzt werden (vgl. Herbst 1994: 19).

Diese für das deutschsprachige Publikum ungewohnte Bearbeitungsform hat den Vorteil, dass ZuseherInnen eine übersetzte Form des Dialogs in der eigenen Sprache angeboten bekommen und trotzdem zumindest teilweise auf den Originalton in der Fremdsprache zurückgreifen können. Dadurch können charaktertypische Elemente wie Stimme, Sprachstil und Intonation rezipiert werden. Nachteilig hingegen ist die doppelte Audiospur, die eine höhere Aufmerksamkeit erfordert und leicht irritierend wirken kann.

3.2.2 Schriftsprachliche Fassungen

3.2.2.1 Untertitel

Untertitelte Versionen eines Films oder einer Fernsehserie (engl. *subtitling*) verzichten auf eine neue Audiospur und behalten Bild und Ton des Originals bei, verwenden allerdings zusätzliche Textinformationen im Bild. Diaz Cintas / Remael (2007: 8) sehen Untertitelung als Translationsprozess, in dem ein schriftlicher Text dargeboten wird, „[which] endeavours

to recount the original dialogue of the speakers“. Darüber hinaus beinhalten Untertitel „discursive elements that appear on the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off)“ (vgl. Diaz Cintas / Remael 2007: 8). Untertitel²⁶ werden im deutschsprachigen Raum üblicherweise ein- oder zweizeilig mittig zentriert am unteren Bildrand eingeblendet, wobei die obere Zeile kürzer sein sollte als die untere, um möglichst wenig relevante Bildinformation zu verdecken.

Als Vorteil der Untertitel gilt die Wahrung der Authentizität, da die ZuseherInnen den Film mit allen charakterlichen Eigenschaften und Emotionen der SchauspielerInnen rezipieren können und trotzdem, bei Bedarf, den Dialog in der Muttersprache per Untertitel verfolgen zu können. Nachteilig hingegen ist, dass neben dem Bild nun zusätzliche verbale Bildinformationen rezipiert werden:

Bei einem Film, in dem pausenlos gesprochen wird, können Untertitel (...) dazu führen, daß der Zuschauer den Film gar nicht mehr ‚sieht‘ und ‚hört‘, sondern ihn ‚lesen‘ muß. (...) Der visuelle Eindruck der Filmbilder kann durch das ständige Lesen der Untertitel so in den Hintergrund treten, dass man sich später kaum an die Gesichter der Hauptdarsteller erinnern kann. (Pruys 1997: 18)

Als weitere Problematik kann der Umstand angesehen werden, der im „recounting“ des Originaldialogs von Diaz Cintas / Remael (2007: 8) steckt, nämlich die notwendige Umformulierung bzw. Kürzung des Originaltextes aufgrund der Beschränkungen hinsichtlich Zeit und Platz.

3.2.3 Kooperationsfassungen

Neben den oben aufgelisteten Fassungen finden sich Bearbeitungsformen, die schrift- und verbalsprachliche Übertragungen miteinander verbinden. Diese werden Kooperationsfassungen genannt und beinhalten in den meisten Fällen sowohl lippensynchrone Dialoge als auch zusätzliche, offene Untertitel für Fremdsprachen, musikalische Elemente oder Texte im Bild (vgl. Pruy 1997: 80).

3.3 Synchronisation in der Translationswissenschaft

In der Sprachwissenschaft, aus der sich im Laufe der Jahre die Translationswissenschaft als eigenständige Wissenschaft herausbildete (siehe Kapitel 1.2),

²⁶ Die geschlossene Gehörlosenuntertitelung, die im Fernsehen optional per Teletext zugeschaltet werden kann, ist eine Sonderform der Untertitel. Hier sind neben dem gesprochenen Dialogtext auch nonverbale akustische Elemente relevant, die eventuell nicht über den visuellen Kanal zu sehen sind, so sie denn für die Handlung und die Rezeption des Films wichtig sind, beispielsweise Handyklingeln oder Türklopfen. Man spricht von „subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH)“ oder von intralingualer Untertitelung (vgl. Diaz Cintas / Remael 2007: 7).

wurde lange Zeit der Lippensynchronität die oberste Priorität im Synchronisationsprozess eingeräumt. Während dabei also Abstriche in der Dialogqualität in Kauf genommen wurden, betrachtete man bis Anfang der 1960er Jahre die Lippensynchronität als eine Art Dogma (vgl. Whitman-Linsen 1992: 21) und sie spielte daher kaum eine Rolle in Sprach- und Übersetzungswissenschaft. Daraus resultierte die Auffassung, dass es für ÜbersetzerInnen nahezu unmöglich sei, andere, übersetzungsrelevante Faktoren zu berücksichtigen (vgl. Herbst 1994: 220 f.). Rowe (1960: 116) geht sogar einen Schritt weiter und sieht Synchronisation nicht als eine Form des Übersetzens und konstatiert, dass der/die am Synchronisationsprozess beteiligte ÜbersetzerIn „is not essentially a translator, and his text should not, therefore, be subjected to the quality and fidelity standards properly applied to literary translation“. Dies stützt er mit der Argumentation, dass ein Synchrontext nicht zum Lesen, sondern zum Hören geschrieben werde und „to be seen (...) on the lips and in the gestures of the images on the screen and not on the printed page“ (Rowe 1960: 116).

Diese Auffassung hat sich im Laufe der Jahre mit der Entwicklung der Translationswissenschaft gewandelt. So wird Synchronisation heute als eine Teil der Translationswissenschaft angesehen. Pisek (1994: 8) kontert Rowes (1960: 116) Argumentation, wenn er zwar zustimmt, dass Synchronisationstexte verfasst werden, um gehört zu werden, doch weiterführend klarstellt, dass auch beim Verfassen von dieser Art von Texten noch immer ein fremdsprachiger Text als Vorlage dient und es sich deswegen eben doch um Übersetzungen handelt (vgl. Pisek 1994: 8).

Was die Relevanz der Synchronisation für die Translationswissenschaft betrifft, erkennt Pisek (1994: 9) allerdings eine gewisse Vernachlässigung der Thematik, die sich auch in fehlender Literatur niederschlägt. Auch Manhart (1998: 264) kommt noch zu dieser Ansicht und attestiert der Synchronisationsforschung ein „Schattendasein“, was in der Fokussierung auf rein sprachliche Phänomene bis zu diesem Zeitpunkt begründet ist. Dabei waren es bereits die 1990er Jahre, die zu einer Wende in der Translationswissenschaft führten. Die Forschung entdeckte in der Synchronisation zu erschließendes Neuland. Diaz Cintas (2009: 3) spricht gar von einem goldenen Zeitalter der audiovisuellen Übersetzung, nach dem von einer Vernachlässigung heutzutage keine Rede mehr sein kann:

(...) over the last 20 or so years the audiovisual industry has provided a fertile ground for a burgeoning activity in academic studies with translation at their core. Apart from growing as a professional activity, thanks primarily to the digital revolution, AVT²⁷ has now become a resolute and prominent area of academic research. (Díaz Cintas 2009:1).

Daran hat sich nichts geändert: „AVT is definitely one of the fastest grwoing areas in the field of Translation Studies (TS)“ (Diaz Cintas 2008: 1). Diese Entstehung der Synchronisationsforschung sowie die Neuevaluierung einzelner translationsrelevanter Aspekte haben durchaus ihre Berechtigung, stellen Synchronfassungen von Filmen und

²⁷ Abkürzung für Audio-Visual Translation.

Fernsehserien aus translationswissenschaftlicher Sicht doch eine komplexe Form der Translation dar und werfen Fragen zu Translationsprozessen auf, die bereits in den funktionalen Theorien vorgestellt wurden. So galt die Äquivalenzforderung lange Zeit auch für die Synchronisation. Herbst (1994) räumt zwar ein, dass „Abweichungen vom Original zu konstatieren sind, die nicht durch kulturelle oder sprachliche Unterschiede bedingt sind“ und daher Äquivalenz keine unbedingte Forderung darstellt, kommt aber zu dem Schluß, „dass der Zweck der Übersetzung bei der Synchronisation darin besteht, Äquivalenz auf den drei Ebenen der Funktion des Textes, des Textsinns und der Synchronität herzustellen“ (1994: 238 f.).

Eine andere Meinung vertritt Pruys (1997), wenn er konstatiert, dass die Verwendung des Äquivalenzbegriffs aus der Übersetzungstheorie problematisch für die Definition einer Veränderung in der Synchronisation ist. Dies liegt zum einen an der wesentlich größeren Komplexität der Synchronisationsproblematik gegenüber der Translation von sprachlichen Texten²⁸, zum anderen daran, dass die Äquivalenzforderung in der Übersetzungstheorie auch die Zielvorstellung des Translationsprozesses miteinschließt (vgl. 1997: 30 f.). Es wurde aber bereits bei der Zielorientierung der Skopostheorie festgestellt, dass Äquivalenz in der audiovisuellen Übersetzung nicht zweckmäßig ist. So stellt Pruys' Ansatz eine Umsetzung der von Reiß/Vermeer (1984) geforderten Adäquatheit statt Äquivalenz dar, was sich auch auf die Evaluierung der Übersetzungsqualität auswirkt: „Durch die Übertragung der Zielvorstellung der Übersetzungstheorie auf die Analyse der Synchronisationsarbeit wird so der Blick auf die schöpferischen Möglichkeiten der Synchronisation verstellt“ (Pruys 1997: 31). ÜbersetzerInnen sind also, auch in der Synchronisation, in gewissem Sinne künstlerisch tätig, tragen Verantwortung für den Erfolg ihres Produkts und nehmen daher, zumindest theoretisch, eine besondere Stellung im Synchronisationsprozess ein. Ob dies in der Praxis des Synchronisationsprozesses immer der Fall ist, darf angezweifelt werden.

Allgemein wurde die Synchronisation im Laufe der letzten 20 Jahre immer wichtiger, besonders im Bereich der Fernsehserien. In den 1990er Jahren kamen durch die Entstehung neuer Privatsender weitere Bedarfsträger hinzu, die immer neue Serien in ihr Programm aufnahmen und den Markt für Synchronisation daher vergrößerten. Hinzu kommt durch den Übergang ins digitale Zeitalter der Vormarsch des Internets und damit der (in einer legalen Grauzone angesiedelte) Zugang zu Formaten, die im heimischen Markt nicht verfügbar sind. Auf der einen Seite wird dadurch das generelle Interesse an Formaten wie beispielsweise US-Serien gesteigert, was zu höheren Einschaltquoten synchronisierter Fassungen im deutschsprachigen Raum führen kann. Auf der anderen Seite sind RezipientInnen im Gegensatz zu früher nicht mehr nur auf Synchronfassungen ihrer Lieblingsformate angewiesen, sondern können Serien im Original konsumieren, was das Interesse an synchronisierten Serien mindern könnte. Dagegen spricht allerdings das Phänomen der so genannten *fansubs*, bei dem Serien im Originalton mit z. B. deutschen Untertiteln versehen

²⁸ Pruys bezieht sich dabei auf Müller-Schwefe (1983: 143).

werden, um das Verständnis zu erleichtern. Diese Untertitelung wird dabei allerdings nicht von ExpertInnen vorgenommen, sondern von den RezipientInnen selbst, also von Fans der Serien, die anderen die Umgehung von Sprachbarrieren ermöglichen wollen (vgl. Gambier 2012: 53 f.).

3.4 Synchronisationsprozess im deutschsprachigen Raum

3.4.1 Aktanten im Synchronisationsprozess

Zu Beginn des Synchronisationsprozesses²⁹ steht ein die Ausstrahlungsrechte an einem Film oder einer Fernsehserie innehabender Verleiher oder eine Fernsehanstalt. Dies kann als der von Holz-Mänttari (1984) identifizierte Translations-Initiator bzw. Bedarfsträger angesehen werden. Der Verleiher wendet sich an ein Synchronstudio, das neben einer Arbeitskopie des Originalfilms auch die so genannte *continuity* vom Verleiher erhält. Bei der *continuity* handelt es sich um den „tatsächliche[n] Filmdialog im Gegensatz zum Drehbuchtext, der oftmals während der Aufnahmen geändert wird“ (Manhart 1998: 264). Laut Whitman-Linsen (1992: 60 f.) beinhaltet die *continuity* neben dem Filmskript noch Informationen zum Szenenkontext, Kameraeinstellungen oder sonstige Instruktionen.

Das Synchronstudio tritt dann als Besteller auf und beauftragt einen Translator mit der Übersetzung des Skripts. Dabei handelt es sich um ein/eine RohübersetzerIn, der/die eine Rohübersetzung anfertigt, also eine möglichst wörtliche Übertragung, in der sogar idiomatische Redewendungen wortgetreu übersetzt werden (vgl. Whitman-Linsen 1992: 103 ff.).

Früher war es durchaus üblich, RohübersetzerInnen nicht mit dem dazugehörigen Filmmaterial auszustatten; ein Umstand, der von Whitman-Linsen (1992) noch anprangert wird. Ohne das Bild als Informationsträger,

the translator must remain ignorant of a number of non-linguistic influences upon plot, such as temporal and spatial context, atmosphere and tenor of setting. More important, he can only surmise age, social status, accent, and other distinctive features of the characters that color their spoken language. (...) Continuities are often devoid of such telltale information. (Whitman-Linsen 1992:107).

Manhart (1998: 264) stellt allerdings bereits fest, dass „in jüngster Zeit“ den RohübersetzerInnen auch eine Videofassung des Films zur Verfügung steht; eine Praxis, die sich seitdem mehr und mehr durchsetzt.

²⁹ Beschrieben wird hier der Prozess in Deutschland. Obwohl die zitierte Literatur teils aus den 1990er Jahren stammt, hat sich an den allgemeinen Abläufen und der Arbeitsaufteilung bis heute nicht viel geändert. Durch die technische Entwicklung sind allerdings mittlerweile alle Dateien digital bearbeitbar und dank der Entwicklung in den neuen Medien (E-Mail, Internet, Skype etc.) ist auch die Kommunikation zwischen einzelnen Aktanten einfacher geworden.

Ein zweiter Kritikpunkt von Whitman-Linsen betrifft die fehlende Professionalität von RohübersetzerInnen: „Instead of specialists, others are hired who might have peripherally something to do with translation“, darunter einheimische Englischstudierende, Synchronschauspieler oder einfach englische MuttersprachlerInnen bzw. Deutsche mit Auslandserfahrung in einem englischsprachigen Land (Whitman-Linsen 1992: 15).³⁰

Die angefertigte Rohübersetzung wird dann an ein/eine SynchronautorIn weitergereicht, welche oftmals in Personalunion auch als SynchronregisseurInnen fungieren. Diese Arbeitsteilung zwischen RohübersetzerInnen und SynchronautorInnen ist laut Herbst (1994: 198) deswegen vonnöten, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass RohübersetzerInnen auf der einen Seite „in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind“ und von SynchronautorInnen auf der anderen Seite nicht erwartet werden kann, „dass sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, dass sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen“. Den SynchronautorInnen dient die Rohübersetzung als eine Art Leitfaden zur Erstellung des deutschsprachigen Dialogdrehbuchs, wobei die Dialoglisten im Sinne einer lippensynchronen Umgestaltung des Textes formuliert werden. SynchronautorInnen sind daher abhängig von den filmspezifischen Bedingungen, also sowohl den technischen wie auch den bildbedingten Erfordernissen des Originals (vgl. Pisek 1994: 87).

Aufgabe der SynchronautorInnen ist es, den Originalcharakteren den neuen Dialog „auf die Lippen zu schreiben“ (Manhart 1998: 265). Außerdem müssen nonverbale Elemente berücksichtigt werden, beispielsweise Gestik und Mimik, aber auch visuelle Elemente im Bild, auf die sich ein sprechender Charakter bezieht. Eine verbale Referenz zu einem Gegenstand oder einer Person sollte möglichst synchron zu einer hinzeigenden Geste erfolgen und nicht erst mehrere Sekunden danach oder davor. Darüber hinaus treffen SynchronautorInnen „inhaltliche Entscheidungen“ (Pisek 1994: 88), was soziokulturelle Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur betrifft: „Cultural signs also play an important role in dubbing. (...) Fortunately, the western culture shares many of them such as colors, places, physical appearance, etc., most of which usually have the same meaning“ (Chaume Varela 1997: 324). Die vorliegende Masterarbeit bewegt sich mit den USA und dem deutschsprachigen Raum Europas im Rahmen dieser westlichen Kulturen.

RohübersetzerInnen nehmen im Synchronisationsprozess eine Rolle ein, die im Aktantenmodell Holz-Mänttärís (1984) so nicht auftaucht. Dies resultiert aus der Zweiteilung des Arbeitsprozess zur Translation zwischen RohübersetzerInnen und SynchronautorInnen. Im Prinzip sind nämlich beide Parteien an der Entstehung des fertigen Translats beteiligt, wobei den RohübersetzerInnen eher die Rolle von ZulieferInnen zukommt, die quasi SynchronautorInnen mit zielsprachlichem Textmaterial versorgen. Dadurch ist auch ihre

³⁰ Whitman-Linsen (1992: 15) listet fast spöttisch unprofessionelle RohübersetzerInnen auf, darunter “actors with some or poor command of English, native English speakers who may master their mother tongue, but not necessarily the art of translating, Germans who have spent a few years in English-speaking countries or who were once married to someone whose sister-in-law’s neighbor used to go out with an American GI”.

Stellung als ExpertInnen diskutabel, da sie eben, entgegen Holz-Mänttärís Einstufung, doch wieder Teil eines mehrstufigen Prozesses sind. Ihre Rohübersetzung wird zur Weiterbearbeitung weitergereicht, Kommunikation und Kooperation zwischen RohübersetzerInnen und SynchronregisseurInnen findet kaum statt. ÜbersetzerInnen einer Rohfassung wird daher die Eigenverantwortung, aber auch die eigene künstlerische Dimension streitig gemacht, was in der Literatur vielfach kritisiert wird. Wie der Text später verarbeitet wird, darauf haben RohübersetzerInnen keinen Einfluss. Ihre Rolle im Synchronisationsprozess wird daher relativ gering gehalten.

Das fertige deutschsprachige Skript wird anschließend an die SynchronsprecherInnen weitergereicht, wobei neben dem reinen Dialog auch Anweisungen über nonverbale akustische Elemente integriert ist, beispielsweise Seufzer, Räuspern, lautes Atmen oder Ähnliches (vgl. Whitman-Linsen 1992: 64). SynchronregisseurInnen arbeiten dann mit den SynchronsprecherInnen zusammen und geben Anweisungen darüber, wie der Text zu sprechen sei. Dazu gehört eine unterschiedliche Intonation, Sprachmelodie, aber auch die gesamte charakterliche Gestaltung einer Rolle. Des Weiteren können sie den Kontext einer Szene erklären, der den SprecherInnen nicht immer vertraut ist. Das liegt daran, dass ein Drehbuch aus Kostengründen nicht chronologisch synchronisiert wird, sondern meist alle Dialoge eines bestimmten Charakters hintereinander vertont werden und so Szenen aus allen Teilen des Films aufeinander folgen (vgl. Herbst 1994: 14).

Bei der Aufteilung des Films in einzelne Bestandteile handelt es sich um so genannte *takes*. Diese *takes* repräsentieren Sinneinheiten, die aus nur wenigen Zeilen Rede und Gegenrede bzw. wenigen Sätzen bestehen. Für die Länge der *takes* gibt es keine einheitliche Norm³¹ und hängt von Land, Synchronstudio und der Länge des gesamten Spielfilms ab (vgl. Whitman-Linsen 1992: 62). Diese kurzen Dialogabschnitte werden dann von den SynchronsprecherInnen synchron zum Originalbild gesprochen, was beliebig oft wiederholt werden kann, bis alle Beteiligten, hauptsächlich der/die SynchronregisseurIn mit dem Ergebnis zufrieden ist. SynchronsprecherInnen agieren dabei als Zieltext-Applikatoren. Sind alle *takes* aufgenommen, wird die neue Audiospur mit dem Originalfilm gemischt und den AuftraggeberInnen vorgelegt.

Die Zieltext-Rezipienten des Aktantenmodells stellen das Zielpublikum in der Zielkultur dar, das die Synchronfassung des Films oder der Fernsehserie zu sehen bekommt. Dabei handelt es sich um deutschsprachige KinobesucherInnen bzw. im vorliegenden Fall um FernsehzuschauerInnen, die die Serie *The Big Bang Theory* im Fernsehen oder auf den käuflich erwerblichen DVDs der einzelnen Staffeln anschauen.

³¹ Für einen durchschnittlichen Spielfilm von etwa 90 Minuten Länge spricht Hesse-Quack (1969: 98) noch von 200-250 takes, Müller (1982: 111) bereits von 500 bis 600 und Whitman-Linsen (1992: 62) von 700-800 takes.

3.4.2 Länderspezifische Unterschiede

Herbst (1994: 19) gibt einen Überblick über die Aufteilung Europas hinsichtlich der beiden gängigsten Verfahren Synchronisation und Untertitelung, wobei diese Aufteilung aus den 1990er Jahren noch heute ihre Gültigkeit besitzt:

Innerhalb Europas besteht in den einzelnen Ländern die deutliche Tendenz zu einem der beiden Verfahren, so daß man - etwas verallgemeinernd - von Untertitelungs- und Synchronisationsländern spricht. Zu den Untertitelungsländern zählen die skandinavischen Staaten und die Niederlande; zu Synchronisationsländern neben Deutschland Österreich, die Schweiz, Frankreich, Italien und Spanien. Innerhalb Belgiens wird im flämischen Teil mit Untertiteln gearbeitet, im wallonischen Teil werden synchronisierte Fassungen gezeigt.

Die deutschsprachigen Länder stellen also Synchronisationsländer dar, was allerdings weniger ästhetischen Vorlieben der RezipientInnen geschuldet ist oder der Abwägung einzelner Vor- und Nachteile der verschiedenen Bearbeitungsformen. Während es auf individueller Ebene, besonders unter sprachlich begabten und mit den Möglichkeiten und Beschränkungen von Untertitelung und Synchronisation vertrauten ZuschauerInnen durchaus Kontroverse über Präferenzen geben kann, so spielen diese unterschiedlichen Einstellungen auf bundesweiter Ebene kaum eine Rolle. Das deutsche Publikum hat das Synchronisationsverfahren der Untertitelung bei Spielfilmen und Serien so eindeutig vorgezogen, dass Untertitel „in Deutschland praktisch keine ökonomisch vertretbare Alternative darstellen“ (vgl. Pruys 1997: 15).

Kurz (2006) allerdings stellt fest, dass in Deutschland Untertitel für Formate mit einem „gewissen kulturellen Anspruch“ eingesetzt werden, etwa bei fremdsprachigen Spielfilmen. Mehr noch, er sieht einen Trend, der sich auch bei trivialen Sendungen durchsetzt. Dabei handelt es sich um die auf das amerikanische Jugendpublikum zugeschnittenen Sendungen der Musiksender MTV oder VIVA wie etwa *Pimp My Ride* oder *Dismissed* (vgl. 2006: 59).

Die generelle Vorliebe für synchronisierte Filme und Serien hat sich aber aus der Gewohnheit entwickelt: „Der durchschnittliche Filmkonsument in unserem Sprachraum wächst mit synchronisierten Filmen auf, die für ihn eine Selbstverständlichkeit sind und deren grundsätzliche Absurdität er nicht hinterfragt“ (Pisek 1994: 6).³² Diese Absurdität manifestiert sich in der Tatsache, dass sich die SchauspielerInnen in Filmen ständig in einem den deutschen ZuseherInnen eigentlich fremden Milieu ihrer Ausgangskultur bewegen und von kulturspezifischen Zeichen umgeben sind und dennoch deutschsprachige Dialoge führen. Der Grund für die Akzeptanz dieses Umstands ist darin zu sehen, dass ein „überwältigend großer Anteil“ der Spielfilme in deutschen Kinos und der Serien im deutschen Fernsehen ursprünglich fremdsprachige Produktionen sind und hier die Vereinigten Staaten als das

³² So stellt Burgess (1980: 299) fest, dass „the goodwill of an audience ready to be diverted can bridge the dizziest gaps“.

häufigste Produktionsland gelten kann (vgl. 1994: 6). Daraus folgt, dass die deutschen ZuschauerInnen inzwischen sehr vertraut mit der US-amerikanischen Ausgangskultur sind, die ihnen auch im Analyseobjekt dieser Masterarbeit vor Augen geführt wird.

Interessanterweise spielen dadurch wirtschaftliche Faktoren bei den Verleihern oder Fernsehanstalten keine Rolle mehr, obwohl die Synchronisation als kostspieligste Bearbeitungsform fremdsprachiger Filme und Serien eingestuft werden kann und dennoch fast ausschließlich synchronisiert wird, da „die Erwartungshaltungen der Zuschauer (...) einfach zu stark“ sind (vgl. Pruys 1997: 82).

Diese Präferenz gegenüber der Synchronisation gilt aber offensichtlich nicht für ganz Europa. Wie Herbst (1994: 19) bereits zusammenfasst, wird in anderen europäischen Ländern der Untertitelung Vorrang eingeräumt, darunter in den skandinavischen Ländern. Auch hier hat sich durch die Macht der Gewohnheit ein Bearbeitungsverfahren gegenüber dem anderen durchgesetzt, was auch aus den unterschiedlichen Sprach- und Grammatiksystemen resultieren kann. Positiv wirkt sich die Rezeption der Untertitelung aber offensichtlich auf das fremdsprachige Bildungsniveau der RezipientInnen aus, was als Indikator für das generell hohe Fremdsprachenniveau in den skandinavischen Ländern oder den Niederlanden angesehen werden kann. Allerdings setzt dieser positive Lerneffekt nur bei Fremdsprachen ein, mit denen die RezipientInnen bereits im Ansatz vertraut sind, etwa bei Englisch oder Französisch (vgl. Kurz 2006: 59 f.)

In Ländern Osteuropas wiederum ist das Voice-Over eine beliebte Bearbeitungsform, beispielsweise in Polen (vgl. Herbst 1994: 19). Auch hier können der englischen Sprache ferne Sprachsysteme als Gründe gegen eine Synchronisation gelten, aber auch die Population eines Staates ist zu berücksichtigen. Länder mit wenigen Millionen Einwohnern bilden keinen hinreichend großen Markt, um eine kostenaufwändige Synchronisation zu rechtfertigen (vgl. Kurz 2006: 50). Tatsächlich handelt es sich bei den von Herbst (1994: 19) aufgelisteten Synchronisationsländern um die bevölkerungsreichsten Länder Europas, mit Ausnahme von Großbritannien, das kaum fremdsprachige Medien konsumiert, sowie Österreich und die Schweiz. Letztere sind zwar bevölkerungsarm, haben aber den Vorteil, dass sie auf bereits synchronisierte Formate zurückgreifen können, die im bevölkerungsreichen Deutschland produziert wurden. So gelangen „praktisch alle synchronisierten Filme und Fernsehsendungen, die etwa im österreichischen Fernsehen ausgestrahlt werden, über Deutschland nach Österreich“ (Pisek 1994: 55).³³ Dies führt allerdings zu dem Umstand, dass die Charaktere der Filme und Serien im österreichischen Fernsehen Bundesdeutsch mit Teutonismen sprechen. Das ist nicht immer ideal, wird aber toleriert.³⁴

³³ Dies gilt für fremdproduzierte Spielfilme und Fernsehserien, während interessanterweise in Österreich viele in Deutschland produzierte Werbespots für internationale Produkte in österreichisches Deutsch synchronisiert werden. Als Grund dafür kann die Konsumorientierung der Werbung angesehen werden. ÖsterreicherInnen kaufen demnach eher ein Produkt, wenn es in der eigenen Sprache angepriesen wird statt im „Bundesdeutsch“.

³⁴ Der Einfluss bundesdeutscher Sprache in die österreichische Kultur findet allerdings mehr und mehr von der Sprachwissenschaft Beachtung. Als Grund für diese Entwicklung nennt Rabenstein (2012) in Bezug auf eine

3.5 Übersetzungsschwierigkeiten im Synchronisationsprozess

Bei der Rezeption von Synchronfassungen wurde bereits konstatiert, dass eine gewisse grundsätzliche Bereitschaft seitens der RezipientInnen existiert, sich täuschen zu lassen und eine in der fremdsprachigen Kultur verankerte Geschichte mit muttersprachlichen Dialogen zu erleben. Das Filmerlebnis wird dadurch nicht stark beeinträchtigt, da es laut Pisek (1994: 20) andernfalls „prinzipiell unmöglich wäre, Filme anzusehen, die nicht in ihrer Originalfassung gezeigt werden“. Diese Bereitschaft zur Täuschung und Illusionsbildung hat allerdings auch ihre Grenzen. So sind gewisse Faktoren notwendig, um die Filmillusion aufrecht zu erhalten, denn „erst wenn sich eine Synchronisation im negativen Sinne auswirkt, merkt der Zuschauer plötzlich wieder, einen synchronisierten Film zu sehen“ (Maier 1997: 93).

Diese Faktoren wurden in den vorigen Unterkapiteln bereits kurz thematisiert, im Falle der Lippensynchronität auch in einen translationswissenschaftlich-historischen Kontext gestellt und sollen im Folgenden näher beleuchtet werden. Dies ist insofern wichtig, als dass für die Evaluierung im empirischen Teil der Arbeit bestimmte Kriterien herausgearbeitet werden müssen, die für ein unbeeinträchtigtes Filmerlebnis vonnöten sind.

Pisek (1994) unterscheidet zwischen drei Arten der Synchronität: Lippensynchronität, Synchronität von Mimik und Gestik sowie inhaltliche Synchronität. In letzterem Fall kann aber nicht unbedingt von „Synchronität“ auf inhaltlicher Ebene gesprochen werden, eher von inhaltlicher Kohärenz: „the term synchrony or synchronization is misleading, as we are referring, rather than to synchrony, to a functional-systemic term of coherence“ (Chaume Varela 2004: 45). Translation muss in diesem Sinne kohärent hinsichtlich der kommunikativen (Kontext-)Situation sein, in die sie eingebettet ist. Diese inhaltliche Kohärenz wiederum lässt sich aufschlüsseln in bestimmte translationswissenschaftliche Phänomene, beispielsweise soziokulturelle Elemente wie Sprachvarietäten oder Stilmittel wie Humor. Außerdem soll auf die Charaktersynchronität eingegangen werden.

Vier Hauptfaktoren zur Erhaltung der Filmillusion					
Lippensynchronität		Gestensynchronität		Charaktersynchronität	Inhaltliche Kohärenz
qualitativ	quantitativ	Gestik	Mimik	- Stimme - Sprechstil (siehe Abbildung 2)	- Sprachvarietäten - Humor - Nonverbale Elemente, Realia...

Abbildung 1: Faktoren zur Filmillusion

Studie Peter Wiesingers auch die Synchronisation von Filmen und Serien, die gerade Jugendliche stark beeinflusst.

3.5.1 Lippensynchronität

Hierunter versteht man allgemein, dass die im visuellen Kanal verankerten Lippenbewegungen eines Charakters zu den akustisch hörbaren Dialogen passen, also synchron sind. Herbst (1994: 32) unterscheidet dabei zwischen vier verschiedenen Formen der Lippensynchronität: in Bezug auf Quantität, Qualität, Sprachtempo sowie Artikulationsdeutlichkeit. Da Sprechtempo und Artikulation Auswirkungen auf die anderen beiden Synchronitätsformen haben, werden sie nicht eigens abgehandelt, sondern in Relation zu Quantität und Qualität gestellt.

3.5.1.1 Quantitative Lippensynchronität

Quantitative Lippensynchronität, auch als Isochronie bezeichnet, bezieht sich auf den temporalen Aspekt, also die „Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, d. h. von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen“ (Herbst 1994: 33). Sprechbeginn und -ende sind dabei relevant. Der Dialog soll zu hören sein, wenn ein Charakter seine Lippen zu bewegen beginnt und soll enden, wenn er sie wieder schließt. Ein Verstoß gegen diese Synchronitätsform, die temporale Asynchronität, wird als gravierendste Störung der Filmillusion angesehen, da kaum etwas so irritierend für die ZuseherInnen ist wie einen Charakter reden zu hören, ohne dass dieser die Lippen bewegt oder zu sehen, wie ein Charakter die Lippen bewegt, aber keinen Dialog zu hören (vgl. Pisek 1997: 91).

In der Synchronisation lässt sich die Wahrung der quantitativen Lippensynchronität durch einige Faktoren einfacher realisieren. So kommen in Filmen und Serien immer wieder Szenen vor, in der die SprecherInnen entweder gar nicht, nur während Teilen des Dialogs von vorn oder nur von hinten im Bild zu sehen sind. In diesem Fall erweitert sich der temporale Spielraum für SynchronsprecherInnen, da die Lippenbewegungen nicht für die ZuseherInnen sichtbar sind. Des Weiteren kommt es selbst bei stets sichtbaren Lippenbewegungen bei weitem nicht immer vor, dass SprecherInnen erst in dem Moment den Mund öffnen, wenn sie etwas sprechen, und die Lippen sofort schließen, wenn der Dialog beendet ist. Auch dadurch wird die temporale Komponente für den Synchrontext nach vorne und nach hinten verlängert und ermöglicht so Umformulierungen. Eine weitere Erleichterung stellen OriginalschauspielerInnen dar, die allgemein über undeutliche Lippenbewegungen verfügen und somit weniger deutlich artikulieren sowie Männer, deren Bart den Blick auf die Lippen beeinträchtigt (vgl. Maier 1997: 95 f.). Auch durch ein gesteigertes oder verringertes Sprachtempo lässt sich der temporale Rahmen einer Sprechsequenzen in der Synchronisation füllen.

3.5.1.2 Qualitative Lippensynchronität

Erleichterungen zur Wahrung der Isochronie dieser Art sind auch für die qualitative Lippensynchronität relevant. Im Gegensatz zur quantitativen Synchronität geht es nicht um die temporale Übereinstimmung, sondern um die Art und Weise der Lippenbewegungen, als „ob und inwieweit gewisse Laute des Originaltextes in der deutschen Bearbeitung Entsprechung finden, d. h., in welchem Umfang die Lippenbewegungen des Synchrontextes zu dem Original passen“ (Maier 1997: 97). Die Komplexität dieser phonetischen Problematik liegt darin begründet, dass verschiedene Laute verschieden ausgesprochen werden und eine sinnadäquate Übersetzung einer Phrase selten exakt dieselben Laute aufweist wie das Original.³⁵ Pisek (1994: 94) verweist auf ein Beispiel von Burgess (1980: 299), in dem dieser den spanischen Begriff „culo“ für Hintern mit der englischen Entsprechung „arse“ vergleicht und zu dem Fazit kommt, dass „[a] dissyllable opening with a velar stop and containing two rounded vowels is opposed to a monosyllable with an open spread vowel“. Diese Unterschiede resultieren aus dem unterschiedlichen Wortschatz der Sprachen und existieren natürlich auch zwischen den beiden in dieser Masterarbeit relevanten Sprachen Englisch und Deutsch.³⁶

Bevor aus diesen Gründen allerdings von einer Unmöglichkeit der qualitativen Lippensynchronität gesprochen wird, muss man einige für die Synchronisation vorteilhafte Aspekte berücksichtigen. Neben den bereits angesprochenen Erleichterungen wie verdeckte oder generell undeutlich artikulierte Lippenbewegungen einiger OriginalschauspielerInnen identifiziert Maier (1997: 97) beispielsweise bestimmte Laute, bei denen eine exakte Korrelation nicht notwendig ist, da die Lippenbilder identisch oder zumindest ähnlich sind. Hinzu kommen andere Laute, die gar keiner spezifischen Lippenstellung bedürfen und daher kein Problem der Synchronisation darstellen. Darüber hinaus kommt Maier (1997: 99) zu dem Ergebnis, dass das durchschnittliche Publikum mental nicht in der Lage ist, in einem in normalen Tempo gesprochenen Dialog, der in der Totalen oder Halbtotalen gedreht wurde, einzelne Lippenbewegungen zu isolieren und diese mit dem synchron dazu gehörten Laut zu vergleichen, da in der Regel der Dialog rasch weitergeführt wird und sich ZuseherInnen generell eher der Illusion des Films hingeben.

Problematisch sind selbstverständlich Szenen, in denen der Mund einer Person in Nahaufnahme zu sehen ist und ein langsames Sprechtempo vorliegt. Hier fallen Asynchronitäten besonders auf und lassen sich in einigen Fällen wohl nicht vermeiden, wenn man sich inhaltlich nicht zu sehr vom Original entfernen möchte. Asynchronitäten werden von RezipientInnen allerdings in Kauf genommen. Es kommt darauf an, mit welcher Häufung

³⁵ Rowe (1960: 118) vergleicht anschaulich mithilfe diakritischer Zeichen einige französische Phrasen mit ihrer englischen Übersetzung hinsichtlich runder, offener, weiter, labialer sowie bilabialer Phonologie einzelner Laute.

³⁶ Pisek (1994: 95 ff.) erwähnt bei seinem Streifzug durch die Literatur verschiedene Beispiele: die Nichtkorrespondenz von /d/ und /w/ in den Aussagen *I don't know* und *Ich weiß nicht*, gerundete und gespreizte Lippenstellungen bei *boots* und *Stiefel* sowie den problematische Verschlusslaut /m/, der glücklicherweise bei *I'm sorry* und *Tut mir leid* vorhanden ist.

diese im Film oder der Serie auftreten und das Filmerlebnis permanent beeinträchtigen. Generell lässt sich allerdings konstatieren, dass „der Kampf um Lippensynchronität“ nicht so hart geführt wird, wie man es aufgrund der angesprochenen Problematik erwarten könnte (vgl. Maier 1997: 100 f.) und dass „Abweichungen der Lippenstellung das Verständnis des Textes nicht erschweren“ (Herbst 1994: 66). Außerdem, um mit Pisek (1997: 106) zu sprechen, gehen ZuschauerInnen gewöhnlich nicht ins Kino, um Lippen zu lesen.

3.5.2 Gestensynchronität

Unter diesem Begriff wird die Synchronität von Gestik und Mimik eines Charakters mit dem gesprochenen Dialog bezeichnet. Für Maier (1997: 101) stellt sie eine Art paralinguistische Synchronität dar, also „außenstehende‘ Faktoren wie Gesten, Augenbewegungen, Gesichtsausdrücke usw., die in direktem Zusammenhang stehen zu dem, was und wie gesagt wird“. Herbst (1994: 50) identifiziert weiterhin das „Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- und Handbewegungen“ als relevante visuelle Elemente, die zur Hervorhebung oder Emphase einer Textstelle im Original dienen. Ziel der Synchronfassung ist es daher, diese Elemente der Gestik und Mimik auch in der Zielsprache mit dem Nukleus eines Satz korrelieren zu lassen. Dies ist ein insofern problematisches Unfangen für die SynchronautorInnen, als dass Sinninhalte einer Phrase in der Zielsprache nicht zwangsläufig in derselben chronologischen Reihenfolge wiedergegeben werden wie in der Ausgangssprache, was allein durch grammatikalische Gründe bedingt ist. Gestensynchronität unterliegt damit auch einer temporalen Komponente.

Auch die kulturelle Komponente kommt zum Tragen. Wie bei Chaume Varela (1997: 324) bereits erwähnt, hat die Synchronisation US-amerikanischer (oder englischer) Produktionen ins Deutsche den Vorteil, dass die Kulturen der westlichen Zivilisation ein ähnliches Repertoire an kulturellen Zeichen, darunter auch Gestik und Mimik, besitzen, während es beispielsweise ungleich komplizierter wäre, eine ursprünglich asiatische Fassung mit deutschen Dialogen zu unterlegen. Aber auch innerhalb Europas kommt es zu erheblichen Unterschieden zwischen Sprachgemeinschaften, beispielsweise temperamentvollen Südländern und zurückhaltenden Briten³⁷: „Man kann nicht englisch sprechen und dies mit italienischen Handbewegungen begleiten“ (Balázs 1949: 170, zitiert in Pisek 1994: 107).

3.5.3 Charaktersynchronität

Der Ansatz zur Charaktersynchronität in der Literatur ist gespalten. Fodor (1976: 72) benutzt den Begriff der „character synchrony“, welcher allerdings von Whitman-Linsen (1992: 39) in dieser Form abgelehnt wird, da sie darin mehr als die rein akustischen

³⁷ „It is a common observation that the extroverted Southern types (Italians, Spaniards, people in the south of France etc.) accompany their words with a livelier play of dynamic features and gesticulations than the more introverted Northern peoples (e.g., the English)” (Fodor 1976: 36).

Merkmale einer Stimme sieht. Vielmehr spielen auch inhaltliche Elemente des Dialogs einer Person bei der Charakterdarstellung eine Rolle. Auch Herbst (1994: 84 f.) ist dieser Ansicht, verwendet aber den Begriff der Charakteräquivalenz. Darunter versteht er, dass „sich das Persönlichkeitsbild einer Rolle im Originalfilm und in der Synchronfassung entsprechen“. Chaume Varela (2004: 44 f.) wiederum sieht „character synchrony“ gar nicht als „type of synchronization“, sondern „directly related to the dramatization of dubbing actors“, da TranslatorInnen keinen Einfluss mehr darauf haben: „The effects of dramatization are totally in the hands of the dubbing actors and the dubbing director“ (Chaume Varela 2004: 45). Wie im Aktantenmodell aber bereits gesehen, können auch SynchronregisseurInnen als TranslatorInnen agieren, insofern kann nicht davon ausgegangen werden, dass es aus dem Rahmen der Synchronisation fällt.

Charaktersynchronität in der vorliegenden Masterarbeit soll aber beide Elemente berücksichtigen: paralinguistische sowie sprachliche Faktoren. Die authentische Darstellung eines Charakters soll dabei in zwei Dimensionen erreicht werden: Synchronität zwischen Original und Synchronfassung (interkulturell) sowie Kontinuität innerhalb der Synchronfassung (intrakulturell).

Bei der Charaktersynchronität soll im Idealfall ein Charakter in möglichst ähnlicher Weise dargestellt und von den ZuseherInnen wahrgenommen werden wie im Original. Dazu stellt sich die Frage, was einen Charakter ausmacht. Visuelle Einflüsse spielen eine Rolle: die Wahl der Kleidung, Statur, Gestik und Mimik etwa. Diese Einflüsse sind in der Synchronisation durch die Original-Videospur bereits vorgegeben und daher keine Problem der Übersetzung. Ein Charakter wird aber auch geformt durch das, was er sagt: Meinungen, Argumente, Sprachniveau, aber auch Sprachstil, Klangfarbe, Intensität, eben Stimme generell. Dafür ist die Wahl der SynchronsprecherInnen essentiell, die hinsichtlich bestimmter Faktoren wie Geschlecht, Alter und Stimmlage ausgewählt werden sollten (vgl. Herbst 1994: 80). So wäre es für die RezipientInnen irritierend, wenn eine ältere Frau von einer jungen oder ein seriöser, einschüchternder Mafiaboss mit einer hohen, schrillen Stimme synchronisiert wird. Diese Asynchronitäten bezeichnet Whitman-Linsen (1992: 39) als „acoustic internal dischrony“. Irritierend wäre es deshalb, weil RezipientInnen mit bestimmten körperlichen Merkmalen gewisse sprachliche Eigenschaften verbinden und daher erwarten. Oftmals ist ein Charakter erst zu sehen, bevor dieser spricht. Entspricht die Stimme dann nicht den Erwartungen der RezipientInnen, kann dies das Filmerlebnis negativ beeinträchtigen: „If the voice of the dubbing speaker cannot faithfully conjure up the personality and deportment of the visible character, then dischrony of character is bound to occur.“ (Fodor 1976: 74). Charaktersynchronität bedeutet daran anlehnend nicht unbedingt, dass sich die Stimme des Originals und die Synchronstimme besonders ähnlich sind, sondern dass die Synchronstimme zum Charakter passt, der vom Zielpublikum wahrgenommen wird (vgl. Herbst 1994: 84). Ähnlichkeit zwischen den beiden mag aus translationswissenschaftlicher Sicht ein interessanter theoretischer Analysepunkt sein, hat aber für die RezipientInnen der

Synchronfassung keine praktische Relevanz, da diese ja nur die Synchronfassung sehen und nicht vergleichen können.

Eng mit der Charaktersynchronität verknüpft ist auch die Charakterkontinuität, die sich innerhalb der deutschen Synchronfassung auf akustischer sowie inhaltlicher Ebene manifestiert. Auf akustischer Ebene betrifft dies die Beibehaltung derselben Synchronstimme im Verlaufe mehrerer Episoden und Staffeln und betrifft daher in dieser Form nur Serien.³⁸ Asynchronität tritt hier auf, wenn im Verlauf einer Serie die Synchronstimme eines Charakters gewechselt wird. Dafür kann es mehrere Gründe geben, am häufigsten ist dabei der Tod der eigentlichen SynchronsprecherInnen und die zwangsläufige Neubesetzung. Denkbar ist aber auch, falls SynchronsprecherInnen nicht vertraglich auf mehrere Staffeln gebunden sind, dass sie durch andere Verpflichtungen verhindert sind oder aufgrund zu hoher Gagenforderungen umbesetzt werden.

Solche Neubesetzungen innerhalb einer populären Serie, gerade bei Hauptpersonen, können auch mit Protesten seitens der ZuschauerInnen verbunden sein, die sich an „ihre“ Stimme gewöhnt haben und eine neue meist als unpassend bezeichnen. Als Beispiel der jüngeren Vergangenheit kann die Neubesetzung der Stimme Marge Simpsons aus *Die Simpsons* gesehen werden, die in zahlreichen Internetforen von Fans kritisiert wurde. Anke Engelke übernahm in der 17. Staffel der Serie nach dem Tode Elisabeth Volkmanns im Jahre 2006. Wie weit die Identifikation zwischen Figur und Synchronstimme gehen kann, illustriert Wehn (1996) an der Spielfilmreihe *Columbo*:

Ein extremes Beispiel für eine Identifikation zwischen Figur und Synchronstimme sind die Reaktionen auf die Umbesetzung des langjährigen *Columbo*-Sprechers Klaus Schwarzkopf: Als dieser starb und nach einem langen Casting durch Claus Biederstaedt ersetzt wurde, führte das zu heftigen telephonischen [sic] Protesten seitens der Zuschauer. Viele wollten die Erklärung, daß der Sprecher gestorben sei, nicht akzeptieren, 'da sie doch *Columbo* gerade noch am Bildschirm gesehen hatten'. (Wehn 1996: 11)

Dieses Zitat illustriert neben den Protesten der ZuschauerInnen auch sehr gut die oftmals eingeschränkten Kenntnisse des Publikums über den Synchronisationsprozess und die Illusionswirkung von Filmen, da viele offenbar die alte Synchronstimme *Columbos* für seine eigene, also die des Schauspielers Peter Falk, gehalten hatten.³⁹ Solche Proteste gegenüber einer neuen Synchronstimme sprechen allerdings nicht grundsätzlich gegen die Qualität der neuen Synchronstimme, da anzunehmen ist, dass „die neuen Synchronschauspielerinnen vom Publikum ohne weiteres akzeptiert worden wären, wenn sie die Rollen von Anfang an gesprochen hätten“ (Herbst 1994: 83). Es handelt sich um ein Problem der Gewohnheit.

Aber auch inhaltlich sollte ein Charakter im Verlaufe mehrerer Episoden oder Staffeln kontinuierlich dargestellt werden. Dies betrifft verschiedene Elemente wie Sprachstil, Register, aber auch die Wahl von Humorelementen. Irritierend wirkt es, wenn diese Elemente

³⁸ Innerhalb eines einzelnen Films kommt es zu keiner Neubesetzung einer Stimme, wohl aber bei denselben Schauspielern im Laufe der Jahre bei verschiedenen Filmen.

³⁹ Im Laufe der Jahrzehnte hat Inspektor *Columbo* sogar fünf unterschiedliche deutsche Stimmen.

aufgrund von Übersetzungsschwierigkeiten so ausgewählt werden, dass sie nicht zu den üblichen Charaktereigenschaften passen. Wenn beispielsweise ein Charakter im Verlaufe der Synchronfassung immer nur subtile, hintergründige Witze erzählt und in einer Szene einen anzüglichen Witz reißt, passt das nicht zu seinem in der Synchronfassung dargestellten Charakter. Ebenso ein Charakter, der ständig ein hohes Sprachniveau benutzt und plötzlich informell und umgangssprachlich spricht, ohne dass es einen ersichtlichen Grund gibt. Besonders im Fall der Sitcoms kann diese Kontinuität relevant sein, da die Charaktere oftmals stark stereotypisiert sind und die ZuseherInnen daher wissen, was sie von den Personen erwarten können und was nicht. Dies trifft auch für die Charaktere in *The Big Bang Theory* zu.

Faktoren zur Charakterdarstellung in der Synchronisation		
Art der Darstellung	Charaktersynchronität	Charakterkontinuität
Kultureller Transfer	interkulturell	intrakulturell
Akustische Ebene	Passende Stimme: - Klangfarbe - Intonation - Alter - Geschlecht	- Beibehaltung derselben SynchronsprecherInnen
Inhaltliche Ebene	Übertragung charakterspezifischer Eigenarten wie Dialekt, Sprachstil, Humor etc.	Beibehaltung gewählter charakterspezifischer Eigenarten (derselbe Dialekt, dasselbe Humorniveau etc.)

Abbildung 2: Faktoren zur Charakterdarstellung in der Synchronisation

3.5.4 Inhaltliche Kohärenz

Inhaltliche Kohärenz wird erreicht, wenn der ausgangssprachliche Filmdialog adäquat hinsichtlich des Inhalts sowie der Funktion übersetzt wird. Dabei geht es nicht mehr darum, wie viel gesagt wird (Quantität) oder wie es akustisch geäußert wird (Qualität), sondern was gesagt wird: Dialoge, Anspielungen, Witze, Schimpfwörter, Dialekte etc. Strategien zur Übertragung von inhaltlich schwierigen Textstellen gibt es viele, gemäß der RezipientInnenorientierung als Translationsskopos gilt es aber, eine Filmillusion entstehen zu lassen, die mit jener in der Ausgangskultur vergleichbar ist: „Was man übersetzen muss, das sind Sinn und Stoff des filmischen Moments. Und der Sinn ist getroffen, wenn das Publikum des synchronisierten Films genauso reagiert, wie das Publikum der Originalfassung reagiert hätte“ (Mounin 1967: 145).

In den meisten Fällen soll zwischen Originalversion und Synchronfassung inhaltliche Kohärenz bestehen, was auch in den folgenden Unterkapiteln als anzustreben gilt. Es kann aber auch Situationen geben, in denen ein Eingriff in inhaltliche Elemente in der

Synchronfassung gewünscht wird. Als Beispiel kann die Zensur⁴⁰ gelten oder eine Neuinterpretation⁴¹ des Originals für das Zielpublikum.

Im Folgenden soll auf einige dieser inhaltlichen Übersetzungsschwierigkeiten eingegangen werden, im Sinne dieser Masterarbeit spielen dabei Sprachvarietäten und Humor selbstverständlich eine übergeordnete Rolle. Die Unterteilung der Sprachvarietäten erfolgt in Bezug auf die in Kapitel 2 herausgearbeitete Einteilung sowie der Variante Akzent, die eng mit dem Dialekt verwandt ist, aber doch eigenständig behandelt werden muss.

3.5.4.1 Sprachvarietäten

Sprachvarietäten in der Synchronisation stellen ÜbersetzerInnen immer wieder vor Probleme, am meisten die diatopische und diastratische Dimension. Das liegt daran, dass Sprachvarietäten nicht nur in einer Kultur verankert sind, sondern von jener Kultur auch mit bestimmten Konnotationen verbunden sind, über die die RezipientInnen der Zielkultur meist kein Hintergrundwissen haben.

Im Allgemeinen wird in der Synchronisation immer in die Standardsprache synchronisiert⁴², da „[d]er Standard (...) die einzige Varietät, die - im Falle einer Übersetzung - als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird“, ist (Herbst 1994: 98). Dadurch gehen aber charakteristische Aspekte der Originalversion verloren, da Sprachvarietäten zwar meist keine handlungstragenden Elemente darstellen, dafür aber ungemein zur Schaffung von Atmosphäre und charakterlicher Tiefe dienen und damit zum gelungenen Filmerlebnis beitragen.

Bei der Übertragung von Sprachvarietäten ist jedoch ebenfalls mit Sorgfalt vorzugehen, da Sprachvarietäten und ihre Konnotation vom Publikum genau erfasst werden: „Idiolects, sociolects, colloquialisms, slang, all carry with them undeniable, intricate ‚messages‘, interpreted by the film-going audience with surprising consistency“ (Whitman-Linsen 1992: 82).

3.5.4.1.1 Dialekt

Dialektale Elemente in der Synchronisation wiederzugeben ist nicht immer einfach, da sie stark regional geprägt sind und der kulturelle Kontext, in dem ein Dialekt lebt, nicht derselbe und selten vergleichbar mit einem kulturellen Kontext der Zielkultur ist. Ein Texaner

⁴⁰ In der ersten deutschen Fassung von *Casablanca* wurden alle Bezüge zum Nationalsozialismus gestrichen bzw. umgeschrieben. Aus dem Nazi-Gegner Victor Laszlo wurde ein Atomphysiker, der Deltastrahlen erfand; die Figur des SS-Majors Strasser wurde komplett gestrichen. Siehe dazu beispielsweise Pruys (1997: 155 f.).

⁴¹ So im Fall der englischen Serie *The Persuaders*, deren Dialoge als deutsche Serie *Die Zwei* teils stark vom Original abwichen, um humorvoller und alberner zu sein (vgl. Kurz 2006: 6).

⁴² Es gibt Ausnahmen: Die US-Filmkomödie *Ted* kam in Deutschland zusätzlich zur normalen Version in Standarddeutsch auch in Versionen mit bayrischem und berlinerischem Dialekt in die Kinos (vgl. Dederichs 2012).

beispielsweise spricht anders als ein New Yorker, aber beide Dialekte sind nicht äquivalent zu Hamburger Norddeutsch oder Münchner Bayrisch. Dialekte sind immer regional gefärbt.

Früher wurde versucht, angelsächsische Dialekte in der Synchronisation mit deutschen Dialekten (Pfälzisch oder Berlinerisch etwa) wiederzugeben, was beim Publikum allerdings auf wenig Akzeptanz stieß und daher keine sinnvolle Lösung darstellt (vgl. Kurz 2006: 57). Als negatives Beispiel führt Kurz (2006: 140 f.) den von Herbst (1994: 112 ff.) herausgearbeiteten Fall der Synchronisation von *My Fair Lady* an, in der ein englischer Cockney-Dialekt des Originals in einen Berliner Dialekt synchronisiert wird. Da aber die Handlung sichtbar in England verbleibt, entsteht ein Bruch mit der Logik.

Als positives Beispiel zum Umgang mit Dialekten wird der Film *Snatch* genannt, in dem eine Mischung aus irischem Dialekt und „Gypsykauterwelsch“ in typisch deutsche „Gypsy-Sprache“ synchronisiert wird, das ebenso unverständlich und komikerzeugend ist. Hier half der Umstand, dass Dialekte der Romani, wie die Sprache heute offiziell bezeichnet wird, in verschiedenen Sprachen in ganz Europa existiert und damit leichter von einer Kultur in die andere übertragen werden kann (vgl. Kurz 2006: 141).

Um regionale Prägungen in die Synchronfassung einfließen zu lassen, ohne einen Dialekt nachzuahmen oder durch einen anderen, zielkulturellen zu ersetzen, kann der regionale Bezug auch verbalisiert werden. Geeignete Dialogstellen werden dann in der Synchronfassung um einen verbalen Hinweis auf die Ausgangskultur erweitert (z. B. „Ich als Ire...“), während ansonsten in die Standardsprache übersetzt wird.

Als Beispiel aus dem Korpus wird hier Sheldon zitiert, der von seiner Zeit als Gastprofessor in Heidelberg erzählt. Aus einem deutschsprachigen Element im Original macht er in der deutschen Synchronfassung einen Dialekt:

Beispiel 01	S01E11 The Pancake Batter Anamoly
Sheldon: Anyway, the housekeeper in the faculty residence didn't speak any English, when I finally managed to convince her I was sick, she said "Mocktest du ein Darmspulung?"	Sheldon: Jedenfalls, die Dame, die das Gästehaus leitete, sprach einen merkwürdigen Akzent, und als ich ihr endlich klar machen konnte, dass ich krank war, sagte sie: „Möschden Sie ein Einlauf hadde?“

3.5.4.1.2 Akzent

Um terminologische Ungenauigkeiten zu vermeiden, soll der Akzent vom Dialekt abgegrenzt werden, da es sich um ein ähnliches Phänomen der diatopischen Dimension handelt, sich jedoch anders äußert. Akzent ist damit eine Sprachvarietät für Unterschiede, die sich ausschließlich auf die Aussprache beziehen (vgl. Herbst 1994: 90), während Dialekt sich auch auf phonologischer Ebene manifestieren kann, darüber hinaus aber auch in den

Bereichen Lexik, Syntax⁴³ und Morphologie: „A difference between varieties (...) may involve any or all of syntax, morphology, lexicon, and pronunciation. (...) A difference of accent, on the other hand, is a difference between varieties of General English which involves only pronunciation” (Hudson 1980: 43 f.).

Bei Akzenten, im Gegensatz zu Dialekten, lässt sich die Synchronisation vereinfachen, wenn der Akzent aus einem Land stammt, das weder der Ausgangs- noch der Zielkultur zugehörig ist. In diesem Fall sind Akzente leicht zu reproduzieren, da keine muttersprachlichen Emotionen und Erwartungshaltungen seitens der RezipientInnen hervorgerufen werden. So spricht beispielsweise Kevin Kline im Film *French Kiss* im Original Englisch mit einem französischen Akzent, in der Synchronisation Deutsch mit französischem Akzent, während Meg Ryans Englisch in die Standardsprache synchronisiert wurde (vgl. Kurz 2006: 57).

Problematisch wird es, wenn eine Synchronfassung für das Land erstellt werden soll, dessen Sprache in einem Akzent vorkommt. So spricht in der Serie *Gilmore Girls* einer der Charaktere Englisch mit französischem Akzent. Eine Beibehaltung in der synchronisierten französischsprachigen Version der Serie hätte bedeutet, dass der Charakter gar keinen Akzent mehr spricht und somit nicht mehr aus der Gruppe der übrigen Charaktere heraussticht. Um dies zu erreichen, wurde ein anderer fremdsprachiger Akzent gewählt: In der französischen Fassung spricht der Charakter nun Französisch mit italienischem Akzent.

Allgemein gilt für die Synchronisation von Akzenten, wie auch Dialekten, dass sie

der Tatsache Rechnung tragen muss, daß im Originalfilm Akzent bzw. Dialekt nicht nur Aufschluß über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse gibt, sondern daß mit bestimmten Varietäten auch Stereotypen verbunden werden, was auch filmisch genutzt werden kann (Herbst 1994: 93).

In *The Big Bang Theory* spricht einer der Hauptcharaktere, Raj, Englisch mit indischem Akzent. Dieser Akzent wird in die deutsche Synchronisation aufgenommen und taucht in folgendem Beispiel bei ihm sowie bei seiner Mutter auf. Unterstützt wird der Akzent durch indische Realia.

Beispiel 02	S01E08 The Grashopper Experiment
Mrs Koothrappali: Rajesh, do you remember Lalita Gupta?	Mrs Koothrappali: Rajesh, erinnerst du dich an Lalita Gupta?
Raj: The little fat girl that used to kick me in the samosas and call me untouchable?	Raj: Die kleine Dicke, die mir in die Samosas getreten hat und mich Unberührbarer nannte?

⁴³ Kurz (2006: 138) führt als lexikalisches Beispiel den Term „Sammel“ für Brötchen in Bayern an, als syntaktische Eigenheit den Satz „Ich bin auf Arbeit“, der zwar grammatikalisch eigentlich inkorrekt ist, im Sächsischen aber auch in gebildeten Sozialschichten geläufig.

3.5.4.1.3 Soziolekt

Weniger problematisch als die Übersetzung von Dialekt und Akzent ist die Übertragung von Soziolekten, zumindest so die bestimmte soziale Gruppe in beiden Kulturkreisen in ähnlicher Weise existiert. Für die USA und den deutschsprachigen Raum sollte das, trotz leichter kultureller Unterschiede, allgemein der Fall sein. WissenschaftlerInnen, JuristInnen, aber auch Jugendliche, Kriminelle, all diese sozialen Gruppen haben ihr eigenes Vokabular und unterscheiden sich von der Standardsprache. Diese Unterschiede sind meist einfach zu übertragen.

Sollte eine entsprechende soziale Gruppe nicht in der Zielkultur existieren, schlägt Herbst (1994: 108) vor, Hinweise auf die Gruppenzugehörigkeit entweder verbalisiert einzufügen oder bei „tieferstehenden Soziolekten“ in Standardsprache mit niedrigerer Stilebene zu übersetzen.

In *The Big Bang Theory* ist der auffälligste Soziolekt jener der PhysikerInnen, die aber auch in anderen Wissenschaftszweigen über ein umfangreiches Wissen verfügen, darunter Medizin, Chemie etc. Im folgenden Beispiel nutzt Leonard medizinisches bzw. ernährungswissenschaftliches Vokabular und Referenzen.

Beispiel 03	S01E01 Pilot
Leonard: Anyway, um. We brought home Indian food. And, um. I know that moving can be stressful, and I find that when I'm undergoing stress, that good food and company can have a comforting effect. Also, curry is a natural laxative, and I don't have to tell you that, uh, a clean colon is just one less thing to worry about.	Leonard: Folgendes, um. Wir haben indisches Essen geholt und, äh, ich weiß, dass ein Umzug stressig sein kann und ich konnte feststellen, wenn ich unter Stress stehe, erzielt gutes Essen in netter Gesellschaft eine beruhigende Wirkung. Außerdem ist Curry ein natürliches Abführmittel, wie du ganz sicher schon weißt, ein gereinigter Verdauungstrakt ist eine Sorge, die man weniger hat.

3.5.4.1.4 Umgangssprache

Wie in Kapitel 2.3.3 bereits konstatiert, ist die Umgangssprache zwischen Standardsprache und Dialekt angesiedelt, weist aber Elemente des Registers und des Stils auf. Im Gegensatz zum Dialekt verfügen umgangssprachliche Ausdrücke aber über eine überregionale Bedeutung und Bekanntheit, was es in der Synchronisation insofern leichter macht, als dass sie potentiell vom gesamten RezipientInnenkreis verstanden werden können. In Wörterbüchern werden solche Ausdrücke meist besonders markiert (*ugs.* im Deutschen, *coll.* oder *slang* im Englischen).

Die Übersetzung umgangssprachlicher Begriffe und Phrasen ist stark situations- und funktionsbezogen. ÜbersetzerInnen müssen reflektieren, welchen Zweck der Gebrauch der Umgangssprache erfüllt, ob es ein wesentliches Merkmal der Person ist und welche Stilebene und Konnotationen mit dem Begriff oder der Phrase verbunden sind. Auf dieser Ebene lässt sich dann eine adäquate Lösung in der Zielsprache finden.

Als Beispiel wird hier Penny gezeigt, die häufig in Umgangssprache spricht, was sich durch Wortwahl, Satzbau als auch durch Wortverkürzungen äußert.

Beispiel 04	S01E07 The Dumpling Paradox	
Penny: Anyway, she got here today, and she's just been in my apartment, yakkety-yakking about every guy she's slept with in Omaha, which is basically every guy in Omaha, and washing the sluttiest collection of underwear you have ever seen in my bathroom sink.	Penny: Wie gesagt, sie ist seit heute da, hockt drüben in meiner Wohnung und quasselt von all den Typen, mit denen sie in Omaha geschlafen hat, also praktisch mit allen Typen in Omaha, und sie wäscht währenddessen die nuttigste Sammlung Unterwäsche, die ihr euch vorstellen könnt, in meinem Waschbecken.	

3.5.4.1.5 Idiolekt

Ein Idiolekt, also die individuelle Sprechweise einer einzelnen Person, lässt sich insofern in der Synchronisation realisieren, als dass sich ein Idiolekt aus Elementen der Lexik, der Phonologie und des Stils zusammensetzt. Eine individuelle Vorliebe für einen bestimmten Sprechstil, Stottern, Wortwiederholungen oder syntaktische Elemente im Englischen können meist im Deutschen nachgebildet werden. Darüber hinaus erfüllt ein Idiolekt meist den Zweck, einen Charakter hervorzuheben und ihm eine bestimmte Sprache zuzuweisen, an derer der Charakter wiedererkennbar ist. Damit ist der Idiolekt eng mit der Charakterkontinuität verbunden. Diese Hervorhebung muss nicht unbedingt durch die gleichen sprachlichen Eigenheiten des Originals wiedergegeben werden, sondern können in der Synchronfassung auch verändert werden. Als Beispiel wird hier Leonard von einem chinesischen Wunderkind auf eine syntaktische Eigenheit in Leonards Idiolekt aufmerksam gemacht.

Beispiel 05	S01E12 The Jerusalem Duality	
Leonard: No kidding, you speak English really well. Dennis: So do you. Except for your tendency to end sentences with prepositions. Leonard: What are you talking about? Dennis: That.	Leonard: Echt wahr, du sprichst unsere Sprache recht gut. Dennis: Du auch. Abgesehen davon, dass ungewöhnlich viele deine Sätze auf Adverbien enden. Leonard: Wovon redest du da bloß? Dennis: Davon.	

3.5.4.1.6 Fremdsprachen

Ähnlich wie fremdsprachige Akzente lassen sich fremdsprachliche Elemente von der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragen, in dem man die Begriffe einfach beibehält. Dies gilt zum einen aber nur, wenn zu erwarten ist, dass ein Begriff in der Zielkultur ähnlich vertraut oder fremd ist wie in der Ausgangskultur, um auf funktionaler Ebene die gleiche Wirkung zu erzielen, und zum anderen natürlich nur, sofern nicht in die Fremdsprache synchronisiert wird, aus der der Begriff kommt.

Eine Wirkungsverzerrung lässt sich im Falle der US-Kultur gegenüber dem deutschsprachigen Raum allerdings kaum vermeiden, da Fremdsprachenkenntnisse allgemein einen unterschiedlichen Stellenwert haben. US-Amerikaner sprechen mit ihrer Muttersprache die *lingua franca* und verfügen tendenziell über geringe Fremdsprachenkenntnisse, wobei Spanisch durch die geografische Nähe zu Mexiko noch am stärksten vertreten ist. SprecherInnen mit Fremdsprachenkenntnissen haben daher einen gehobenen Stellenwert und demonstrieren dadurch ein gehobenes Bildungsniveau und Weltoffenheit. In Europa hingegen wird sehr viel mehr Wert auf das Erlernen von Fremdsprachen gelegt, getreu dem europäischen Motto *In Vielfalt vereint*. Fremdsprachenkenntnisse nehmen keinen so gehobenen Stellenwert ein wie in den USA. Diese unterschiedliche Wirkung lässt sich in der Übersetzung kaum berücksichtigen, es sei denn, es wird im Deutschen auf eine so exotische Fremdsprache zurückgegriffen, die auch dem deutschen Publikum imponiert.

In *The Big Bang Theory* benutzt vor allem Howard fremdsprachliche Ausdrücke, meist, um zu imponieren, in diesem Fall der neuen Bekanntschaft Penny.

Beispiel 06	S01E01 Pilot
Howard: Bonne douche. Penny: I'm sorry? Howard: It's French for good shower. It's a sentiment I can express in six languages.	Howard: Bonne douche. Penny: Hä? Ich war... bitte was? Howard: Das ist französisch für Duschen Sie gut. Ein Wunsch, den ich in sechs Sprachen aussprechen kann.

3.5.4.2 Humor

Humor in der Synchronisation war lange ein Randphänomen, dem wenig Beachtung geschenkt wurde, obwohl komödiantische Filme und Fernsehserien, die allein zur Humorerzeugung dienen, die Sitcoms, schon längere Zeit täglich im Fernsehen und im Kino zu sehen sind. Als Grund kann gelten, dass "the combined object of humour translation must have seemed until now so vast, disorientating and dangerous an ocean that few academic efforts were made to theorize the processes, agents, contexts and products involved" (Vandaele 2002: 149). Diese Situation hat sich inzwischen verbessert, da Humor in der

Translationswissenschaft und Sitcoms als Untersuchungsgegenstand in der Synchronisation mehr und mehr Thema wissenschaftlicher Publikationen⁴⁴ sind.

Bei schriftlich fixierten Texten schlägt Hickey (1998: 222) zur Erreichung von Funktionskonstanz (Humorerzeugung) vor, dass sich ÜbersetzerInnen nötigenfalls von der semantischen Ebene lösen müssen. Diese Strategie wird „recontextualisation“ genannt und findet auch bei der audiovisuellen Übersetzung häufig Anwendung zur Erhaltung humorvoller Elemente. Dabei sind zunächst Überlegungen zum Anforderungsprofil an ÜbersetzerInnen sinnvoll. Bereits Rowe (1960: 120) vertritt die Meinung, dass „the dubbing of comedy requires above all a writer capable of writing a funny line in his own language“. Veiga (2009: 158 ff.) sieht die Kompetenzen für ÜbersetzerInnen von Humor in audiovisuellen Texten in der „humour awareness“ (Erkennen des Humorstimulus), „humour competence“ (Herstellung der Bedeutungen und Verbindungen zwischen Ausgangs- und Zieltext) und der „audiovisual humour translation competence“ (Einbeziehung sprachlicher und kulturspezifischen Faktoren sowie technischer Einschränkungen).

Es folgen Überlegungen zur Art des Humors, welchen Stellenwert sie einnehmen und welchen Skopos sie realisieren sollen. Zabalbeascoa (1996: 243 f.) erstellt bei seiner Analyse von Witzen ein allgemeines Modell von Prioritäten und Restriktionen. Bei seiner Einteilung der Prioritäten auf einer Skala reiht er „TV comedy“ als Fall ein, in dem Humorelementen die höchste Priorität zukommt. Als Restriktionen gelten andererseits sprachliche Faktoren (Grammatik), technische Voraussetzungen (vorgegebener visueller Kanal), kulturelle Differenzen, professionelle Einschränkungen im Synchronisationsprozess (Zeitdruck, Arbeitsteilung) sowie das bereits angesprochene Humorverständnis der ÜbersetzerInnen (vgl. 1996: 248). Die Funktionen von Humorelementen können dabei verschiedene Befindlichkeiten und Meinungen beinhalten: „bitter, cynical, provocative, ironic, hearty, or that manifest the speaker’s social views and behaviour, as in racist or sexist jokes“ (1996: 244).

Humor kann dabei in unterschiedlicher Form dargestellt werden: Wortspiele, Anspielungen, Witze, Übertreibungen, Ironie, Sarkasmus etc. Nicht nur für jede Humorform, sondern auch innerhalb von einer bestimmten Humorform bieten sich dabei mehrere Übersetzungsmöglichkeiten an. Delabastita (1996: 134) präsentiert für Wortspiele ein deskriptives Modell und identifiziert verschiedene Übertragungsformen, darunter die wörtliche Übertragung, Neutralisierung, Ergänzung etc. Sein Modell wird in Kapitel 4 ausführlicher dargestellt. Aus funktionaler Sicht ist dabei nicht entscheidend, wie mit einem humorvollen Element umgegangen wird, sondern welche Funktion es erfüllen soll. Dabei sollen die von Zabalbeascoa (1996: 244) aufgelisteten Humorarten wie Zynismus oder Ironie möglichst beibehalten werden. Wichtig ist aber, dass die Fernsehserie auf Makroebene Funktionskonstanz hinsichtlich des Humors aufweist: Das Zielpublikum soll unterhalten werden, zum Lachen angeregt werden.

⁴⁴ Darunter bei Hickey (1998), Zabalbeascoa (1996) und Diaz Cintas (2009).

In any case, the intensity of the audience reaction to a comic line is far more important than any literary fidelity to the original sense. A funny line is intended to get a laugh. If it fails to do so when translated into the foreign tongue, then the translation has failed, whatever the literary excellence or fidelity to the original. (Rowe 1960: 120)

Die vorliegende Masterarbeit soll sich aber nicht mit Humorformen wie Ironie oder Wortspielen beschäftigen, sondern mit konversationellem Humor. In *The Big Bang Theory* entsteht ein erheblicher Anteil des Humors durch den Einsatz von Sprachvarietäten. Besonders verschiedene Sprachvarianten im Verbund bzw. in Gegenüberstellung werden oftmals als Mittel zur Komikerzeugung genutzt, beispielsweise wenn plötzlich von einem fachlich anspruchsvollen Soziolekt in eine terminologisch anspruchslose Umgangssprache gewechselt wird, teilweise in Dialogen, teilweise von derselben Person. In der folgenden Szene gibt Sheldon Penny medizinische Ratschläge und nimmt gar nicht wahr, dass Penny wütend über eine nächtliche Aufräumaktion von Sheldon und Leonard in ihrer Wohnung ist, während sie geschlafen hat. Vom Fachbegriff für den empfohlenen Arzt wechselt er in einen umgangssprachlichen Begriff, weil er denkt, sie versteht ihn nicht. Penny starrt ihn jedoch aus ganz anderen Gründen an, was die ZuschauerInnen natürlich merken und wodurch die Komik der Szene entsteht.

Beispiel 07	S01E02 The Big Bran Hypothesis
Penny [angry]: In my apartment, while I was sleeping! Sheldon: And snoring. And that's probably just a sinus infection, but it could be sleep apnoea, you might want to see an otolaryngologist. <i>[She stares at him]</i> It's a throat doctor.	Penny [wütend]: Drüben in meiner Wohnung, während ich geschlafen habe! Sheldon: Und auch geschnarcht. Das ist vermutlich nur eine Nebenhöhleninfektion, aber möglicherweise auch eine Schlafapnoe, geh am besten mal zum Otolaryngologen. <i>[Sie starrt ihn an]</i> Einem HNO-Arzt.

3.5.4.3 Sonstige Übersetzungsprobleme

Ähnlich wie bei anderen Texten literarischen Ursprungs ergeben sich auch bei der Synchronisation gewissen Problemstellungen in der Übersetzung, sei es kultureller Natur oder den audiovisuellen Voraussetzungen geschuldet. An dieser Stelle sollen nur kurz einige Übersetzungsschwierigkeiten thematisiert werden, die in der audiovisuellen Übersetzung vorkommen können und gegebenenfalls durch Beispiele aus dem Analysekorpus aufgezeigt werden.

Realia sind laut Markstein (1998: 288) alle kulturellen Elemente eines Landes oder eines Volkes aus den Bereichen Geschichte, Politik oder Alltagsleben, die keine direkten Entsprechungen in anderen Ländern haben und somit in der Übersetzung Klärungsbedarf

wecken. Kurz (2006: 133) sieht in Realia „Phänomene, die sich nur in einer Kultur finden und Probleme bei der Synchronisation aufwerfen, weil man sie nicht mit einem Äquivalent aus der Zielkultur übersetzen kann“. Dabei kann zwischen zwei Arten von kulturellen Anspielungen unterschieden werden. Die eine Sorte kann durch exportiertes Weltwissen des Zielpublikums als kulturübergreifend bekannt angesehen werden. Als Beispiel dafür nennt Kurz den nordamerikanischen Feiertag *Thanksgiving*, dessen Tradition im deutschsprachigen Raum zwar nicht existiert, durch die Amerikanisierung der Welt aber als Feiertag verstanden wird und daher in dieser Form übersetzt werden kann. Die zweite Sorte besteht aus Realia, die dem durchschnittlichen Zielpublikum als nicht bekannt anzusehen sind. Kurz' Beispiel ist die Abkürzung *W.A.S.P.* für *White Anglo Saxon Protestants*.

Im Fall der Realia kommt die von Holz-Mänttari beschriebene AdressatInnenorientierung zum Tragen. ÜbersetzerInnen müssen zunächst Realia als solche im Ausgangstext erkennen können, dann einschätzen, ob den RezipientInnen eine Realie bekannt sein könnte und nötigenfalls eine passende Übersetzungsmöglichkeit finden. Möglich wäre, sofern Dialogzeit vorhanden ist, die Realie verbal ergänzend zu erläutern, sie zu neutralisieren (siehe Beispiel 01, als aus dem *K-Mart* der *Supermarkt* wird) oder je nach Zweck einer Realie auf eine Realie der Zielkultur zu verweisen, die dieselbe Funktion erfüllt wie die Realie in der Ausgangskultur.⁴⁵

Auch mit Gesang und Musik wird in der Synchronisation unterschiedlich umgegangen. Hintergrundmusik wird meist nicht verändert, da sie entweder Atmosphäre herstellt und direkten Bezug auf die Handlung hat. Szenen, in denen ein Charakter singt, werden oftmals nicht synchronisiert, sondern im Originalton beibehalten, gegebenenfalls noch untertitelt, wenn der Liedtext sinntragende Elemente aufweist. Wenn Gesang synchronisiert wird, wird entweder der Originaltext nachgesungen (bei allgemein bekannten Liedern) oder ein neuer Liedtext vertont. In *The Big Bang Theory* tauchen beide Fälle auf. In Episode 11: The Grashopper Experiment singt Sheldon *To Life* aus dem Musical *Fiddler on the Roof*. Die Gesangeinlage wird unsynchronisiert mit Sheldons englischer Stimme wiedergegeben. Einen neuen Liedtext hingegen bekommt das Lied *Soft Kitty*. Da es sich dabei um eine Version des amerikanischen Kinderliedes *Warm Kitty* mit vertauschten Textzeilen handelt, kann auch von einer Realie gesprochen werden. Sheldon erzählt Penny, seine Mutter habe ihm dieses Lied früher vorgesungen. Anschließend bringt er es ihr bei. Im Verlauf der weiteren Staffeln taucht das Lied immer wieder auf und nimmt daher eine besondere Stellung ein. In der Synchronisation wurde das Lied *Katzentanzspiel* des deutschen Kinderbuchautors Fredrik Vahle benutzt.

⁴⁵ Zusätzlich erschwert werden Realia, wenn sich durch paralinguistische Elemente unterstützt werden, so z.B. in der Episode *Just Once With Aunt Sophie* der US-Sitcom *Two and A Half Men*, als ein Charakter das Aussehen und die Kleidung seines Bruders mit der Figur *Big Boy* der US-Restaurantkette vergleicht und dazu die typische Pose des *Big Boy* nachahmt. Diese Geste kann in der Synchronfassung nicht ignoriert werden.

Beispiel 08	S01E11 The Pancake Batter Anamoly	
Sheldon: Can you sing “Soft Kitty”? Penny: What? Sheldon: My mom used to sing it to me when I was sick. Penny: I’m sorry, honey, I don’t know it. Sheldon: I’ll teach you. “Soft kitty, warm kitty, little ball of fur, happy kitty, sleepy kitty, purr purr purr.” Now you.	Sheldon: Kannst du das Katzentanzlied singen? Penny: Was? Sheldon: Meine Mum hat mir das früher vorgesungen, wenn ich krank war. Penny: Ähm, nein, das kenn’ ich nicht. Sheldon: Ich bring’s dir bei. „Guck, die Katze tanzt für sich allein, tanzt auf einem Bein. Kam ein Kater zu dem Kätzchen, ba-ba-ba.“ Jetzt du.	

An anderer Stelle wird ein Kinderreim leicht verändert wiedergegeben, was durch den englischen Begriff für Münze und dem Namen einer Person, nämlich Penny, zum Wortspiel wird. Der ursprüngliche Reim („Find a penny, pick it up...“) wird von Howard verändert, um auf Penny statt auf eine Münze anzuspielen, als diese den Raum betritt.

Beispiel 09	S01E07 The Dumpling Paradox	
Howard: See a Penny, pick her up, and all the day you’ll have good luck.	Howard: Sieh, ein Penny, heb’ ihn auf und dir wird blühen das Glück zuhau.	

Auch für eine kulturelle Anspielung in Verbindung mit nonverbalen Elementen wird ein Kinderbuch der US-amerikanischen Kultur bemüht. Nachdem Howard die Nacht mit seiner neuen Bekanntschaft Christy verbracht hat und die beiden offensichtlich sexuell sehr aktiv waren, spielt sich folgender Dialog bei der Begrüßung ab:

Beispiel 10	S01E07 The Dumpling Paradox	
Christy [entering]: Mmmm, there’s my little engine that could. Howard: Chka-chka-chka-chka-chka-chka-chka [they kiss]. Sheldon: Well there’s one beloved children’s book I’ll never read again.	Christy: Mmmm, meine kleine Dampflo hat sich also hier versteckt. Howard: Chka-chka-chka-chka-chka-chka-chka. [Sie küssen sich] Sheldon: Ich werde nie wieder ins Eisenbahnmuseum gehen können.	

Christy äußert zuerst eine verbale Referenz auf das US-amerikanische Kinderbuch *The Engine That Could*, in dem eine kleine Lokomotive es schafft, einen langen, schweren Zug über einen Berg zu ziehen. Die Anspielung zielt auf Howards geringere Körpergröße gegenüber Christy ab, trotz derer er es mit großen Anstrengungen anscheinend geschafft hat, ihr die Nacht zu verschönern. Howard wiederum ahmt dann das Geräusch einer Lokomotive nach und unterstützt dies durch eine Geste, indem er mit beiden Armen die Radbewegungen der Lokomotive nachahmt. In der Übersetzung wird die Referenz auf das dem deutschen

Publikum unbekannte Kinderbuch durch eine direkte Referenz auf die Dampflok ersetzt, womit auch Howards Geste integriert wird. Sheldons Äußerung stellt zwar eine inhaltliche Veränderung dar, ist aber eine gelungene Wahl, da Sheldon im Laufe der Serie mehrfach seine Vorliebe für Eisenbahnen zum Ausdruck bringt.

An anderer Stelle wird der Dialogtext in der Synchronfassung ergänzt, um verbale, optische Informationen verständlich zu machen. Howard will mit Missy ausgehen und führt ihr dabei einen Zaubertrick mit Stofftüchern vor:

Beispiel 11	S01E15 The Pork Chop Indeterminacy	
Howard <i>[pulls out a handkerchief with the words „Will you go out with me?“ written on it]:</i> Ta-dah! Missy: No. Howard: Okay. <i>[throws away first handkerchief, moves his hands around and pulls out another smaller one with „Are you sure?“ written on it]</i> <i>[Missy shakes her head and closes the door]</i>	Howard <i>[bringt ein Stofftuch mit der Aufschrift „Will you go out with me?“ zum Vorschein]:</i> Ta-dah! Missy: Ob ich mich dir ausgehen will? Nein. Howard: Okay. <i>[wirft das erste Stofftuch weg, bewegt seine Hände hin und her und zieht ein kleineres Stofftuch aus dem Ärmel mit der Aufschrift: „Are you sure?“]</i> Missy: Ja, ich bin mir sicher. <i>[schüttelt ihren Kopf]</i> Nein, danke. <i>[schließt die Tür]</i>	

Die englische Schrift ist deutlich für das deutsche Publikum zu sehen und wird durch Missys direkte Referenz verbalisiert. Um keine Asynchronität der Gesten herzustellen zwischen dem Satz „Ja, ich bin mir sicher“ und dem Kopfschütteln, wurde der Dialogtext noch um „Nein, danke“ erweitert. Diese Ergänzungen sind möglich, weil Missy teilweise nur von schräg hinten zu sehen ist bzw. beim Kopfschütteln sogar leicht den Mund offen stehen hat.

3.5.4.4 Verstöße gegen die inhaltliche Kohärenz

Durch Ungenauigkeiten, Verständnisschwierigkeiten oder translatorische Herausforderungen kann es dazu kommen, dass gegen die inhaltliche Kohärenz verstoßen wird. Dies schließt Übersetzungsfehler mit ein, betrifft aber auch Situationen, in denen der nicht inkorrekt und unsinnig übersetzt wurde, sondern einfach ein abweichender Inhalt vermittelt wird, beispielsweise aus Gründen der Lippsynchronität oder bei Realia (wie in Beispiel 10). Dazu einige Beispiele aus dem Korpus:

Beispiel 12	S01E02 The Big Bran Hypothesis	
Sheldon: I just gave you a reasonable explanation.	Sheldon: Ich hab dir gerade eine vernünftige Erklärung gegeben.	

Leonard: No, no, no. You gave me an explanation. It's reasonableness will be determined by a jury of your peers. Sheldon: Don't be ridiculous. I have no peers.	Leonard: Nein, nein, nein, du hast mir nur eine Erklärung gegeben Über deren Vernünftigkeit werden bald die Geschworenen vor einem Gericht entscheiden. Sheldon: Ach, mach dich nicht lächerlich. Jeder Richter wird das verstehen.
--	--

Die soziolektale Dimension des Juristenvokabulars wird zwar beibehalten, Sheldon spielt im Original aber mit dem Ausdruck *peers* und sieht sich in seinem Selbstverständnis als einzigartiges Individuum ohne seinesgleichen. Diese Vermessenheit geht in der Synchronfassung verloren.

Beispiel 13	S01E09 The Cooper-Hofstadter Polarization	
Leonard: No. No. Scientists do not compromise. Our minds are trained to synthesise facts and come to inarguable conclusions. Not to mention, Sheldon is batcrap crazy.	Leonard: Nein, nein. Wissenschaftler schließen keine Kompromisse. Unser Verstand ist darauf trainiert, Fakten auszuwerten und unanfechtbare Schlüsse zu ziehen. Erschwerend ist noch, dass Sheldon auf diese ganzen Batman-Spielereien steht.	

Laut Urban Dictionary ist der Ausdruck *batcrap crazy* umgangssprachlich für jemanden, der sich in hohem Maße irrational verhält. Dies trifft auf Sheldon, mit dem Leonard in dieser Episode streitet, durchaus zu. Anscheinend wurde dies in der Synchronfassung mit Batman in Verbindung gebracht, anders lässt sich die deutsche Lösung nicht herleiten, da Sheldon zwar Comic-Fan ist, aber weder der Streit, noch sonstige Elemente der Episode irgendetwas mit Batman zu tun haben und es somit nicht nachvollziehbar ist.

Beispiel 14	S01E03 The Fuzzy Boots Corollary	
Leonard: I was going to characterise it as the modification of our colleague/friendship paradigm, with the addition of a date-like component. But we don't need to quibble over terminology.	Leonard: Ich würde es eher charakterisieren als eine Modifikation unseres Kollegen/ Freundschafts-Paradigmas, ergänzt um eine Tageslichtkomponente. Aber wir wollen jetzt nicht über die Terminologie streiten.	

Hier handelt es sich offensichtlich um ein akustisches Verständnisproblem, da *date-like* fast homonym zu *daylight* ist. Anders ließe sich *Tageslicht* nicht herleiten. Allerdings hätte auffallen müssen, dass dies keinerlei Sinn ergibt. Verabredungen finden ja auch meist abends, ohne Tageslicht, statt. Interessanterweise findet dieser Übersetzungsfehler auch Eingang in die deutschen Untertitel der DVD, wohingegen in den englischen Untertiteln korrekt *date-like* verwendet wird.

4 ANALYSEMODELL

Nachdem nun der theoretische Rahmen translations-, sprach- sowie filmwissenschaftlicher Aspekte abgesteckt ist und bereits erste Beispiele aus dem Korpus vorgestellt wurden, soll nun der Übergang zum empirischen Teil der Masterarbeit erfolgen. Dabei geht es um die Vorstellung des Analyseobjekts, die Erfassung relevanter Korpuselemente und die Bewertung der Übersetzungsqualität. Gerade die Evaluierung erweist sich allerdings als ein komplexes Unterfangen, da sie immer Gefahr läuft, subjektiven Eindrücken zu unterliegen.

Es ist daher unabdingbar, auf ein geeignetes Analyseinstrumentarium zurück zu greifen, das es erlaubt, relevante Korpuselemente objektiv und nach wissenschaftlichen Kriterien kritisch zu evaluieren. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf zwei Aspekten: Zum einen soll das Vorkommen von Sprachvarietäten im Korpus des Analyseobjekts untersucht werden. Zum anderen soll analysiert werden, wie diese identifizierten Textstellen von der Originalfassung in die Synchronfassung übertragen wurden. Darauf aufbauend soll evaluiert werden, ob eine Textstelle gelungen übersetzt wurde, teilweise gelungen oder als nicht gelungen einzustufen ist. Diese Evaluierung hängt allerdings mit einer Reihe von Voraussetzungen und Skopoi zusammen. Primär soll die intendierte Wirkung, die das Originalformat beim Zielpublikum der Ausgangskultur hervorruft, auch beim Zielpublikum der Zielkultur hervorgerufen werden. Dazu wiederum muss zunächst festgestellt werden, welches die intendierte Wirkung der jeweiligen Textstelle ist und welche Zielsetzungen die Serie generell hat. Erst dann kann eine fundierte und möglichst objektive Aussage über die Übersetzungsqualität einer Beispielszene geäußert werden und davon ausgehend durch die empirische Analyse aller Szenen eine Aussage über das Analyseobjekt als Ganzes.

Wie in Kapitel 2.5 aber bereits zu sehen war, mangelt es in der Literatur der Translationswissenschaft an Modellen und Kriterien zur Analyse im speziellen Fall der Übersetzung von Sprachvarietäten. In der vorliegenden Masterarbeit wurde dabei ein eigenes, speziell auf die Zwecke der Analyse abgestimmtes Modell entwickelt.

Das Modell zur Analyse der Beispielszenen wird dabei in mehreren Schritten ausgearbeitet, da neben der Erfassung der Sprachvarietäten auch die Berücksichtigung der Skopoi von Bedeutung ist. Zunächst wird ein deskriptives Analyseinstrumentarium von Delabastita für eine anderes Sprachphänomen (Wortspiele) vorgestellt, dessen Einteilung anschließend an den Gegenstand der Masterarbeit, die Sprachvarietäten, angepasst und erweitert wird. Dadurch wird es möglich, die verschiedenen Übersetzungsstrategien zu kategorisieren.

Als nächstes werden die verschiedenen Übersetzungszwecke des Analyseobjekts herausgearbeitet und in einer Hierarchie der Skopoi gemäß ihrer Relevanz eingestuft. Im letzten Schritt wird die deskriptive Kategorisierung mit der Hierarchie der Skopoi kombiniert und die Beispielszenen so evaluiert.

Das Modell setzt sich daher aus zwei wesentlichen Komponenten zusammen: die deskriptive Kategorisierung der Sprachvarietäten sowie deren angewandte Übersetzungsstrategie einerseits und die evaluative Bewertung anhand identifizierter Skopoi sowie deren Hierarchisierung.

4.1 Deskriptiver Rahmen

4.1.1 Kategorisierung von Wortspielen nach Delabastita

Zur Erfassung der relevanten Textstellen im Korpus des Analyseobjekts wird auf die in Kapitel 2 herausgearbeitete Typologie von Sprachvarietäten nach Dittmars (1997) Modell der sechs Dimension zurückgegriffen. Es wird dabei zwischen den Sprachvarietäten Dialekt, Akzent, Soziolekt, Idiolekt, Umgangssprache und fremdsprachlichen Elementen unterschieden. Die jeweilige Ausprägung, beispielsweise Soziolekt welcher Schicht oder Dialekt welcher Region, wird dabei individuell in jedem Beispiel erläutert. Der Korpus umfasst dabei die 17 Episoden der ersten Staffel von *The Big Bang Theory*, wobei jede Episode ca. 21 Minuten dauert. Es ergibt sich eine Gesamtlänge von ca. 357 Minuten. Es wurde die offizielle DVD-Version der ersten Staffel benutzt, vertrieben von Warner Bros. Entertainment.

Anschließend erfolgt die Gegenüberstellung zwischen Original und übersetzter Textstelle unter dem Aspekt, in welcher Weise die Sprachvarietät in die Zielsprache übertragen wurde. In Kapitel 2.5 wurden bereits Kolbs (1998) Vorschläge zur Übersetzung von Sprachvarietäten in literarischen Texten angesprochen. Zusammengefasst lauten diese: Übertragung in einen Dialekt, Übertragung in einen Soziolekt, Übertragung in Gastarbeiterdeutsch, Entwicklung einer Kunstsprache sowie Neutralisierung in die Standardsprache. Dabei werden einzelne Lösungsmöglichkeiten allerdings nur für bestimmte Sprachvarietäten vorgeschlagen. Ein allgemeines Kategoriemuster fehlt.

Für die Zwecke dieser Masterarbeit nützlicher erscheint eine Kategorisierung, wie sie Delabastita (1996) für die Analyse von Wortspielen anwendet. Bei Wortspielen handelt es sich zwar, im Gegensatz zu Sprachvarietäten, um ein hauptsächlich lexikalisches und semantisches Phänomen, allerdings stellen die so genannten *puns* ebenfalls ein Übersetzungsproblem mit verschiedenen Unterkategorien dar und haben, wie in der Sitcom, einen Bezug zur Humorerozeugung.

Delabastita (1996: 134) identifiziert acht verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten zur Übertragung von Wortspielen in schriftlichen Texten:

I) PUN → PUN

the source-text pun is translated by a target-language pun, which may be more or less different from the original wordplay in terms of formal structure, semantic structure, or textual function

II) PUN → NON-PUN

the pun is rendered by a non-punning phrase which may salvage both senses of wordplay but in a non-punning conjunction, or select one of the senses at the cost of suppressing the other; of course, it may also occur that both components of the pun are translated 'beyond recognition'

III) PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE

the pun is replaced by some wordplay-related rhetorical device (repetition, alliteration, rhyme, referential vagueness, irony, paradox, etc.) which also aims to recapture the effect of the source-text pun

IV) PUN → ZERO

the portion of text containing the pun is simply omitted

V) PUN ST = PUN TT

the translator reproduces the source-text pun and possibly its immediate environment in its original formulation, i.e. without actually 'translating' it

VI) NON-PUN → PUN

the translator introduces a pun in textual positions where the original text has no wordplay, by way of compensation to make up for source-text puns lost elsewhere, or for any other reason

VII) ZERO → PUN

totally new textual material is added, which contains wordplay and which has no apparent precedent or justification in the source text except as a compensatory device

VIII) EDITORIAL TECHNIQUES

explanatory footnotes or endnotes, comments provided in translator's forewords, the anthological presentation of different, supposedly complementary solutions to one and the same source-text problem, and so forth

(römische Nummerierung eigens zum einfacheren Referieren im Folgenden)

Delabastita (1996: 134) erläutert auch die Möglichkeit, dass mehrere Lösungsmöglichkeiten in Kombination auftreten, etwa durch Neutralisierung eines Wortspiels (PUN → NON-PUN), die Einfügung einer erklärenden Fußnote über das ursprüngliche Wortspiel (EDITORIAL TECHNIQUE) sowie die Kompensation an einer anderen Stelle (NON-PUN → PUN).

Es muss erwähnt werden, dass Delabastita rein deskriptiv vorgeht und sich nur auf schriftliche Texte bezieht. Für den Korpus des Analyseobjekts und dessen objektive Evaluierung müssen diese Kriterien also an die in Kapitel 3 ausgearbeiteten filmspezifischen Bedingungen angepasst und erweitert werden, geben aber eine geeignete Hilfestellung.

4.1.2 Anpassung der Kategorien an Sprachvarietäten

Im Folgenden sollen nun Delabastitas Ansatz auf Sprachvarietäten angepasst werden, wobei nicht mehr nur von schriftlichen Texten ausgegangen wird, sondern die Gegebenheiten der audiovisuellen Übersetzung integriert werden.

Delabastita führt für seine Kriterien eine Art Formel mit eigenen Termini und Abkürzungen ein. PUN steht dabei für das Übersetzungsproblem, in diesem Fall Wortspiele. NON-PUN bezeichnet die Neutralisierung der Übersetzungsproblematik, ZERO steht für ein Auslassen der betreffenden Textstelle.

Diese formelhaften Abkürzungen lassen sich auf die Übersetzungsproblematik der vorliegenden Masterarbeit übertragen. PUN wird dabei zu SpV für den Überbegriff der (nichtstandardisierten) Sprachvarietäten, wie in Kapitel 2.1 definiert. NON-PUN könnte

theoretisch zu NON-SpV abgewandelt werden, allerdings ist das Auftreten der Standardsprache nicht die Abwesenheit von Sprachvarietäten, wie in Kapitel 2.2.2 deutlich wurde. Auch Standardsprache ist eine Varietät, lediglich eine standardisierte, während Dialekte, Soziolekte etc. nichtstandardisierte Varietäten darstellen. Die Bezeichnung NON-SpV wäre daher irreführend; es wird stattdessen StSp für Standardsprache vorgeschlagen. Auch ZERO kann vorerst übernommen werden, wenn die Textstelle, in der eine Sprachvarietät vorkommt, im Zietext weggelassen wird.

Daraus ergeben sich zunächst die folgenden Kategorien in Bezug auf die römische Nummerierung im obigen Zitat:

- Ia) SpV → SpV
- IIa) SpV → StSp
- IVa) SpV → ZERO
- VIa) StSp → SpV
- VIIa) ZERO → SpV

Delabastitas Kategorie V) PUN ST = PUN TT erfordert nähere Betrachtung. Ein Wortspiel wird wörtlich übertragen ohne Rücksicht auf die kulturelle Einbettung. Die Übertragung erfolgt nur auf lexikalischer Ebene. Dies ist im Fall der Wortspiele akzeptabel, Sprachvarietäten äußern sich aber über weit mehr als über die lexikalische Ebene, sondern haben auch akustische Markierungen wie Betonung oder Stimmvariation. Diese Kategorie ist daher für die neue Kategorisierung nicht zu übernehmen, da irrelevant.

Für die Kategorien III) PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE und VIII) EDITORIAL TECHNIQUES kann nicht nur von rein schriftlichen Texten ausgegangen werden. Im Falle der Kategorie III) spricht Delabastita von wortspielähnlichen rhetorischen Figuren, beispielsweise Alliteration, Ironie etc. Etwaige „sprachvarietätähnliche Figuren“ können allerdings im Korpus nicht gefunden werden, selbst wenn man Möglichkeiten integriert, die z. B. Stimmeinsatz oder Repetitionen beinhalten. Editorische Techniken, wie etwa eingefügte Fußnoten oder Erläuterungen im Vorwort, sind für die Filmsynchronisation nicht anwendbar. Solche Anmerkungen könnten im Skript auftauchen, finden ihren Weg allerdings nicht in den Dialogtext einer Szene. Durchaus möglich ist hingegen die Erläuterung einer Sprachvarietät im Dialog. Person A gebraucht eine Sprachvarietät, Person B greift diese im Dialog auf. In der Synchronfassung wird diese Wiederholung bei Person B nun als Erläuterung oder Definition umgewandelt, beispielsweise „dein irischer Akzent“, „Ich als Brite“, „diese umgangssprachliche Formulierung eben“ oder „dieser fremdsprachliche Begriff, den gerade verwendest hast“. Diese Übersetzungslösung soll in Anlehnung an den Definitionscharakter SpV → Def lauten.

Während „sprachvarietätähnliche Figuren“ und editorische Techniken also nicht integriert wurden, so kann doch festgestellt werden, dass es innerhalb der Sprachvarietäten durchaus Möglichkeiten zur Umwandlung gibt. Die Kategorie Ia) SpV → SpV lässt sich daher noch weiter differenzieren. Auch Kolb (1998) schlug vor, eine Unterkategorie der Sprachvarietät in eine andere zu übersetzen, nämlich in einen Dialekt oder in einen Soziolekt.

Es soll daher unterschieden werden zwischen der Übertragung einer Sprachvarietät in dieselbe Sprachvarietät (z. B. Dialekt in Dialekt), also $SpV \rightarrow SpV$, und der Übertragung einer Varietät in eine andere (z. B. Dialekt in Soziolekt), also $SpV A \rightarrow SpV B$. Die Variablen A und B stehen dabei für verschiedene Unterkategorien unter dem Oberbegriff (nichtstandardisierte) Sprachvarietät, wie sie in Dittmars Modell herausgearbeitet wurden. So bleibt das Phänomen der Sprachvarietät erhalten, allerdings in einer anderen Dimension, z. B. von einem Dialekt in einen Soziolekt.

Darüber hinaus lassen sich aber auch innerhalb derselben Unterkategorie verschiedene Bezüge herstellen. So kann in der Zielkultur beispielsweise ein anderer Dialekt, ein anderer Soziolekt oder eine andere Fremdsprache verwendet werden als im Original. Dann wird sowohl das Phänomen Sprachvarietät als auch die jeweilige Unterkategorie beibehalten, lediglich die Ausprägung variiert: eine andere Region, eine andere soziale Schicht, eine andere Fremdsprache. In Anlehnung an die Variablen wird diese Möglichkeit $SpV A1 \rightarrow SpV A2$ genannt. Diese Möglichkeit kann nützlich sein, falls die Varietät in der Zielkultur mit Konnotation behaftet ist, die sich stark von denen in der Ausgangskultur unterscheiden oder schlicht nicht existiert. Es ergeben sich daraus die folgenden Kategorien für die Übersetzungsmöglichkeiten von Sprachvarietäten in der Synchronisation:

$SpV \rightarrow SpV$

Die (nichtstandardisierte) Sprachvarietät des Ausgangstextes wird durch dieselbe Sprachvarietät im Zieltext übersetzt (z. B. engl. medizinischer Soziolekt in dt. medizinischen Soziolekt)

$SpV A \rightarrow SpV B$

Die Sprachvarietät des Ausgangstextes wird durch eine andere Unterkategorie im Zieltext übersetzt (z. B. britisches Englisch in den USA als Regiolekt in gehobene Sprache des reichen Adels als Soziolekt)

$SpV A1 \rightarrow SpV A2$

Die Sprachvarietät des Ausgangstextes wird in dieselbe Unterkategorie im Zieltext übersetzt, allerdings in anderer Ausprägung hinsichtlich Region, sozialer Schicht, Fremdsprache etc. (z. B. texanischer Dialekt in bayrischen Dialekt)

$SpV \rightarrow StSp$

Die Textstelle im Zieltext weist im Gegensatz zum Ausgangstext nicht die gleiche Sprachvarietät auf, sondern wurde durch Standardsprache ersetzt und damit neutralisiert

$StSp \rightarrow SpV$

In einer Textstelle, in der im Original keine nichtstandardisierte Sprachvarietät außer der Standardsprache vorkommt, wird im Zieltext eine nichtstandardisierte Sprachvarietät eingesetzt (z. B. um den Verlust an einer vorigen Stelle zu kompensieren)

$SpV \rightarrow Def$

Statt eine Sprachvarietät zu benutzen, wird sie in Standardsprache erläutert, meist im Dialog als Gegenrede zu einem Satz mit Sprachvarietät (z. B. „Ich als Ire“ oder „dieser umgangssprachliche Ausdruck“)

SpV → ZERO

Die Textstelle mit einer Sprachvarietät wird im Zieltext komplett ausgelassen, d. h. es ist kein Dialog in der Synchronfassung zu hören

ZERO → SpV

Zusätzliches Textmaterial mit einer Sprachvarietät wird in der Übersetzung eingefügt, also zusätzlicher Dialog

Die beiden letzten Kategorien, in denen die Auslassung einer Textstelle praktiziert wird, sind zwar in der Synchronisation möglich, aber nicht sehr häufig, da zumeist die sprechende Person inklusive Lippenbewegung im Bild zu sehen ist und daher eine Textstelle nicht ausgelassen werden kann, ohne gegen die quantitative Lippensynchronität zu verstoßen. Auf der anderen Seite kann kein Textmaterial hinzugefügt werden, wenn keine Sprechsituation parallel zu sehen ist. Lediglich im Fall einer Stimme aus dem Off oder in Situationen, in denen die sprechende Person entweder gar nicht im Bild, nicht von vorn zu sehen ist oder stumm die Lippen bewegt, könnte Textmaterial eingefügt oder ausgelassen werden, sofern das Dialogkontinuum dadurch nicht gestört wird. Als Beispiel kann hier Beispiel 11 aus Kapitel 3.5.4.3 angesehen werden, wenn zusätzlicher Text in der Synchronfassung gesprochen wird, auch wenn dabei keine Sprachvarietät benutzt wird.

hier noch einmal die verschiedenen Formen standardisierter und nichtstandardisierter Varietäten sowie unten ihre Form im Modell. SpV A → SpV B wäre also z. B. Dialekt in Soziolekt, SpV A1 → SpV A2 z. B. biologischer Soziolekt in juristischen Soziolekt.

Überkategorie	Unterkategorie	Ausprägung	Beispiele
Standardisierte Varietät	Standardsprache	-	-
Nichtstandardisierte Sprachvarietät	Dialekt	Land, Ort	Texas, Bayern, Schwaben
	Akzent	Region	indisch, britisch
	Soziolekt	Gruppe, Beruf	Physiker, Ärzte, Juristen
	Idiolekt	Individuelle Grammatik, Stil, Lexik	„Dunkel die andere Seite ist“ (Yoda aus Star Wars)
	Umgangssprache	Lexik, Syntax	„Voll krass, Alter!“
	Fremdsprache	Land, Sprachgruppe	Italienisch, Spanisch, Mandarin
StSp ↔ SpV	SpV A ↔ SpV B	SpV A1 ↔ SpV A2	

Abbildung 3: Sprachvarietäten und ihre Darstellung im Modell

4.2 Evaluativer Rahmen

4.2.1 Die Hierarchie der Skopoi

In Kapitel 3 wurden die verschiedenen filmspezifischen Gegebenheiten herausgearbeitet, mit denen das Publikum bei Filmen und Serien konfrontiert wird. Dies wurde bislang aus translationswissenschaftlicher Sicht im Vergleich zwischen Original und Synchronfassung untersucht. Es ist jedoch anzumerken, dass die ZuschauerInnen der Zielkultur nur die Synchronfassung sehen und keine Vergleiche zum Original ziehen können. Insofern werden ihnen inhaltliche Eingriffe nicht auffallen, solange diese in die dargebotene Filmwelt passen und keine eklatanten Asynchronitäten und Übersetzungsfehler auftreten. In den meisten Fällen stellt die inhaltliche Kohärenz aber durchaus einen Skopos des Films oder der Serie dar, unter Berücksichtigung der bereits genannten Ausnahmen wie bei *Casablanca* oder *Die Zwei*.

Folgende Arten der Synchronität wurden vorgestellt und werden von den ZuschauerInnen der Zielkultur wahrgenommen: Lippensynchronität, Gestensynchronität, Charaktersynchronität. Bei letzterer ist allerdings anzumerken, dass nicht die Ähnlichkeit zwischen Originalstimme und Synchronstimme eine Rolle spielt, denn diesen Vergleich haben die ZuschauerInnen ja nicht, sondern dass die Synchronstimme zum Erscheinungsbild des Charakters passt und möglichst nicht im Laufe einer Serie gewechselt wird. Lippensynchronität wiederum kann unterschieden werden zwischen quantitativ und qualitativ. Inhaltliche Kohärenz fällt durch Übersetzungsfehler oder fehlerhafte Bezüge auf.

Pisek (1997: 112 ff.) befasst sich mit der Hierarchie der verschiedenen Arten von Synchronität, ohne zu einem generellen Ergebnis zu kommen. In Bezug auf die bisherige Literatur stellt er fest, dass es potentielle Konflikte zwischen Synchronitäten geben kann, wenn eine Form der Synchronität gegenüber der anderen vernachlässigt wird. Im Falle von Lippen- und Gestensynchronität geht er davon aus, dass „der Synchronität von Mimik und Gestik der Vorzug zu geben ist, da diese Bewegungen in der Regel vom Zuschauer besser zu sehen sind als etwa die qualitativen Bewegungen der Lippen“ (Pisek 1997: 113). Asynchronität der Gesten wirke daher störender als im Fall der Lippenbewegungen. Es ist allerdings festzustellen, dass der quantitativen Lippensynchronität eine höhere Priorität zukommt als der qualitativen. Stimmen Sprechbeginn und -ende nicht überein, wirkt das überaus irritierend, während Abweichungen der Lippen bei den Lauten weniger stark wahrgenommen werden. In Bezug auf die Praxis stellt Pisek (1997: 114) fest, dass, wie Müller (1982: 119) es formuliert, sich bei SynchronautorInnen immer mehr die Ansicht durchsetzt, dass „vor allen Dingen jedoch eine möglichst gute, ‚ungezwungen‘ wirkende deutsche Dialogfassung“ weit wichtiger sei als die Einhaltung der Lippensynchronität. Diese Priorität wurde bereits an mehreren Stellen deutlich: Einem gut synchronisierten Film merkt man so wenig wie möglich an, dass es sich um eine Synchronfassung handelt. Der

inhaltlichen Kohärenz sowie der Charaktersynchronität kommen damit entscheidende Rollen zu. Pisek (1997: 113) schränkt aber ein, dass die Frage, welcher Synchronität welche Priorität zukommt, „nicht ohne Bezugnahme auf die konkrete Situation“ zu beantworten ist.

Bei der Evaluierung der Beispielszenen ist daher immer die Einbettung in den erzählerischen Kontext und die Rahmenhandlung wichtig. Es ist festzustellen, welchen Skopos eine Szene hat und welche Rolle den Sprachvarietäten dabei zukommt. Zum wesentlichen Zweck der Sitcom gehört dabei generell die Erzeugung von Humor. Dies geschieht allerdings in vielfältiger Weise, beispielsweise durch Wortspiele und Situationskomik, aber auch durch den Einsatz von Sprachvarietäten als Mittel der Übertreibung und zur starken Kontrastierung von Persönlichkeiten.

Neben den bereits debattierten Synchronitätsformen sowie der inhaltlichen Kohärenz tritt bei einer Sitcom noch ein zusätzliches Merkmal auf: die Lachstellen. In die Audiospur der Serie wird Hintergrundgelächter gemischt, das vorher von einem Publikum aufgenommen wurde. Lachstellen dienen zur Unterstützung humorvoller Szenen in Sitcoms. ZuschauerInnen lachen dann nämlich nicht alleine, sondern in einer (imaginären) Gruppe. Sofern diese Lachstellen synchron zur Originalversion Eingang in die Synchronfassung finden, was bei *The Big Bang Theory* der Fall ist, muss theoretisch auch inhaltlich an der Lachstelle ein humorvolles Element auftreten. Eine Neutralisierung des Humors bei Beibehaltung der Lachstelle würde so den Zweck einer Szene verfehlen und irritierend wirken.

Als wichtigster Skopos ist also die Erzeugung von Humor anzusehen. Dies ergibt sich aus der Funktion des Mediums. Die ZuschauerInnen sollen unterhalten werden und die primäre Funktion einer Sitcom ist es, humorvoll zu sein und die ZuschauerInnen zu amüsieren. Verliert eine Szene ihre humorvolle Eigenschaft, wurde der Zweck nicht erfüllt.

Die inhaltliche Kohärenz einer Textstelle ist als zweitwichtigster Skopos zu sehen. Passen Passagen inhaltlich oder vom Sinn her nicht zusammen, werden die ZuschauerInnen irritiert, was konträr zum Skopos der Unterhaltung wäre, da das Filmerlebnis gestört wird. Einzelne inhaltliche Ungereimtheiten können aber im Laufe von Episoden toleriert werden, sofern sie sich nicht häufen und keine handlungstragenden Elemente unverständlich machen. Inhaltliche Kohärenz ist im Analyseobjekt fast immer gegeben, ebenso wie nahezu jede Szene, bestehend aus Rede und Gegenrede, zur Humorerzeugung dient, was auch durch den permanenten Einsatz von Lachstellen deutlich wird. Inhaltliche Kohärenz und Humorerzeugung wird daher bei den Beispielen immer vorausgesetzt, jede Abweichung wird thematisiert.

In weiterer Abstufung sind Lippensynchronität und Gestensynchronität einzuordnen, wobei der quantitativen Lippensynchronität eine höhere Bedeutung zukommt als der qualitativen. Während bei nicht perfekt passenden Mundbewegungen eine gewisse Toleranz bei den ZuschauerInnen vorherrscht, so muss auf jeden Fall Anfang und Ende einer Sprechsequenz eingehalten werden, wodurch die übersetzte Passage in ihrer Länge eingeschränkt ist. In Einzelfällen kann die Lippensynchronität mehr Gewicht erhalten, wenn beispielsweise der Fokus der Kamera auf einem Gesicht oder der Mundpartie liegt. Bei

besonders auffälligen Gesten, z. B. zur Hervorhebung des gerade Gesagten, ist ebenfalls auf eine Kohärenz zum Inhalt zu achten.

Am unteren Ende der Hierarchie stehen Charaktersynchronität und die Übereinstimmung der Lachstellen. Äußert sich ein Charakter vollkommen atypisch für seine Persönlichkeit, kann dies verwirren, wird in Einzelfällen aber toleriert. Dasselbe gilt für den Umstand, wenn zeitlich nicht genau bei einem Hintergrundlachen eine witzige Bemerkung geäußert wurde. Die ZuschauerInnen sind an diese Lachstellen gewöhnt, die nur unterstützende Funktion haben und von vielen schon gar nicht mehr richtig wahrgenommen werden.

Sprachvarietäten sind dabei nicht für alle Skopoi gleich wichtig. Im Korpus wird zu sehen sein, dass manche Szenen allein durch Einsatz der Sprachvarietät funktionieren und ihre humorerzeugende Wirkung erfüllen, während in anderen Sprachvarianten lediglich eine unterstützende Rolle spielen. Allgemein lässt sich aber feststellen, dass der Einsatz von Sprachvarietäten nie zufällig passiert und immer einen Zweck erfüllt. Dies kann wichtig für die inhaltliche Kohärenz oder den Humor sein, aber auch für die Darstellung des Charakters. Sogar für die Lippensynchronität können Sprachvarietäten wichtig sein, wenn ein Charakter beispielsweise nuschelt oder sehr undeutlich artikuliert. So fällt in Beispiel 16 in Kapitel 6.1.1 die Neutralisierung einer Sprachvarietät, des Akzents, besonders hinsichtlich der Lippensynchronität auf, weil die Sprachvarietät durch eine sichtbar veränderte Mundstellung erreicht wird.

4.2.2 Allgemeines Evaluationsmuster

Die generelle Bewertung einer Szene oder Teilen einer Szene setzt sich aus den bisher erarbeiteten Komponenten zusammen. Nachdem die gewählten Übersetzungsstrategien für eine Szene identifiziert wurden, werden diese anhand der für die jeweilige Szene relevanten Skopoi gemäß der aufgestellten Hierarchie analysiert. Dies führt zu einer allgemeinen Bewertung, die anschließend ausführlich erläutert wird. Dabei wird neben der Funktion auch die Form der Sprachvarietät analysiert, also hinsichtlich Lexik, Morphologie, Syntax, Grammatik, Phraseologie und Phonologie.

Ob eine Übersetzungsstrategie als gelungen einzustufen ist, hängt im Endeffekt von der jeweiligen Szene ab und ist im Einzelfall zu bewerten. Als generell gelungen einzustufen sind allerdings Übersetzungsstrategien, bei denen die Funktion der Sprachvarietät erhalten bleibt oder angepasst an die Zielkultur nachgebildet wird und ebenso Humor erzeugt wie im Original. Dafür eignen sich besonders die Lösungen SpV → SpV, SpV A → SpV B und SpV A1 → SpV A2.

Als teilweise gelungen sind Lösungen einzustufen, die zwar Form und Funktion einer Sprachvarietät erkannt und versucht haben nachzubilden oder einen Verlust an anderer Stelle kompensieren, jedoch in einem oder einigen wenigen Merkmalen die Skopoi der Übersetzung

nicht adäquat wiedergeben. Dies kann bei Passagen vorkommen, in denen die Sprachvarietät zwar variiert wurde, aber mit Verlusten bei der Erzielung der gewünschten Wirkung verbunden ist, oder beim Neutralisieren einer Sprachvarietät. Dies kann bei SpV A → SpV B, SpV A1 → SpV A2, SpV → Def sowie StSp → SpV vorkommen.

Als nicht gelungen zu bewerten sind Lösungen, die die relevanten Skopoi ignorieren, äußerst mangelhaft übertragen oder die für die Skopoi der Szene relevanten Sprachvarietäten neutralisieren, ohne an anderer Stelle zu kompensieren, z. B. im Falle SpV → StSp oder SpV → ZERO.

5 THE BIG BANG THEORY

5.1 Produktionsdetails

Die US-amerikanische Sitcom *The Big Bang Theory* wurde am 24. September 2007 zum ersten Mal auf dem US-Sender CBS ausgestrahlt. Erdacht wurde die Serie von Chuck Lorre und Bill Prady, die zusammen mit Lee Aronsohn auch als *executive producers* fungieren. Die drei waren vorher bereits an erfolgreichen Formaten wie *Roseanne*, *Dharma&Greg*, *Gilmore Girls* sowie *Two and A Half Men* beteiligt. Produziert wird die Serie von Chuck Lorre Productions und Warner Bros. Television. Die Serie ist als Sitcom konzipiert, deren Folgen in der Regel etwa 21 Minuten dauern, Werbung nicht mit eingerechnet.

Als Schauspieler wurden Johnny Galecki (Leonard Hofstadter), Jim Parsons (Sheldon Cooper), Kaley Cuoco (Penny), Simon Helberg (Howard Wolowitz) und Kunal Nayyar (Rajesh Koothrappali) verpflichtet. Im Laufe der Jahre kamen Melissa Rauch (Bernadette Rostenkowski-Wolowitz) und Mayim Bialik (Amy Farrah Fowler) als Hauptdarsteller hinzu (CBS o. J.).

Für die erste Staffel wurden 17 Episoden produziert und ausgestrahlt. Bis 2013 folgten fünf weitere Staffeln, eine siebte wurde für 2013/2014 in Auftrag gegeben. Bislang wurden 129 Episoden in den USA ausgestrahlt.

5.2 Handlung

In der Serie geht es um die vier befreundeten Physiker Leonard Hofstadter, Sheldon Cooper, Howard Wolowitz und Rajesh Koothrappali, die alle an der Universität in Pasadena in Kalifornien arbeiten. Die vier sind nicht nur Experten auf ihrem jeweiligen Fachgebiet, sondern verfügen auch über ein sehr hohes Bildungsniveau. Leonard und Sheldon sind mit einem IQ von 173 bzw. 187 sogar hochbegabt. Darüber hinaus kann man die vier als Nerds bezeichnen: Sie stehen auf alles, was mit Comics zu tun hat, außerdem auf Star Trek, Star Wars und dergleichen, besitzen Sammlerstücke aus Comics und Serien, sprechen Klingonisch und besuchen Comic-Veranstaltungen. Trotz ihrer hohen fachlichen Intelligenz weisen sie aber Defizite in sozialer Kompetenz auf. Sie sind schüchtern, haben wenig andere Freunde und sind vor allem im Umgang mit Frauen äußerst unsicher und zurückhaltend. Während sich Sheldon und Leonard eine Wohnung teilen, wohnt Howard noch in seinem Kinderzimmer im Haus seiner Mutter. Der aus Indien stammende Raj wohnt allein.

Das Leben der vier Physiker ändert sich, als in die Wohnung gegenüber von Sheldon und Leonard die hübsche Blondine Penny einzieht. Sie arbeitet zwar als Kellnerin, will aber als Schauspielerin erfolgreich sein. Sie ist lebenslustig und offen, hat aber die Schule abgebrochen und sowohl Physik als auch Comics sind ihr fremd. Leonard ist sofort begeistert

von ihr und versucht in seiner schüchternen Art und Weise, ihr Herz für sich zu gewinnen. Dadurch lernt sie seine Freunde kennen und die fünf verbringen in der Folge viel Zeit miteinander. Das führt zum einen dazu, dass Penny eine Welt voller hochwissenschaftlicher Debatten, algebraischer Formeln, Comics und Science-Fiction-Videospiele erlebt, zum anderen zeigt sie den Akademikern ihre eigene Welt, in der Klatsch, die Schauspielerei, Ausgehen und Partys ihre Bedeutung haben. So wird das Leben aller Beteiligten auf den Kopf gestellt, da sich ihre Horizonte schlagartig erweitern: Wie beim Urknall wird ihr Universum plötzlich und andauernd vergrößert.

5.3 Charaktere

5.3.1 Allwissende Nervensäge: Sheldon

Sheldon Lee Cooper MSc, PhD. (gespielt von Jim Parsons) ist theoretischer Physiker mit einem IQ von 187. Er verfügt über detailliertes Wissen in unzähligen Fachgebieten der Wissenschaft und zögert auch nicht, seine Mitmenschen an seinem großen Wissen teilhaben zu lassen. Dass dies oftmals gar nicht gefragt oder gar unerwünscht ist, nimmt er gar nicht wahr. Dies liegt an seiner mangelnden sozialen Kompetenz. Die Gefühlswelten anderer sind ihm völlig fremd, da auch er selbst kaum emotional ist. Dadurch wird er von seinen Freunden oftmals als emotionslose Maschine verspottet. Auch für Sarkasmus und Ironie ist er wenig empfänglich. Er verlässt sich nur auf das, was er rational erklären kann und für wissenschaftlich relevant hält. Sein eigenes Leben ist dabei bis aufs Kleinste durchorganisiert, von der morgendlichen Toilette über den wöchentlichen Speiseplan bis zur Ausrichtung der Möbel. Sogar die Regeln und Pflichten zum Wohnverhältnis mit seinem Mitbewohner Leonard hat er in einem eigenen *roommate agreement* vertraglich festgehalten.

Sheldon stammt ursprünglich aus Texas, was sich gelegentlich in seinem Sprachstil zeigt. Ansonsten spricht Sheldon keine dialektal gefärbte Sprache. Er lässt sein hohes Fachwissen in sein alltägliches Vokabular einfließen und benutzt durchgängig Fachbegriffe und Fremdwörter. Diese muss er Penny gegenüber manchmal erläutern und wechselt im Gespräch mit ihr in einen niedrigeren Soziolekt oder Umgangssprache.

5.3.2 Physiker mit Herz: Leonard

Leonard Leaky Hofstadter MSc, PhD. (gespielt von Johnny Galecki) ist Experimentalphysiker und der Mitbewohner von Sheldon. Auch er verfügt über einen außergewöhnlich hohen IQ, lebt aber weit weniger in seiner eigenen Welt als Sheldon. Er ist im Gegenteil sehr sensibel und nimmt sich die Probleme seiner Freunde zu Herzen. Vor allem aber steckt ein Romantiker in ihm. Er ist auf der Suche nach der großen Liebe, wobei ihm seine eigene Schüchternheit immer wieder im Weg steht. Auch fehlt ihm die Lockerheit, um

mit Frauen normal reden zu können, weswegen er sie mit Details aus der physikalischen Welt zu beeindrucken versucht. Als er die neue Nachbarin Penny kennen lernt, verliebt er sich sofort in sie, traut sich aber nicht, sie um ein Rendezvous zu bitten, da sie normalerweise eher mit sportlichen Typen ausgeht. Leonard hingegen hat eine kleine, schwächliche Statur und trägt eine Brille. Mit seiner freundlichen Art und seinem Enthusiasmus gelingt es ihm aber im Laufe der Serie, das Interesse von Penny zu gewinnen.

5.3.3 Doktorspiele ohne Dokortitel: Howard

Howard Joel Wolowitz, M.Eng (gespielt von Simon Helberg) ist der einzige der vier Freunde, der keinen Dokortitel trägt, sondern nur einen Master-Abschluss in Ingenieurwesen, weswegen er auch oftmals von ihnen verspottet wird. Howard hat am MIT studiert und ist Raumfahrt-Ingenieur. Im Gegensatz zu Leonard ist er eher weniger schüchtern und spricht immer gerne Frauen an oder versucht, sie mit seiner Arbeit zu beeindrucken. Dies hat allerdings wenig Erfolg, da er es oftmals übertreibt, Lügengeschichten erzählt und wenig Interesse am Charakter der Frau zeigt. Er wäre gerne ein Aufreißer und ist nie um einen Anmachspruch verlegen. Auch bei Penny versucht er immer wieder sein Glück, sie lässt ihn allerdings abblitzen. Howard ist jüdischen Glaubens und wohnt noch immer bei seiner Mutter in seinem alten Kinderzimmer.

Howard ist sowohl mit dem Fachvokabular der Wissenschaft vertraut als auch mit der modernen Umgangssprache. Vor allem aber versteht er sich auf Wortspiele und Doppeldeutigkeiten, die er nutzt, um Frauen auf sich aufmerksam zu machen. Außerdem spricht er mehrere Fremdsprachen, darunter Französisch und Mandarin. Seine Fremdsprachenkenntnisse baut er immer wieder in Konversationen ein, um Frauen zu beeindrucken.

5.3.4 Exotischer Frauenversther: Raj

Rajesh Ramayan Koothrappali, PhD (gespielt von Kunal Nayyar), kurz Raj, ist der beste Freund von Howard und arbeitet als Astrophysiker an der Universität. Er trägt wie Leonard und Sheldon einen Dokortitel. Wie Leonard ist er ein äußerst liebenswerter Charakter, der an die große Liebe glaubt. Sein Problem ist allerdings, dass er eine selektive Kommunikationsstörung hat. Er kann in Gegenwart von Frauen nicht sprechen; es sei denn, er hat Alkohol konsumiert. Das führt dazu, dass er die Frauen entweder anschwört oder sich in betrunkenem Zustand mit ihnen unterhält. Des Weiteren kommuniziert er durch seine Kommunikationsstörung oftmals über Howard mit der Außenwelt, indem er seinem Freund etwas ins Ohr flüstert, was dieser dann an die anderen weitergibt. Überraschenderweise hat er gerade durch seine Schüchternheit immer wieder Erfolg bei Frauen, wenn auch nur kurzfristigen. Dabei ist er sich der Bedürfnisse der Frauen durchaus bewusst. Überhaupt lässt

sich bei ihm ein Hang zur Metrosexualität feststellen, da er sehr auf sein Äußeres achtet, gerne Kleidung einkaufen geht und Frauenzeitschriften liest.

Raj spricht fehlerfrei Englisch mit leichtem indischem Akzent. Seine indischen Wurzeln schlagen sich auch hin und wieder in seinem Vokabular nieder, wenn er Realia aus der indischen Kultur erwähnt und eine direkte Referenz zu Indien macht. Trotz seiner indischen Wurzeln fühlt er sich äußerst wohl in den USA und beschwert sich auch mehrfach über die indische Küche und die Zustände in Indiens Hauptstadt.

5.3.5 Blondine aus Leidenschaft: Penny

Penny⁴⁶ (gespielt von Kaley Cuoco) ist die junge Blondine, die in das Leben der vier Akademiker tritt, als sie in die Wohnung gegenüber von Sheldon und Leonard einzieht. Sie kam nach Kalifornien, um als Schauspielerin berühmt zu werden, verdient sich ihr Geld aber in der Zwischenzeit als Kellnerin in einem Restaurant. Da ihre Sanges- und Schauspieltalente zu wünschen übrig lassen, wird dies ihre dauerhafte Anstellung. Sie hat die Schule abgebrochen, was sie vor allem vor Leonard lange Zeit verheimlicht. Im Gegensatz zu den vier Freunden besteht ihr Leben aus Klatsch und Tratsch, Ausgehen, Partys und Faulenzen. Sie hat zwar keine hohe Bildung, dafür aber soziale Kompetenz. Sie geht gern mit Sportlern aus, die zwar gut aussehen, sich aber meist nicht als Gentleman erweisen. Leonards Interesse an ihr nimmt sie sehr wohl wahr, es wird aber zunächst nicht erwidert. Erst im Laufe der Serie gewinnt er ihr Herz.

Penny stellt den Gegenpol zu den vier anderen Hauptcharakteren dar, nicht nur, da sie die einzige Frau ist, sondern auch durch eine fehlende akademische Ausbildung sowie die Tatsache, dass sie Schauspielerin mit Gesangsauftritten eher dem künstlerischen Bereich zugeordnet werden kann, im Gegensatz zum naturwissenschaftlichen Hintergrund der Akademiker.

Penny spricht fast durchgängig Standard- oder Umgangssprache. Ihr Sprachstil ist sichtlich durch moderne Popformate aus Fernsehen und Kino geprägt. Fachvokabular aus der Welt der Wissenschaft hingegen irritiert sie häufig. Gerade in Gesprächen zwischen Penny und Sheldon muss Leonard daher mehrmals als eine Art Dolmetscher agieren, um eine erfolgreiche Konversation zu ermöglichen.

5.3.6 Einstufung der Charaktere

Anhand der Hintergrundinformationen über die Charaktere und ihres jeweiligen Bildungsgrads lassen sich die Charaktere in eine Rangliste einordnen, die ihr individuelles Sprachniveau widerspiegeln soll.

⁴⁶ Ihr Nachname ist bis dato unbekannt.

Sheldon verfügt mit einem IQ von 187 über den höchsten der Gruppe und hat in seiner Laufbahn bereits einen Master-Abschluss sowie zwei Dokortitel erlangt. Er verfügt über genaues Fachwissen in unzähligen Bereichen und gebraucht Fachvokabular auch in Alltagssituationen, allerdings mangelt es ihm an Einfühlungsvermögen und Flexibilität, da seine Tagesabläufe strikten Mustern und Regeln folgen. Leonards IQ von 173 ist der zweithöchste der Gruppe. Er trägt einen Master- sowie einen Dokortitel. Auch Raj hat sein Studium mit einem Dokortitel abgeschlossen, ist aber nicht den USA aufgewachsen, was sich auf seine Sprache auswirkt. Howard dagegen kann nur einen Masterabschluss vorweisen. Penny wiederum hat überhaupt keine höhere Ausbildung absolviert und arbeitet als einfache Bedienung in einem Restaurant. Dafür ist sie sozial kompetent, offen, spontan und unternehmungslustig. Demgemäß ergibt sich folgende Einteilung:

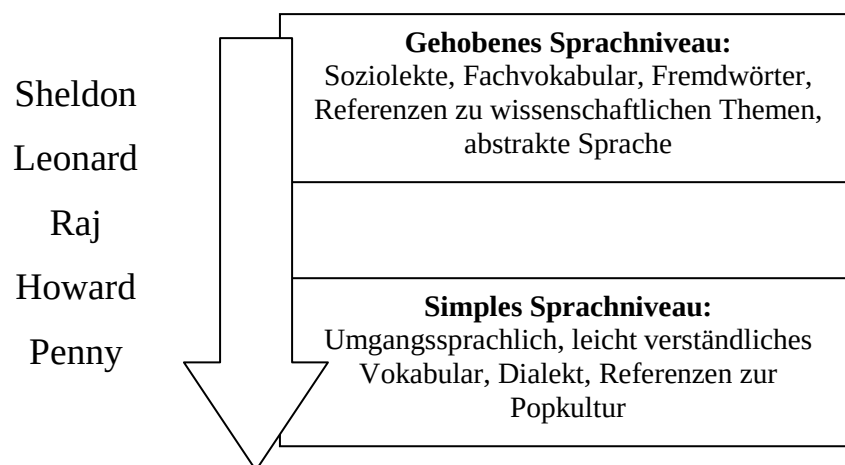


Abbildung 4: Rangliste der Charaktere gemäß Bildungsniveau

Aus dieser Rangliste lassen sich Vermutungen über den Einsatz von Sprachvarietäten anstellen, die durch die Analyse im Korpus belegt oder widerlegt werden können. Wenn Sprachvarietäten im Korpus tatsächlich zur Charakterisierung einer Person genutzt werden, so sollte Sheldon am häufigsten abstrakten Soziolekt benutzen, wenig Umgangssprache und kaum Dialekt. Bei Penny hingegen wird vermutet, dass sehr wenig bis gar kein Soziolekt gefunden wird, dafür sehr viele umgangssprachliche Elemente und möglicherweise auch Dialekt. Die drei Charaktere in der Mitte wären dann Abstufungen der beiden Extreme, wobei bei Raj und Howard durch ihre Fixiertheit auf Frauen mehr Umgangssprache und derbe Sprüche vermutet werden als beim schüchternen Leonard.

Die Unterschiede zwischen Leonard, Howard und Raj sind graduell, jedoch befinden sich Sheldon und Penny eindeutig an den Extrempunkten des Spektrums. Diese Einteilung ist für das Verständnis einiger Szenen hilfreich, da viele humorvolle Szenen auf den unterschiedlichen Bildungsniveaus basieren.

5.4 Synchronisation im deutschsprachigen Raum

Für den deutschsprachigen Markt wurde die Firma Rainer Brandt Filmproduktions GmbH in Berlin mit der Synchronisation von *The Big Bang Theory* beauftragt, eine renommierte Synchronfirma, die bereits für die Synchronisationen von *Die Zwei*, *Seinfeld* und *Frasier* verantwortlich war (Brandt Film o. J.). Dialogbuchautor sowie Dialogregisseur war Stefan Ludwig (Big Bang Theory A o. J.).

Die deutsche Erstaussstrahlung der ersten Folge erfolgte am 11. Juli 2009 auf dem Fernsehsender ProSieben, auf dem die Serie bis heute läuft. Während es also fast zwei Jahre von der US-Premiere bis zur Deutschlandpremiere dauerte, ist die zeitliche Differenz inzwischen stark reduziert. Derzeit läuft, rund vier Monate nach dem US-Start, auch in Deutschland die sechste Staffel der Serie. In Österreich war die erste Folge am 13. März 2010 auf dem öffentlich-rechtlichen Sender ORF Eins zu sehen, in der Schweiz läuft die Serie auf dem Sender 3+.

Folgende Synchronsprecher wurden für die fünf Hauptpersonen verpflichtet: Ozan Ünal (geb. 1980) für Leonard Hofstadter, Gerrit Schmidt-Foss (geb. 1975) für Sheldon Cooper, Sonja Spuhl (geb. 1977) für Penny, Sebastian Schulz (geb. 1977) für Howard Wolowitz und Rajvinger Singh (geb. 1956) für Rajesh Koothrappali (Big Bang Theory A o. J.). Die von Herbst (1994: 80) geforderte Äquivalenz hinsichtlich Geschlecht und Alter wurde damit bei fast allen erfüllt, da die Charaktere in der Serie zwischen Mitte Zwanzig und Anfang Dreißig geschätzt werden können; auffällig ist nur der Altersunterschied zwischen der Figur Raj (in der ersten Staffel 26 Jahre alt) und seinem deutschen Synchronsprecher (bei der deutschen Erstaussstrahlung 2009 war dieser 53 Jahre alt).

Einen recht ungewöhnlichen Aufruf hat der *executive producer* der Serie, Bill Prady, im Oktober 2011 gestartet. Per Twitter wandte er sich an die internationale Fangemeinde, sie mögen, wenn sie Übersetzungsfehler in den Synchronfassungen ihrer jeweiligen Sprache finden, diese an Warner Bros. schicken, damit die Textstellen verbessert werden. Gemeint waren klare Fehler in mathematischen, technischen und physikalischen Angaben im Dialog sowie in Untertiteln (Krannich 2011a).

5.5 Erfolge und Einschaltquoten

5.5.1 USA

Die Serie wurde in den USA seit ihrem Start für Dutzende Fernsehpreise nominiert. Zu den bekanntesten Auszeichnungen gehören die People's Choice Awards 2010 und 2013 für die beliebteste TV-Comedy. Darüber hinaus wurde Jim Parsons für seine Darstellung des Sheldon Cooper mit zwei Emmys in den Jahren 2010 und 2011 sowie 2011 mit dem Golden

Globe Award ausgezeichnet (Imdb o.J.). Für den Erfolg der Serie spricht auch die Tatsache, dass bisher bereits sechs Staffeln produziert wurden und die Serie nicht abgesetzt wurde. Laut Kubicek (2013) kam die Serie nur langsam in Fahrt, mit Zuschauerzahlen zwischen sieben und neun Millionen pro Episode während der ersten Staffel, erreichte dann mit der dritten Staffel Hitstatus und erzielt derzeit in der sechsten Staffel mit über 19 Millionen ZuschauerInnen pro Episode die höchsten Einschaltquoten in der Geschichte der Serie: „These numbers are positively astounding for a sitcom in today's overcrowded TV market. (...) [F]or *The Big Bang Theory*, the sky's the limit“. Diese beeindruckenden Zahlen, die lange Laufzeit der Serie sowie die Vielzahl an Internetseiten von Fans belegen: „*The Big Bang Theory* is one of the biggest sitcoms ever“ (Kubicek 2013).

5.5.2 Deutschland

Auch im deutschsprachigen Raum kam der Erfolg der Serie nur langsam zustande. Erst zwei Jahre nach der US-Premiere strahlte ProSieben die erste Folge der deutschen Synchronfassung aus, im Gegensatz zu den USA im Mittagsprogramm, und erzielte dort unterdurchschnittliche Einschaltquoten. Die erste Staffel verbuchte durchschnittlich 510.000 ZuschauerInnen und einen Marktanteil von 11,1 Prozent in der jungen Zielgruppe (Bokelmann 2009). Im Mittagsprogramm verblieb die Serie mit langsam steigenden Einschaltquoten und wurde schließlich nach der dritten Staffel 2011 in die Primetime geholt (Krannich 2011b). Derzeit werden sogar an zwei Abenden der Woche, Montag und Dienstag, Episoden ausgestrahlt, zusätzlich zu den Wiederholungen im Mittagsprogramm. Die jüngste abgeschlossene Staffel, die fünfte, lockte 1,79 Millionen ZuschauerInnen im Mittel vor den Fernseher, was eine Quote von 14,2 % in der werberelevanten Publikumsgruppe entspricht. *The Big Bang Theory* hat sich für ProSieben daher nach anfänglich schwachem Start zum großen Erfolg entwickelt (Grzeschik 2012).

5.6 The Big Bang Theory als Sitcom

5.6.1 Schematisierung: Was ist eine Sitcom?

Generell unterscheidet man heutzutage zwischen zwei Arten von Serien und zwar hinsichtlich der Länge der Episoden: lange Episoden mit einer Laufzeit von ca. 42 Minuten und kurze Episoden mit einer Laufzeit von ca. 21 Minuten. Diese Laufzeiten werden durch zusätzliche Werbeblöcke auf entweder eine ganze oder eine halbe Stunde ins Fernsehprogramm integriert. Dabei sind es hauptsächlich Drama-Serien oder Serien mit ernstem Hintergrund, die lange Episoden aufweisen, beispielsweise *Lost* (Mystery/Science-Fiction), *24* (Action), *Dexter* (Krimi/Drama), *Grey's Anatomy* (Arztserie/Drama) aber auch *Gilmore Girls* (Drama/Comedy). In der Regel wird für Comedy-Serien wie Sitcoms aber das

halbstündige Format gewählt, da weder erzählerische Dichte noch charakterliche Tiefe und komplexer Spannungsbogen im Vordergrund des Interesses steht. Das zeigt sich bei den aktuell beliebtesten Sitcoms, darunter *Two and A Half Men*, *Die Simpsons*, *How I Met Your Mother*, *King of Queens*, *Scrubs* etc. All diese Serien laufen auch als Synchronfassung äußerst erfolgreich im deutschen Fernsehen, was ein Beleg für die generelle Übersetzbarkeit von Humor in Serien spricht. Der Begriff Sitcom ist dabei eine Zusammensetzung aus den englischen Begriffen *situation comedy*, nutzt also Situationskomik bzw. konversationellen Humor.

Eine Sitcom verfügt meist über einen kleinen Stamm an Hauptpersonen, die sich nahe stehen, sei es beruflich oder privat. Die einzelnen Charaktere sind dabei zur Unterstützung des Humors oftmals stark stereotypisiert und nehmen eine ganz bestimmte Rolle ein. In Gruppen gibt es beispielsweise meist den umschwärmten Aufreißer und den liebenswerten Schüchterling. Im Gegensatz zu Serien mit Fokus auf Handlung und Charakterentwicklung bilden einzelne Episoden meist abgeschlossene Handlungen. Dadurch können ZuschauerInnen getrost mehrere Episoden verpassen und trotzdem ungestört unterhalten werden. Erst im Laufe mehrerer Staffeln gibt es prägnante Entwicklungen oder neue Charaktere kommen hinzu, um die Serie für das Publikum interessant zu halten. Eine Staffel besteht dabei aus etwa 24 Episoden.

5.6.2 The Big Bang Theory - Typisch oder innovativ?

Der Erfolg von *The Big Bang Theory* spricht dafür, dass die Produzenten die Regeln der Unterhaltung beherrschen. Trotzdem muss die Serie etwas Ansprechendes haben, was Millionen ZuschauerInnen interessiert und was sie so noch nicht gesehen haben.

Die Serie folgt wie die meisten Sitcoms dem halbstündigen Format. Jede Staffel besteht aus etwa 24 Episoden, mit Ausnahme der ersten Staffel, was durch den AutorInnenstreik in den USA im Jahr 2007 bedingt ist. Im Zentrum der Serie steht eine kleine Gruppe an Charakteren, die befreundet miteinander sind. Jeder der Charaktere verfügt über stereotype Eigenschaften, die ihn unverkennbar machen. So ist Leonard liebenswert, aber schüchtern, Sheldon ist die exzentrische Nervensäge, Howard der überambitionierte Frauenheld, Raj der exotische Metrosexuelle und Penny die nette Blondine von nebenan. Diese Rollen schaffen eine Vertrautheit mit den Charakteren und sind die Basis für den Wiedererkennungswert der Serie.

Darüber hinaus wagt *The Big Bang Theory* aber etwas, was es so vorher noch nicht gab: Die Nerds und Geeks werden in das Zentrum des Geschehens gestellt, ihre Welt kann intensiv von den ZuschauerInnen betrachtet werden. Vor allem aber gelingt die Kombination zwischen hochwissenschaftlichen Details und Humorerozeugung. Die Ausführungen der Physiker wirken nicht steif oder trocken, sondern werden in Alltagssituationen eingebettet und damit dem durchschnittlichen Publikum näher gebracht. Essentiell ist aber auch die

Akkuratheit der wissenschaftlichen Referenzen. Dass dies gegeben ist, dafür sorgt die enge Zusammenarbeit der Produzenten mit wissenschaftlichen Beratern, hauptsächlich Dr. David Saltzberg, der dabei hilft, die wissenschaftliche Genauigkeit einzuhalten, ohne die die Serie nicht funktionieren würde (Big Bang Theory B o. J.). In einem Interview erklärt er, wie die wissenschaftlichen Fakten in das Drehbuch integriert werden:

The writers send the scripts to me about a month in advance. Sometimes the science is already in there and I just fix it up a little if needed. Some of the writers themselves are big fans of science and know an impressive amount. However, even one little word choice can make the difference between something sounding correct to the physics audience and sounding fake and my job is to get that right. Other times, they send me a script with a "[science to come]" in place of some detail and I get to suggest things to fill it in. (Saltzberg o. J.)

Durch das Zusammenspiel der wissenschaftlichen Fakten, die sich nicht nur auf die Dialoge, sondern sogar auf die Tafeln und Zeichnungen im Hintergrund⁴⁷ bezieht, mit den Charakteren, ihren Geschichten und Problemen, ist die Serie nicht nur für Nerds ein Spaß, was der Serie ein Nischenpublikum beschert hätte, sondern kann jeden unterhalten. Saltzberg erklärt sich den Erfolg auch durch die Vielfalt der Inhalte: "At times it is a story of young love, at times a buddy comedy like Laurel and Hardy, and at times an ensemble" (Saltzberg o. J.).

Interessant zu sehen ist, dass Sitcoms im Laufe der Jahre jeweils bestimmten Themen zugeordnet werden können. In den 1980er Jahren stand die Familie im Mittelpunkt des Interesses. Meist gab es in großen Familien mit mehreren Kindern genug Konfliktstoff für humorvolle Episoden: Der strenge Vater, der die Familie ernähren muss, die Hausfrau, die sich um die Kinder kümmert, und Kinder in verschiedenen Altersstufen und ihre eigenen Probleme mit dem Heranwachsen. Als Beispiele können hier *Alle unter einem Dach*, *Die Bill Cosby Show*, *Wer ist hier der Boss* oder *Full House* genannt werden, eine ungewöhnlichere Variante der Familiensituation findet sich auch in *Alf* wieder.

In den 1990er Jahren wandelte sich das Bild dann von einer klassischen, idyllischen Familiensituation zu anarchischeren Zuständen und Antihelden. In *Eine schrecklich nette Familie* wird das Familienbild gekonnt persifliert, aber auch in *Die Simpsons* herrscht eher Wahnsinn als Harmonie. Darüber hinaus rückten Singles in den Fokus der Sitcoms, die sich in der Großstadt durch ihr Liebesleben schlagen, so in *Seinfeld*, *Ellen*, *Friends* und später auch in *Sex and the City*. Gerade *Friends* steht dabei für einen Rahmen der Hauptfiguren, die sich nun nicht mehr im Kreis der Familie befinden, sondern in Zusammenspiel mit ihren Freunden. Der Freundeskreis ersetzt die Familie als Lebenszentrum. Dieser Trend setzt sich im neuen Jahrtausend fort, mit *How I Met Your Mother* als prominentestem Beispiel. Insofern folgt *The Big Bang Theory* diesem Trend: Fünf Singles schlagen sich durch ihr Leben, aber nicht jeder für sich, sondern in der Gemeinschaft. Der Freundeskreis ist der Kern der Serie.

⁴⁷ „Nearly all the posters in the physics department are real. Some are posters made by our UCLA graduate students about their Ph.D. work. Others are advertisements for physics conferences I found on the walls in my own department. The legal department has to clear every single one of them.“ (Saltzberg o.J.)

5.7 Exkurs: Die Episodentitel

Ein Hauptelement der Serie ist die Vermischung von Wissenschaft und Alltag, von Fachsprache und Umgangssprache, von Anspruchsvollem und Trivialem. Dies wird durch die Charaktere deutlich, ebenso durch die Dialoge. Aber auch in den Episodentiteln im Original spiegelt sich diese Vermischung wider. So folgt die Benennung einer Episode stets dem gleichen Muster. Kombiniert wird ein trivialer Begriff mit direktem Zusammenhang zur Episode mit einem abstrakten Begriff aus dem Bereich der Wissenschaft, der die Problematik der Episode abstrakt wiedergibt. Als Beispiele können hier die Episodentitel *The Luminous Fish Effect*, *The Hamburger Postulate*, *The Grashopper Experiment* oder *The Nerdvana Annihilation* aufgelistet werden. Dieses Muster wird in allen sechs Staffeln beibehalten und ist ein Markenzeichen der Serie. In die deutschen Titel findet dieses Muster nur gelegentlich Eingang: *Das Jerusalem-Projekt*, *Der Cooper-Hofstadter-Antagonismus* und *Das Mittelerde-Paradigma* sind Beispiele. Oftmals wird allerdings ein völlig anderer Titel gewählt: *Erregungsfaktor: Null* für *The Fuzzy Boots Corollary*, *Alles fließt* für *The Pancake Batter Anomaly* oder *Sheldon 2.0* für *The Pork Chop Indeterminacy*. Eine vollständige Liste der Episoden der ersten Staffel mit englischem Originaltitel und deutschem Titel findet sich im Anhang.

6 KORPUS AN BEISPIELSZENEN

Die Gliederung der Korpusanalyse orientiert sich an den in Kapitel 2 herausgearbeiteten Sprachvarietäten sowie am Akzent. Dabei wird schnell deutlich, dass sich Sprachvarietäten nicht immer problemlos einteilen und gegeneinander abgrenzen lassen können. Dittmar selbst war sich dessen bei seiner theoretischen Kategorisierung bewusst. Zur besser Übersichtlichkeit wurden die Unterkapitel aber nach den einzelnen Sprachvarietäten benannt. Die darin vorkommenden Beispiele sollen die jeweilige Sprachvarietät im Korpus aufzeigen, auch wenn Einflüsse anderer Varietäten unvermeidlich sind. Es steht aber immer die jeweilige Varietät im Vordergrund, die gerade beleuchtet wird. Die Bewertung richtet sich somit auf die Übertragung der Sprachvarietäten, andere Skopoi werden kurz behandelt.

6.1 Akzente

6.1.1 Indisch

Akzent ist in *The Big Bang Theory* insofern eine häufig auftretende Sprachvarietät, da einer der fünf Hauptcharaktere, Raj, durchgängig mit einem leichten indischen Akzent spricht. Er gehört zwar zum Stamm der Hauptfiguren, hat allerdings wesentlich weniger Dialogtext in der ersten Staffel als die übrigen Hauptcharaktere. Dies liegt zum einen daran, dass er zusammen mit Howard weniger in die Handlung integriert ist als Leonard, Sheldon und Penny, die in einem Großteil der Szenen mitspielen. Zum anderen liegt es aber auch daran, dass Raj an selektivem Mutismus leidet und nur mit Frauen reden kann, wenn er Alkohol konsumiert hat: „I have such difficulty speaking to women. Or around women. Or at times, even effeminate men“ (S01E06 The Middle Earth Paradigm). Da die Gruppe diesen Trick aber erst in Episode 8: The Grashopper Experiment herausfindet und viele Szenen in Gegenwart von einer Frau, Penny, stattfinden, bekommt Raj insgesamt weniger Sprechzeit.

Rajs leichter indischer Akzent im Englischen wird in der Synchronfassung deutlich stärker nachgebildet. Er spricht hier Deutsch mit indischem Akzent, wobei er die wesentlichen Merkmale des Akzents beibehält, so beispielsweise die silbenbetonte Sprechmelodie. Sein Akzent ist aber stärker ausgeprägt, seine Aussprache daher weniger verständlich als im englischen Original.

Als Beispiel für den indischen Akzent sei hier eine Szene vorgestellt, in der sowohl Raj als auch seine Eltern mit indischem Akzent sprechen. Rajs Eltern tauchen in nur einer Episode der ersten Staffel auf, haben allerdings in späteren Staffeln noch mehrere Auftritte, auch wenn sie immer nur über den Laptop aus Indien mit Raj chatten und nicht in Person auftreten. Ihre Aussprache ist trotz des Computers gut verständlich.

Beispiel 15	S01E08	02:02 bis 02:30
Raj spricht per Webcam mit seinen Eltern in Indien und stellt ihnen seine Freunde vor. Dann sollen sich alle um Raj vor dem Bildschirm versammeln, da die Eltern etwas zu sagen haben.		
Mrs. Koothrappali	Rajesh, do you remember Lalita Gupta?	Rajesh, Erinnerst du dich an Lalita Gupta?
Raj	The little fat girl that used to kick me in the samosas and call me untouchable.	Die kleine Dicke, die mir in die Samosas getreten hat und mich Unberührbarer nannte?
Mrs. Koothrappali	Yes. Well, now she's a dental student at USC, so we gave her your contact information.	Ja, aber heute studiert sie Zahnmedizin an eurer Universität. Sie hat von uns deine Kontaktdaten bekommen.
Raj	Why did you do that?	Wieso tut ihr mir sowas an?
Dr. Koothrappali	You're 26 years old, Rajesh. We want grandchildren.	Du bist 26 Jahre alt und wir wollen Enkel.
Raj	But Papa, I'm not supposed...	Aber Papa, ihr wollt doch nicht, dass ich...
Mrs. Koothrappali	Lalita's parents approve the match.	Lalitas Eltern befürworten die Verbindung.
Dr. Koothrappali	If you decide on a spring wedding, we can avoid monsoon season.	Wenn du im Frühjahr heiraten willst, kommen wir vor dem Sommermonsun.
Raj	Spring wedding?	Im Frühjahr heiraten?
Mrs. Koothrappali	It's up to you dear, we don't want to meddle.	Das liegt ganz bei dir, wir mischen uns da nicht ein.
Skopoi	Humor, Charaktersynchronität	
SpV	Akzent	
Markierungen der SpV	Phonologie: indischer Akzent Phraseologie: <i>approve the match</i> Lexik: <i>samosas</i> (aus Indien stammende Teigtaschen; ugs. für: Genitalien) <i>untouchable</i> (Begriff aus dem indischen Kastensystem) <i>monsoon season</i> (Wetterphänomen, hauptsächlich im Raum des indischen Ozeans) dazu die Personennamen <i>Rajesh, Lalita Gupta</i>	
Lösungsstrategie	[Akzent]: Betonung, Sprachmelodie	SpV → SpV
	[Lexik]	SpV → SpV
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Während sich der Akzent im Englischen auch durch die Aussprache von /t/ wie /d/ äußert sowie durch ein stummes /r/, fällt im Deutschen die Aussprache von /z/ wie /s/ besonders auf. Betonung und Sprachmelodie unterstützen den Akzent. Auffällig sind auch die vielen lexikalischen Kulturbezüge zur Unterstützung des Akzents. <u>Sprachvarietäten:</u> Der Akzent Rajs und seiner Eltern wird im Deutschen glaubhaft nachgeahmt, allerdings ein wenig stärker ausgeprägt als im Original, fast schon übertrieben, was allerdings zur Stereotypisierung des Charakters beiträgt. <u>Skopoi:</u> Charaktersynchronität wird durch die Beibehaltung des Akzents aller SprecherInnen gewährleistet. Auch die kulturellen Bezüge wurden beibehalten und sind dem US-Publikum ähnlich fremd, aber erschließbar (<i>samosas</i>) bzw. bekannt (<i>untouchable</i>) wie dem deutschen Publikum.	

	Durch die kulturelle Einbettung wird auch der Skopos der Szene erhalten: Rajs Eltern sagen zwar, dass sie sich nicht einmischen wollen, tun aber genau dies, da arrangierte Ehen auch heutzutage in Indien keine Seltenheit sind. Die Phrase <i>approve the match</i> unterstützt dieses Denken, von dem Raj natürlich gar nicht begeistert ist.
Bewertung	Gelungen

Das obige Beispiel soll stellvertretend für Rajs Akzent in der gesamten ersten Staffel stehen, der durchweg in einen Akzent im Deutschen synchronisiert wird. Realia und Anspielungen auf seine Kultur werden dabei stets beibehalten.

Im Korpus finden sich noch zwei weitere Charaktere, die mit indischem Akzent sprechen. Die erste Person ist Lalita Gupta, die in nur einer Episode der ersten Staffel auftaucht und mit der sich Raj auf Wunsch seiner Eltern verabredet. Ihr indischer Akzent wird vergleichbar mit Raj und seinen Eltern nachgebildet, ebenfalls etwas stärker gefärbt als im Original. Dies kann daran liegen, dass auch in Indien Englisch die Muttersprache ist und Raj deshalb in den USA sprachlich nicht ganz so auffällt wie ein Inder im Deutschen.

Darüber hinaus findet sich im Korpus eine weitere Szene, in der der nicht indisch stämmige Howard Rajs indischen Akzent imitiert. Die Szene schließt an Rajs Gespräch mit seinen Eltern an. Howard tut am Telefon so, als wäre er Raj. Für die Übersetzung seines (imitierten) Akzents wurden in der Übersetzung diesmal andere, unzufrieden stellende Strategien gewählt.

Beispiel 16	S01E08	05:52 bis 06:31
Raj soll sich laut seinen Eltern mit Lalita Gupta verabreden, aber er kann nicht mit Frauen sprechen. Also nimmt Howard ihm das Handy ab, ruft Lalita an und tut so, als wäre er Raj.		
Raj	What are you doing?	Was hast du vor?
Howard	Don't worry, you'll thank me. <i>[In a fake Indian accent on the phone]</i> Hello Lalita, Raj Koothrappali. <i>[Raj starts to chase Howard across the room]</i> Yes, it is good to talk to you, too. So, what are you wearing? Oh, not important, so, anyhow, when would you like to meet. Friday works for me. And I call you with the time and place, but in the meantime, <i>[makes cool posture with his arms]</i> keep it real, babe. <i>[Hangs up, in normal voice to Raj]</i> You may now thank me.	Keine Panik, du wirst mir dafür danken. <i>[am Telefon]</i> Hallo, Lalita, Raj Koothrappali hier. <i>[Raj jagt Howard durch den Raum]</i> Ja, finde ich auch. Schön, dich zu telefonieren. Und, was hast du gerade an? Oh, nicht so wichtig, ist egal. Wann wäre es gut für dich, uns zu treffen? Freitag wäre klasse, ja. Äh, und ich rufe wieder an wegen Ort und Zeit und bis dahin, <i>[macht coole Pose mit den Armen]</i> bleib dir treu, Babe. <i>[Legt auf, zu Raj]</i> Jetzt bedank' dich bei mir.
Skopoi	Humor, Charaktersynchronität, Gestensynchronität, Lippensynchronität	
SpV	Akzent, Umgangssprache	
Markierungen der SpV	Phonologie: indischer Akzent Phraseologie: <i>keep it real, babe</i> Lexik: <i>babe</i>	
Lösungsstrategie	[Akzent bei Raj]: Betonung, Sprachmelodie	SpV → SpV

	[Akzent bei Howard]: Betonung, Sprachmelodie	SpV A → SpV B / SpV → StSp
	<i>keep it real, babe</i>	SpV → SpV
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Howards Akzent im Englischen äußert sich hinsichtlich Betonung, Sprachmelodie und der Aussprache von /t/ wie /d/ sowie ein stummes /r/. Im Deutschen spricht er dagegen fast Standardsprache, baut stattdessen aber grammatikalische Fehler ein. Ein stummes /r/ benutzt er nur sehr inkonsequent (z. B. bei <i>Freitag</i>), dann wieder ein sehr gut verständlich /r/ wie in <i>treffen</i>. <u>Sprachvarietäten:</u> Howards Akzent wird nahezu nicht nachgeahmt, was nicht nachvollziehbar ist. Howards Aussprache im Deutschen ist sehr standardsprachlich, hat aber auch umgangssprachliche Züge. Die Sprachvarietät wird also gewechselt. Der umgangssprachliche Ausdruck <i>keep it real</i> wird wiederum gut wiedergegeben und stammt aus der Rap-Musikszene. <u>Skopoi:</u> Während <i>keep it real</i> macht Howard ein coole Pose und unterstützt seine Umgangssprache damit nonverbal. Dies wird in der Synchronfassung gut integriert, seine Phrase ist synchron zur Geste. Nicht gelungen ist allerdings die Lippensynchronität: Um den indischen Akzent zu imitieren, beißt Howard seine Zähne zusammen und öffnet den Mund breit. Dies ist gut zu sehen und schlägt sich in seiner Aussprache wieder. Im Deutschen redet er aber normal, seine Mundstellung ist dadurch äußerst irritierend. Auch die Charaktersynchronität wird nicht beibehalten, da Howard ja Rajs Charakter imitieren soll, was im Deutschen kaum ersichtlich ist. Dadurch wird auch das humorvolle Element der Szene verfehlt, da die Komik auf Howard Imitation beruht.	
Bewertung	Akzent: Nicht gelungen Umgangssprache: Gelungen	

6.1.2 Sonstige

Der Akzent, der am zweithäufigsten auftaucht, wird von Sheldons Mutter gesprochen. Sheldon stammt aus Texas, spricht allerdings, wie es seinem hohen Bildungsniveau entspricht, Standardsprache, während seine Mutter Standardsprache mit Südstaatenakzent spricht. Da sich diese Variation nur im Bereich der Phonologie äußert und nicht hinsichtlich Syntax oder Lexik, kann nur von einem Akzent gesprochen werden und nicht von einem Dialekt. Dieser Akzent wird in der Synchronfassung nicht nachgebildet, sondern in deutsche Standardsprache synchronisiert. Sheldons Mutter spielt in der ersten Staffel nur in einer Episode mit.

Weit weniger häufig kommen noch drei weitere Akzente im Korpus vor. So ahmt Leonard in einer Szene (S01E16 The Peanut Reaction) einen stereotypen Kellner eines Thai-Restaurants mit thailändischen Akzent nach, was in der Synchronfassung nachgebildet wird.

Darüber hinaus tritt eine Person mit russischem Akzent auf. Auch dieser wird in der Synchronfassung nachgebildet.

Beispiel 17	S01E13	16:26 bis 17:03
Sheldon nimmt an einem Physik-Quiz teil und tritt mit einem eigenen Team gegen seine Freunde an. Sheldon beantwortet dabei alle Fragen selbst, da er die übrigen drei, Angestellte der Universität, lediglich rekrutiert hat, da nur 4er-Teams erlaubt sind. Durch das viele Drücken des Buzzers hat er eine Bandage um sein rechtes Handgelenk. Bei der Finalfrage weiß Sheldon aber keine Antwort. Der neben ihm sitzende Hausmeister drückt schließlich auf den Buzzer, um zu antworten.		
Hausmeister	The answer is minus eight pi alpha.	Die Antwort lautet minus Acht mal Pi Alpha.
Sheldon	[to host] Hang on, hang on a second, that's not our answer. [to janitor] What are you doing?	[zum Moderator] Halt, nicht, warten Sie, das ist nicht unsere Antwort. [zum Hausmeister] Was soll denn das werden?
Hausmeister	Answering question. Winning physics bowl.	Ich antworte auf Frage. Wir gewinnen Physiker-Bowl.
Sheldon	How do you know anything about physics?	Was verstehen Sie denn schon von Physik?
Hausmeister	Here I am janitor, in former Soviet Union I am physicist. Leningrad Politechnica. Go Polar Bears.	Hier ich bin Hausmeister. In früherer Sowjetunion war ich mal Physiker. Leningrad, Polytechnikum. Bystro, Bystro, Zenit.
Sheldon	Well that's a delightful little story, but our arrangement was that you sit here and not say anything, I answer the questions.	Das ist eine entzückende kleine Geschichte, aber unsere Vereinbarung besagt, dass Sie hier sitzen und schweigen und ich auf die Fragen antworte.
Hausmeister	You didn't answer question.	Sie haben auf die Frage nicht geantwortet.
Sheldon	Hey look, now maybe you have democracy now in your beloved Russia, but on this physics bowl team I rule with an iron fist. [makes fist in the air] Ow!	Hey, hören Sie, Sie haben ja jetzt vielleicht eine Demokratie in ihrem geliebten Russland, aber in diesem Physikerteam regiere ich mit eiserner Faust. [ballt die Faust] Au!
Skopoi	Humor, Gestensynchronität	
SpV	Akzent, Fremdsprache	
Markierungen der SpV	Phonologie: russischer Akzent Syntax: fehlende Artikel Phraseologie: Repetition von <i>I am</i> Grammatik: Präsens statt Präteritum Lexik: <i>Bystro, bystro</i> (russisch für: „Schnell, schnell“) <i>.Zenit</i> (Zenit St. Petersburg, russ. Fußballteam)	
Lösungsstrategie	[Akzent]: Aussprache, Syntax	SpV → SpV
	[Lexik]: <i>Go Polar Bears</i>	SpV A → SpV B
	[Syntax]: <i>answering question</i>	SpV → SpV
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Der russische Akzent des Hausmeisters äußert sich in der Phonologie durch viele harte /ch/-Laute und die Aussprache /i/ statt	

	/ü/, durch grammatikalisch fehlerhaften Satzbau und außerdem durch kulturelle Anspielungen. <u>Sprachvarietäten:</u> Der Akzent wird gut nachgebildet und durch die Beibehaltung der kulturellen Anspielungen unterstützt. Interessanterweise wurde eine zusätzliche Sprachvarietät eingefügt, von einem Akzent in eine Fremdsprache übersetzt und die Anspielung auf ein Eishockeyteam durch ein Fußballteam ersetzt. <u>Skopoi:</u> Der Humor entsteht durch die Vergangenheit des Hausmeisters, die durch seinen Akzent unterstützt wird, und Sheldons Arroganz. Dies wird in der Synchronfassung sehr gut nachgebildet. Auch die Geste der <i>Eisernen Faust</i> , eine Anspielung auf die frühere Diktatur, wird in der Synchronfassung passend realisiert.
Bewertung	Gelungen

Nicht nachgeahmt hingegen wird ein chinesischer Akzent, der in einer längeren Szene im Korpus auftaucht. In der Szene spricht in einem chinesischen Restaurant der Kellner im Original mit einem leichten chinesischen Akzent, in der Synchronfassung hingegen Standardsprache.

Beispiel 18		S01E07	14:41 bis 14:55 / 15:41 bis 15:54
Raj, Sheldon und Leonard gehen chinesisch Essen. Dabei taucht das Problem auf, dass ihre Standardbestellung für vier Personen konzipiert ist, Howard aber wegen seiner neuen Freundin fehlt.			
Kellner	Hi fellas. Oh, where's your annoying little friend who thinks he speaks Mandarin?	Hallo, die Herren. Oh, wo ist euer nerviger kleiner Freund, der denkt, er spreche Mandarin?	
Sheldon	He's putting his needs ahead of the collective good. <i>[pointing at waiter, to the others]</i> Where he comes from, that's punishable by death.	Er stellt seine Bedürfnisse über das Wohl des Kollektivs. <i>[zeigt auf Kellner, zu den anderen]</i> Wo Chen herkommt, steht darauf die Todesstrafe.	
Kellner	I come from Sacramento.	Ich komme aus Sacramento.	
(…) Die drei streiten über die Bestellung, da Sheldon keine Abweichung von der Standardbestellung akzeptiert und vor allem das überzählige vierte gedämpfte Brötchen nicht zerteilen will.			
Kellner	You are nice boys. Tell you what I'm going to do. I'm going to bring you the four dumplings. When I'm walking over to the table, maybe I get bumped, one of the dumplings fall to the floor, no-one has to know.	Ihr seid nette Burschen. Ich mache euch einen Vorschlag. Ich bringe euch die vier gedämpften Brötchen und während ich sie zu euch rüberbringe, stolpere ich vielleicht und eines der Brötchen fällt vom Teller. Das würde niemand wissen.	
Sheldon	I'll know.	Ich würd's wissen.	
Kellner	<i>[walks away, mumbling something in Mandarin]</i>	<i>[geht weg]</i> Warum kommen die immer wieder hierher?	
Skopoi	Humor, Gestensynchronität		
SpV	Akzent, Fremdsprache		

Markierungen der SpV	Phonologie: chinesischer Akzent Syntax: <i>Tell you, one of the dumplings fall</i> Lexik: Satz in Mandarin		
Lösungsstrategie	[Phonologie]		SpV → StSp
	[Syntax]		SpV → StSp
	[Lexik]		SpV → StSp
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Die Aussprache des Kellners lässt auf einen leichten chinesischen Akzent schließen, beispielsweise beim englischen /th/ wie /s/. Außerdem macht er grammatikalische Fehler, verzichtet auf das Personalpronomen und vergisst das Verbsuffix der 3. Person Singular. <u>Sprachvarietäten:</u> Der leichte chinesische Akzent wird in der Synchronfassung nicht nachgeahmt. Auch die syntaktischen Fehler kommen im Deutschen nicht vor. Darüber hinaus wird für den Mandarinsatz am Ende ein deutscher Satz in Standardsprache erfunden. <u>Skopoi:</u> Der Kellner zeigt vier Finger, als er von den <i>four dumplings</i> spricht. Diese Geste ist im Deutschen synchron zum Wort <i>vier</i> . Der Humor liegt hier nicht direkt in den Sprachvarietäten, sondern eher in Sheldons vorurteiliger Verwechslung der Herkunft des Kellners und seine Sturheit gegenüber Abweichungen bei der Bestellung. Da im Deutschen der Ärger des Kellners verbalisiert wird, ist der Humor hier sogar verständlicher. Die Sprachvarietäten gehen aber verloren.		
Bewertung	Nicht gelungen		

Ähnlich wie bei Beispiel 16 wird der Akzent hier in der Synchronfassung nicht nachgebildet, obwohl chinesisches Deutsch leicht zu sprechen gewesen wäre. Dass sich der Synchronregisseur dessen bewusst war, lässt sich anhand der Tatsache vermuten, dass der Kellner in der Synchronfassung mit *Chen* angesprochen wird, wohingegen er im Original keinen Namen hat. Der Kellner kann zwar vom deutschen Publikum auch durch die Erwähnung Mandarins, die Aufzählung der Speisen und das äußere Erscheinungsbild des Kellners erkennen, dass dieser asiatischer Herkunft ist, der Name Chen unterstützt dies aber zusätzlich. Auch die Anspielung auf China und die Todesstrafe wird damit unmissverständlich. Womöglich war der Synchronregisseur irritiert, dass der Kellner im Original einen Akzent hat und dann behauptet, er käme aus Sacramento, Kalifornien. Daraufhin wurde der Akzent neutralisiert, um das deutsche Publikum nicht zu verwirren, obwohl der Kellner offensichtlich ein US-Amerikaner mit chinesischen Wurzeln ist und in der zweiten Generation bilingual, aber mit chinesischem Akzent aufgewachsen ist.

6.1.3 Zusammenfassung

Person	Akzent	Episode	Übersetzung
Raj	Indisch	1-17	SpV → SpV
Sheldons Mutter	Texanisch	04	SpV → StSp

Chin. Kellner	Chinesisch	07	SpV → StSp
Howard	Indisch	08	SpV → StSp
Mrs. Koothrapali	Indisch	08	SpV → SpV
Dr. Koothrapali	Indisch	08	SpV → SpV
Lalita Gupta	Indisch	08	SpV → SpV
Hausmeister	Russisch	13	SpV → SpV
Leonard	Thailändisch	16	SpV → SpV

Übersicht Akzente im Korpus

Im Korpus wurden fünf Arten von Akzent benutzt: indisch, texanisch, thailändisch/asiatische, russisch sowie chinesisch. Der indische Akzent kommt dabei mit großem Abstand am häufigsten vor, da er nicht nur von einer Hauptperson, sondern auch von vier weiteren Personen im Laufe der ersten Staffel benutzt wird. Während Raj zwar weniger Dialogtext hat als die anderen Hauptcharaktere, kommt er doch in jeder Episode vor. Die übrigen Charaktere Mrs. Koothrappali, Dr. Koothrappali sowie Lalita Gupta treten lediglich in einer Episode auf, ebenso wie der texanische Akzent von Sheldons Mutter. Howards imitierter indischer Akzent tritt sogar nur in einer Szene auf, ebenso wie der russische Akzent des Hausmeisters und der chinesische Akzent des Kellners. Der thailändische Akzent wird sogar nur einmal in einem Nebensatz benutzt.

Bis auf wenige Ausnahmen wurde der fremdsprachige Akzent durchgängig im Deutschen nachgebildet, wobei eine Tendenz zur Übertreibung in der Synchronfassung zu erkennen ist. Alle Charaktere mit indischen Wurzeln sprechen in der Synchronfassung einen stärkeren Akzent als im Original. Der russische Akzent des Hausmeisters wird sogar durch eine zusätzliche Sprachvarietät, der Fremdsprache, verstärkt.

Lediglich in drei Fällen wurde der Akzent in Standardsprache synchronisiert: Howards Imitation, Sheldons Mutter und der chinesische Kellner. Bei Howards indischem Akzent ist es möglich, dass der Synchronsprecher zu keinem überzeugenden indischen Akzent in der Lage war oder der Synchronregisseur die Bedeutung der Sprachvarietät für die Humorfunktion in der Szene unterschätzt hat. Allerdings trifft dies, wie bei chinesischen Kellner, nur auf eine einzige Szene im Korpus zu und fällt damit kaum ins Gewicht. Einen längeren Auftritt hat Sheldons Mutter, deren Südstaatenakzent ebenfalls verloren geht. Möglicherweise wäre ein texanischer und damit amerikanischer Akzent im Deutschen zu auffällig und irritierend für das deutsche Publikum gewesen, da ja alle Charaktere Amerikaner sind.

Auffällig in den Szenen mit Akzent ist, dass das phonologische Phänomen sehr oft durch lexikalische Elemente unterstützt wird, nämlich durch kulturelle Anspielungen und Realia. Dies ist bereits in der Originalfassung so und wird konsequent in die Synchronfassung eingebaut. Gerade Raj streut immer wieder Anspielungen aus seine indische Herkunft in Dialoge ein, aber auch beim Hausmeister und dem chinesischen Kellner wird ihr Heimatland direkt erwähnt oder indirekt darauf angespielt. Diese kulturelle Einbettung einzelner

Charaktere dient der starken Kontrastierung der Figuren. Stereotypisierung ist ein typisches Element von Sitcoms, wird in *The Big Bang Theory* häufig angewandt und findet fast durchgängig Eingang in die Synchronfassung.

Die Übersetzung von Akzenten in der Synchronfassung lässt sich daher mit wenigen Ausnahmen, die wenig Dialogzeit in Anspruch nehmen, als gelungen einstufen. Ob Rajs starker Akzent als störend empfunden wird, hängt von den subjektiven Empfindungen der ZuschauerInnen ab.

6.2 Fremdsprachen

6.2.1 Französisch

Im Korpus finden sich einige Szenen mit der Sprachvarietät Fremdsprachen. Diese Varietät wird fast ausschließlich von der Hauptfigur Howard benutzt, so auch gleich kurz nach seinem ersten Auftritt in der ersten Episode, wenn er Penny kennen lernt und französische Ausdrücke in die Konversation einbaut.

Beispiel 19		S01E01	14:13 bis 14:49
Da ihre Dusche kaputt ist, nutzt Penny die Dusche im Apartment von Sheldon und Leonard. Währenddessen treffen Raj und Howard ein. Penny kommt wieder aus der Dusche, weil sie das Heißwasser nicht einstellen kann und bemerkt überrascht die neuen Gäste. Howard nutzt die Gelegenheit sofort, sich bei Penny beliebt zu machen, was Leonard gar nicht passt			
Howard	Enchanté Mademoiselle. Howard Wolowitz, Cal-Tech department of Applied Physics. You may be familiar with some of my work, it's currently orbiting Jupiter's largest moon taking high-resolution digital photographs.		Enchanté Mademoiselle. Howard Wolowitz, California-Institute für Angewandte Physik. Du hast vielleicht von einem Teil meiner Arbeit gehört, sie kreist gerade um den größten Jupitermond und liefert hochauflösende Digitalfotos.
Penny	Penny. I work at the Cheesecake Factory.		Penny. Ich arbeite in der Cheesecake Factory.
Leonard	Come on, I'll show you the trick with the shower.		Ähm, ich zeig dir den Trick mit der Dusche.
Howard	Bonne douche.		Bonne douche.
Penny	I'm... I'm sorry?		Hä? Ich war... bitte was?
Howard	It's French for "Good shower". It's a sentiment I can express in six languages.		Das ist französisch für „Duschen Sie gut“. Ein Wunsch, den ich in sechs Sprachen aussprechen kann.
Leonard	Save it for your blog, Howard.		Heb dir das für deinen Blog auf, Howard.
Howard	Xi ge tong kuai zao!		Xi ge tong kuai zao!
Skopoi		Humor, Charaktersynchronität	
SpV		Fremdsprache	
Markierungen der SpV		[Lexik]: Ausdrücke in Französisch und Mandarin	
Lösungsstrategie		Enchanté Mademoiselle	SpV → SpV

	Bonne douche	SpV → SpV
	Xi ge tong kuai zao!	SpV → SpV
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Die beiden französischen Ausdrücke werden vom Synchronsprecher gesprochen, die Phrase in Mandarin wurde im Originalton beibehalten. <u>Sprachvarietäten:</u> Die Sprachvarietät Fremdsprache wird in zwei Ausprägungen angewandt und in die Synchronfassung integriert. <u>Skopoi:</u> Flirten mit Fremdsprachen gehört zu Howards Charakter, daher ist es aufgrund der Charaktersynchronität relevant, die Sprachvarietäten beizubehalten. Auch der Humor der Szene entsteht durch sein übereifriges Angeben. Lediglich die Diskrepanz zwischen Howard deutscher und englischer Stimme könnte irritieren.	
Bewertung	Gelungen	

Mit dem Einsatz dieser Sprachvarietät wird dem Publikum gleich zu Beginn ein wesentlicher Charakterzug Howards vermittelt, der seine Fremdsprachenkenntnisse fast ausschließlich einsetzt, um anwesende Frauen zu beeindrucken. Diese Eigenschaft wird durch die zweite Fremdsprache in der Szene, Mandarin, noch unterstützt.

Im Korpus finden sich noch drei weitere Szenen, in den Howard französische Ausdrücke verwendet: „Bonjour Mademoiselle“ (S01E07 The Dumpling Paradox), „et voilà“ (S01E09 The Cooper-Hofstadter Polarization) und „Well, I think you’re delightfully droll. Or as the French say, très drôle“ (S01E15 The Pork Chop Indeterminacy). Darüber hinaus verwendet ein Kollege Sheldons, Toby, in Vorbereitung auf eine Theaterrolle die Phrase: “Au contraire.“ Wie im obigen Beispiel werden alle fremdsprachigen Elemente in die Synchfassung übertragen.

Person	Episode	Übersetzung	Anmerkungen
Howard	01	SpV → SpV	teils OT
Howard	07	SpV → SpV	-
Howard	09	SpV → SpV	-
Toby	10	SpV → SpV	-
Howard	15	SpV → SpV	-

Übersicht Französische Elemente im Korpus

6.2.2 Mandarin

Bereits in Beispiel 19 für Französisch kam ebenfalls ein Satz in Mandarin vor, ebenso in Beispiel 18 vom chinesischen Kellner, dessen Satz in Mandarin ja in deutsche Standardsprache synchronisiert wurde. Neben Howard und dem Kellner benutzen noch drei

weitere Charaktere Ausdrücke und Phrasen in Mandarin: Zwei nicht näher beschriebene chinesische Studenten sowie Sheldon.

Die beiden chinesischen Studenten tauchen am Ende der Episode 09: The Cooper-Hofstadter Polarization auf. Grund dafür ist, dass sich Leonard und Sheldon bei einem Vortrag auf der Bühne geprügelt haben und dies als Video ins Internet gestellt wurde. Dieses Video wird nun in China von zwei Studenten angesehen, die dabei im Kleidungsstil Leonard und Sheldon sehr ähneln und quasi eine „chinesische“ Variante der beiden darstellen. Sie machen sich über die beiden Amerikaner lustig und bezeichnen sie als Nerds, nur um im nächsten Moment von den ZuseherInnen selbst als Nerds entlarvt werden. Ihr Dialog in Mandarin wird sowohl in der Originalfassung als auch in der Synchronfassung untertitelt (UT), wobei in der Synchronfassung der Originalton (OT) der Schauspieler zu hören ist, interessanterweise aber signifikant leiser als im Original. Auch Howards Aussage aus der ersten Episode in Beispiel 19 war im OT zu hören.

In Episode 17: The Tangerine Factor bringt Howard Sheldon Mandarin bei, damit dieser sich später beim chinesischen Kellner über das Essen beschweren kann. In Howards Dialog mit Sheldon zu Beginn wird dabei die Sprachvarietät in der Synchronfassung nachgebildet, wobei keine Untertitel benutzt werden. Als er später mit dem Kellner in Mandarin spricht, wird der Dialog in Original und Synchronfassung untertitelt. Die englischen Untertitel werden ins Deutsche übersetzt. Sowohl Sheldon als auch der Kellner sind in der Synchronfassung im Originalton zu hören. Der Humor in dieser Szene entsteht dadurch, dass Sheldon vollkommen unsinnige Sätze in Mandarin spricht, da er entweder nicht gut gelernt oder Howard es ihm falsch beigebracht hat.

Person	Episode	Übersetzung	Anmerkungen
Howard	01	SpV → SpV	OT
Howard	17	SpV → SpV	-
Chin. Kellner	07	SpV → StSp	-
Chin. Kellner	17	SpV → SpV	mit UT, OT
Chin. Student Nr. 1	09	SpV → SpV	mit UT, leiser OT
Chin. Student Nr. 2	09	SpV → SpV	mit UT, leiser OT
Sheldon	17	SpV → SpV	mit UT, OT

Übersicht Mandarin-Elemente im Korpus

6.2.3 Englisch

In einigen wenigen Szenen wurden im Korpus in der Synchronfassung englische Sätze beibehalten. Damit sind allerdings keine Anglizismen gemeint, die sich in die deutsche Umgangs- und Standardsprache gemischt haben, sondern klar als englischsprachig identifizierbare Elemente. Dabei handelt es sich durchgängig um Gesang, der wiederum wie

in Kapitel 3 bereits kurz angesprochen in der Synchronfassung häufig im Originalton beibehalten wird.

In Episode 8: The Grasshopper Experiment sing Sheldon am Ende unter Alkoholeinfluss, den er nicht gewohnt ist, das englische Lied (*L'Chaim*) *To Life* aus dem Musical *The Fiddler on the Roof*. In der Synchronfassung ist sein Originalgesang zu hören. Da der Text keine handlungstragenden Elemente aufweist und der Humor der Szene in Sheldons Alkoholeskapade liegt, wurde in der Synchronfassung der Text nicht untertitelt.

Englisch gesungen wird auch von Penny. In Episode 10: The Loobenfeld Decay bereitet sie sich auf eine Musicalrolle vor und singt im Flur ein Stück des Liedes *Out Tonight* des Musicals *Rent*. Bereits im Original singt sie ganz offensichtlich schlecht. Diese fehlenden Sangeskünste werden in der Synchronfassung durch hohe und nicht getroffene Töne nachgeahmt, allerdings mit ihrer Synchronstimme. In Episode 16: The Peanut Reaction singt sie das Lied *Happy Birthday*, ebenfalls mit ihrer Synchronstimme.

In derselben Folge hört man auch Raj in der Synchronfassung Englisch singen, ebenfalls in offensichtlich betrunkenem Zustand auf Leonards Geburtstagsfeier, und zwar das Lied *True Colors* von Cyndi Lauper. Wie Sheldon ist er im Originalton zu hören.

Person	Episode	Übersetzung	Anmerkungen
Sheldon	08	StSp → SpV	Gesang, OT
Penny	10	StSp → SpV	Gesang
Penny	16	StSp → SpV	Gesang
Raj	16	StSp → SpV	Gesang, OT

Übersicht Englische Elemente im Korpus

6.2.4 Deutsch

In die Fremdsprachen der Originalfassung reihen sich auch deutschsprachige Ausdrücke und Phrasen ein, die für die deutsche Synchronfassung der Serie natürlich besonders interessant sind.

In Episode 11: The Pancake Batter Anomaly erzählt Sheldon von seiner Zeit in Deutschland:

Beispiel 20	S01E11	13:08 bis 13:28 / 13:44 bis 13:59
Sheldon ist krank und erzählt von seiner Zeit als Gastprofessor in Heidelberg, während der er ebenfalls krank wurde und sich die Leiterin des Gästehauses um ihn kümmerte.		
Sheldon	Anyway, the local cuisine was a little more sausage-based than I'm used to, and the result was an internal blitzkrieg with my lower intestine playing the part of Czechoslovakia.	Jedenfalls, die deutsche Küche basiert etwas mehr auf Wurst, als ich es gewohnt war und das Ergebnis war ein interner Blitzkrieg und mein Dickdarm übernahm dabei die Rolle des armen Polens.

(...)		
Sheldon	Anyway, the housekeeper in the faculty residence didn't speak any English, when I finally managed to convince her I was sick, she said "Mocktest du ein Darmspulung?"	Jedenfalls, die Dame, die das Gästehaus leitete, sprach einen merkwürdigen Akzent, und als ich ihr endlich klar machen konnte, dass ich krank war, sagte sie: „Möschden Sie ein Einlauf habbe?“
Penny	What does that mean?	Und was bedeutet das?
Sheldon	Based on what happened next, I assume it means "would you like an enema?"	Ausgehend von dem, was dann geschah, hieß es wohl: „Möchtest du eine Darmspülung?“
Skopoi	Humor, Lippensynchronität	
SpV	Fremdsprache, Akzent, Dialekt	
Markierungen der SpV	Lexik: <i>blitzkrieg</i> , <i>Mochtest du ein Darmspülung?</i>	
Lösungsstrategie	<i>blitzkrieg</i>	SpV → StSp
	<i>Darmspülung</i>	SpV A → SpV B
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Der deutsche Satz wird in der Originalfassung mit amerik. Akzent, vor allem aufgrund der fehlenden Umlaute und bei der Aussprache /ck/ statt /ch/, und ohne Verb ausgesprochen. In der Synchronfassung wird ein fiktiver Dialekt ⁴⁸ konstruiert. <u>Sprachvarietäten:</u> Aus der Fremdsprache wird ein undeutlicher Dialekt. Das Phänomen Sprachvarietät bleibt damit erhalten, andernfalls wäre es wie beim <i>blitzkrieg</i> nur Standardsprache. <u>Skopoi:</u> Der Humor der Szene liegt hier in Sheldons Anekdote, der sich aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse einem unangenehmen medizinischen Eingriff unterzieht. Dies funktioniert in der Synchronfassung durch die Umwandlung in einen Dialekt gut, da dieser in seiner Ausprägung und mit der Umschreibung <i>Einlauf</i> für <i>Darmspülung</i> ebenfalls das Unverständnis erklärt.	
Bewertung	Gelungen	

Interessant ist auch die Veränderung der historischen Anspielung. Für *Czechoslovakia* (6 Silben) wird in der Synchronfassung *Polen* (2 Silben) benutzt, was vermutlich aus Gründen der quantitativen Lippensynchronität geschah. Außerdem ist das durch Sheldons Mundbewegung visuell gut sichtbare *blitzkrieg* an derselben Stelle platziert wie im Original, um die qualitative Lippensynchronität zu gewährleisten.

Ähnlich wie beim *blitzkrieg* ergeht es dem Ausdruck *Wunderkind*, den Sheldon in Episode 12: The Jerusalem Duality gebraucht. Der Ausdruck, im Original noch fremdsprachliche Varietät, wird in der Synchronfassung in den deutschen Dialog übernommen. Die Sprachvarietät wird damit in Standardsprache umgewandelt.

⁴⁸ Bei einem solch kurzen Satz lassen sich natürlich teilweise Ähnlichkeiten zu existierenden Dialekten finden, jedoch kann er keinem eindeutig zugeordnet werden. Auch im Heidelberger Raum, dem Ort der Anekdote, ist eine solche Aussprache nicht geläufig.

Eine weitere Szene findet sich in Episode 5: The Hamburger Postulate, als Howard darüber spricht, dass Leonard und seine Kollegin Leslie Winkle im Anschluss an eine Orchesterprobe im Bett gelandet sind und dies bereits in diversen Blogs im Internet zu lesen ist: “The blogosphere is a-buzzin’⁴⁹ with news of you and Leslie Winkle making eine kleine Bang-Bang-Musik.“ Der Satz weist eine deutsche Formulierung auf, die wohl eine Anspielung auf *Eine kleine Nachtmusik* von Wolfgang Amadeus Mozart sein soll, in die der umgangssprachliche Ausdruck *bang bang* für eine Liebesnacht gemischt wurde. In der Synchronfassung hört man: „In der Blogwelt wimmelt es nur so von Storys über dich und Leslie Winkle, dass ihr zusammen Tralalala-Bang-Bang-Musik macht.“ Das *Bang-Bang* wird dabei deutlich englisch ausgesprochen. Aus der Fremdsprache Deutsch im Original wurde als die Fremdsprache Englisch in der Synchronfassung. Die umgangssprachliche Dimension wurde durch die Formulierung beibehalten.

Person	Episode	Übersetzung	Anmerkungen
Howard	05	SpV A1 → SpV A2	-
Sheldon	11	SpV → StSp	-
Sheldon	11	SpV A → SpV B	-
Sheldon	12	SpV → StSp	-

Übersicht Deutsche Elemente im Korpus

6.2.5 Sonstige

Neben den bereits aufgelisteten Fremdsprachen kommen noch russische, hawaiische und spanische Ausdrücke im Korpus vor. Die Szene des Hausmeisters aus Beispiel 17 wurde in diese Liste mit aufgenommen.

Person	Fremdsprache	Episode	Übersetzung	Anmerkungen
Howard	Russisch	02	SpV → SpV	OT
Sheldon	Hawaiisch	04	SpV → SpV	-
Leonard	Hawaiisch	04	SpV → Def	-
Howard	Spanisch	07	SpV → SpV	-
Sheldon	Spanisch	12	SpV → SpV	-
Howard	Spanisch	13	SpV → StSp	-
Hausmeister	Russisch	13	SpV A → SpV B	-

Übersicht sonstige Fremdsprachen im Korpus

⁴⁹ Es handelt sich hier laut OED (1989: 5) um eine archaische oder dialektale Verbform, am bekanntesten vielleicht durch Bob Dylans Lied *The Times They Are a-Changin’* aus dem Jahre 1964.

Interessant an diesen Textstellen ist Leonards Szene in Episode 07: The Jerusalem Duality, als Sheldon eine Wutrede mit dem hawaiischen Gruß *mahalo* beendet. Im Original sagt Leonard daraufhin: „Mahalo’s a nice touch.“ In der Synchronfassung wird daraus: „Eine Begrüßung auf Hawaiianisch find ich nett.“ Die Sprachvarietät wird also in Standardsprache umgewandelt und noch dazu verbal erläutert, worum es sich bei Sheldons Wort gehandelt hatte. Hier wurde es offensichtlich als nützlich angesehen, dem deutschen Publikum den Ausdruck zu erklären, während das US-Publikum die Grußformel kennt, schließlich gehört Hawaii zu den USA. Dem deutschen Publikum hätte die Sprachvarietät aber durchaus zugemutet werden können. Außerdem erwähnenswert ist, dass Howards russischer Satz wieder im Originalton zu hören ist, also nicht synchronisiert wurde.

6.2.6 Zusammenfassung

Einmal abgesehen von Deutsch lässt sich aus den Textstellen des Korpus mit Fremdsprachen erkennen, dass in sehr vielen Fällen die Fremdsprache im Deutschen nachgebildet wurde. In zwei Fällen, einmal in Mandarin, einmal in Spanisch, wurde ein Satz in die Standardsprache übersetzt, ein weiteres Mal wurde eine zusätzliche russische Fremdsprache eingefügt, wo im Original nur ein russischer Akzent war. Was deutsche Elemente angeht, so mussten andere Lösungen gefunden werden, nämlich die Umwandlung in eine andere Fremdsprache, in die Standardsprache oder in einen (fiktiven) Dialekt.

Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass Gesangelemente im Korpus sehr häufig nicht synchronisiert und fast nie übersetzt werden. So kommt es, dass die Charaktere in der deutschen Synchronfassung Englisch singen. Allerdings handelt es sich bei den Liedern um keine handlungstragenden Elemente. Auffällig ist diese Handhabung aber insofern, als dass das deutsche Publikum nur die deutsche Synchronstimme eines Charakters kennt, der dann plötzlich mit einer anderen, nämlich der Originalstimme des Schauspielers, singt. Zwar unterscheiden sich Sing- und Sprechstimme auch intralingual voneinander, aber nicht so auffällig wie der Unterschied zwischen englischer und deutscher Stimme. An diesen Liedstellen kann also davon ausgegangen werden, dass das Publikum daran erinnert wird, dass es sich lediglich um eine Synchronfassung handelt.

Dasselbe gilt für fremdsprachige Sätze, die im Originalton wiedergegeben werden. Vier Charaktere sind im Korpus sowohl mit Synchronstimme als auch mit Originalstimme zu hören. Auffällig dabei ist, dass es sich bei diesen Elementen um eher nichteuropäische Fremdsprachen handelt (Russisch, Mandarin), während europäische Fremdsprachen (Französisch, Spanisch, Englisch) von den SynchronsprecherInnen gesprochen wurden. Dies hat vermutlich seine Ursache darin, dass die deutschen SynchronsprecherInnen mit diesen Sprachen eher vertraut sind.

6.3 Dialekt

Im Korpus findet sich nur eine Textstelle, die als Dialekt identifiziert werden kann. Dabei handelt es sich um das bereits erwähnte Beispiel 20, als Sheldon seine Heidelberger Gastmutter zitiert und in der Synchronfassung statt einer Fremdsprache einen fiktiven Dialekt gebraucht, um dieselbe Ebene der Unverständlichkeit zu erreichen: „Möschden Sie ein Einlauf habbe?“ (S01E11 The Pancake Batter Anamoly).

Das Fehlen von dialektalen Elementen im Original lässt sich auch auf die Grundidee der Serie zurückführen, die sich größtenteils im wissenschaftlichen Bereich bewegt, in dem Dialekt wenig verbreitet ist. Dialekt ist meist mit negativen Konnotationen hinsichtlich des Bildungsniveaus der DialektsprecherInnen behaftet, insofern wäre es widersprüchlich, einen Akademiker mit Dialekt sprechen zu lassen. Darüber hinaus soll die Serie, bei einer Population von ca. 300 Millionen in den USA, ein möglichst breites Publikum erreichen. Dialektale Elemente liefen Gefahr, nicht von allen gut verstanden zu werden. Auch das kann ein Grund sein, auf Dialekt zu verzichten. Durch das häufigere Vorkommen von Akzent im Vergleich dazu wird klar, dass Akzent ein wesentlich probateres Mittel darstellt, um Charakteren eine regionale Note zu geben. Diese fast durchgängig fremdsprachlichen Akzente sind eher universell verständlich als ein räumlich begrenzter Dialekt.

6.4 Umgangssprache

Umgangssprachliche Elemente finden sich über den ganzen Korpus verstreut und bei beinahe allen auftretenden Charakteren. Umgangssprache soll dabei nicht die Elemente Kollokationen, Sprichwörter, idiomatische Sprache und Anglizismen einschließen. Bei Anglizismen handelt es sich um ein Phänomen, das ausschließlich in der Zielsprache auftritt und daher keinen Vergleich mit der Originalversion erlaubt. Die übrigen Elemente können auch Teil der Standardsprache sein, um eine Aussage bildhafter zu gestalten oder mit Vergleichen zu untermauern, was meistens für eine gehobene Stilebene spricht. Umgangssprachliche Elemente hingegen sind niedriger anzusiedeln und beinhalten auf lexikalischer Ebene informelle Sprache, derbe und saloppe Ausdrücke, Flüche, Zweideutigkeiten und Übertreibungen. Neben der Lexik hat die Umgangssprache aber noch weitere Dimensionen: Wortverkürzungen in der Morphologie (*how's* für *how is*, *'cos* für *because*), unstrukturierter Satz in der Syntax, sowie Eigenheiten der Phraseologie, des Stils und der Phonologie. Der Verständlichkeit halber, wie sich Umgangssprache äußern kann, soll an dieser Stelle nun zunächst ein Beispiel gebracht werden:

Beispiel 21	S01E07	01:17 bis 01:45
Die vier Jungs wollen eigentlich einen Videospiegelabend beginnen, aber Penny kommt dazu und möchte eine Weile bleiben, da eine Freundin gerade ihre Wohnung belagert.		
Leonard	Sure. What's going on?	Klar. Was ist denn los?

Penny	Well, there's this girl I know from back in Nebraska, Christy, well anyway she called me up and she's like "Hey, how's California," and I'm like "Awesome" 'cos, you know, it's not Nebraska, and the next thing I know she's invited herself out here to stay with me.	Naja, eine Freundin, die ich aus Nebraska kenne, Christy, hat neulich mal angerufen und gefragt, „Hey, wie ist es in Kalifornien“, und ich sage, „Wahnsinn“, weil alles besser ist als Nebraska, und eh ich kapiere, was los ist, lädt sie sich ein und wohnt jetzt bei mir.
(...)		
Penny	Anyway, she got here today, and she's just been in my apartment, yakkety-yakking about every guy she's slept with in Omaha, which is basically every guy in Omaha, and washing the sluttiest collection of underwear you have ever seen in my bathroom sink.	Wie gesagt, sie ist seit heute da, hockt drüben in meiner Wohnung und quasselt von all den Typen, mit denen sie in Omaha geschlafen hat, also praktisch mit allen Typen in Omaha, und sie wäscht währenddessen die nuttigste Sammlung Unterwäsche, die ihr euch vorstellen könnt, in meinem Waschbecken.
Skopoi	Humor, Gestensynchronität, Charaktersynchronität	
SpV	Umgangssprache	
Markierungen der SpV	Phraseologie: Repetition von Phrasen (<i>well, anyway</i>), Morphologie: <i>there's, she's, 'cos, how's, I'm</i> Lexik: informelle Ausdrücke (<i>yakkety-yakking, guy, sluttiest, awesome</i>) Syntax: unstrukturierter Satzbau, kurze aufeinander folgende Satzteile Stil: direkte Rede inmitten einer Erzählung Phonologie: kaum hörbare Wortendungen (<i>call[ed], she['s]</i>)	
Lösungsstrategie	[Phraseologie]	SpV → StSp
	[Morphologie]	SpV → StSp
	[Lexik]	SpV → SpV
	[Syntax]	SpV → SpV
	[Stil]	SpV → SpV
	[Phonologie]	SpV → StSp
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Die Repetition der Phrasen <i>well</i> und <i>anyway</i> wird nicht nachgebildet, auch werden Wortendungen nicht verschluckt (sie sagt <i>wie ist es</i> statt einem möglichen <i>wie ist's, ich sage</i> statt <i>ich sag', kapiere</i> statt <i>kapier'</i>). Penny spricht deutlicher als im Original. Lexik, Syntax und Stil dagegen werden gut nachgebildet. Auch der Satzbau im Deutschen wirkt unstrukturiert. Lexikalisch werden umgangssprachliche Begriffe gewählt: <i>mal, eh, Wahnsinn, kapiere, hockt, nuttigste, quasselt</i> . <u>Sprachvarietäten:</u> Durch die lexikalische Übertragung und die Beibehaltung des Stils und Syntax mit kurzen, aufeinander folgenden Satzelementen geht die Umgangssprache kaum verloren. Einmal wird ein morphologische Eigenheit sogar mit einem lexikalischen Element kompensiert: <i>she's just been</i> wird zu <i>sie hockt</i> . Ihre Umgangssprache spiegelt sich mehr in Wortwahl und Satzbau wider als in der Aussprache. <u>Skopoi:</u> Durch die Beibehaltung der Umgangssprache wird Pennys Persönlichkeit in gewohnter Weise dargestellt, die Charaktersynchronität also gewahrt. Auch die Gestensynchronität ist gelungen. Während <i>yakkety-yakking</i> ahmt Penny mit der Hand einen sprechenden Mund nach, was in der	

	Synchronfassung synchron zu <i>quasselt</i> ist. Der Humor der Szene liegt in Pennys Umgangssprache und ihre Anspielungen auf Nebraska und Christys Liebesleben. Penny, selbst als Quasselstrippe bekannt und ironischerweise selbst Störenfried bei den Jungs, wird ebenso amüsant dargestellt.
Bewertung	Gelungen

Das Beispiel zeigt, dass sich Umgangssprache, wie bereits erwähnt, auf mehreren Ebenen konstruieren lässt. Im Gegensatz zu lexikalischen Ausdrücken lassen sich Elemente wie Morphologie, Syntax oder Stil aber nur schwer empirisch erfassen. Es sollen also zunächst die umgangssprachlichen Termini im Bereich der Lexik und dann repräsentativ Beispiele zu anderen umgangssprachlichen Elementen vorgestellt werden.

Die Grenzen zwischen Standardsprache und umgangssprachlichen Termini sind nicht immer einfach zu erkennen. Dies gilt auch für Muttersprachler und erst recht für die Fremdsprache. Eine Einteilung kann daher nicht auf dem reinen Sprachgefühl basieren. Aus diesem Grund wurden anerkannte Kontrollinstanzen in Form von Wörterbüchern konsultiert, im Deutschen der Duden, im Englischen das Oxford English Dictionary (OED). Da Umgangssprache aber auch immer modernen, aktuellen Einflüssen unterliegt, wurden in Zweifelsfällen auch spezielle umgangssprachliche Wörterbücher sowie Internetwörterbücher, die permanent aktualisiert werden, zur Recherche zu Rate gezogen.⁵⁰

Im Korpus finden sich verschiedenste umgangssprachliche Termini. *Creepy, bro, (to) hit on sb., nutcase, kick ass* sind nur einige Beispiele davon im Englischen, im Deutschen finden sich unter anderem *hochjagen, irre, dusslig, heißes Gerät, befummeln, kotzen*. Am häufigsten kommt dabei im Original der Term *guy* vor, auch im Plural *guys* oder als Anrede *you guys*, was im Deutschen zu *Typ(en), Kerl(e), Leute*, also mit SpV → SpV gelöst wird. Sehr häufig geht der Term aber auch in einem standardsprachlichen Satz verloren, was mit SpV → StSp ausgedrückt werden kann.

Aufgrund der Vielzahl umgangssprachlicher Elemente im Korpus und der Tatsache, dass Nebenfiguren meist nur in einigen wenigen Szenen auftreten, wurden bei der Analyse nur die fünf Hauptcharaktere berücksichtigt: Insgesamt ließen sich folgende Häufigkeiten von umgangssprachlichen Termini in der Originalversion (OV) und in der Synchronfassung (SF) identifizieren:

Person	Termini in OV	Termini in SF	Vergleich SF zu OV
Penny	113	80	70 %
Leonard	66	64	97 %
Howard	56	50	89 %
Sheldon	46	53	115 %
Raj	41	32	78 %

Übersicht umgangssprachliche Termini im Korpus

⁵⁰ Siehe Bibliographie für genauere Angaben.

Penny gebraucht also mit Abstand am häufigsten umgangssprachliche Termini, Raj am wenigsten. Allerdings hat Raj, gefolgt von Howard, weit weniger Dialog als die übrigen drei Charaktere, was sowohl an der geringeren Einsatzzeit des Charakters als auch an seinem selektiven Mutismus liegt. Auf den Anteil im Gesamtdialog umgerechnet verwendet also Sheldon die wenigsten Termini.

In der Synchronfassung gehen bei Penny 30 % der umgangssprachlichen Termini der Originalversion verloren, bei Raj sind es 22 %, bei Leonard und Howard ist die Anzahl nur geringfügig kleiner als im Original. Es ist also eine generelle Tendenz zu erkennen, in der Synchronfassung weniger umgangssprachliche Termini zu benutzen als im Original. Das könnte auch am fehlenden Sprachgefühl der ÜbersetzerInnen liegen. So ist es nicht immer einfach, dieselbe Stilebene in der Muttersprache zu erreichen wie in der Fremdsprache. Eine Neutralisierung in die Standardsprache erscheint als der einfache Ausweg.

Der einzige Anstieg findet sich bei Sheldon, der in der Synchronfassung etwas mehr Termini benutzt als in der Originalfassung. Hier lässt sich bereits eine Tendenz zur Annäherung der Sprachniveaus in der Synchronfassung erkennen: Während Penny weit weniger umgangssprachliche Termini benutzt, wodurch ihr Sprachniveau steigt, finden sich bei Sheldon mehr Termini, wodurch sein Sprachniveau leicht sinkt.

Im Folgenden sollen nur einige Beispiele aus dem Korpus aufgelistet werden. Für die Termini wurden in der Synchronfassung teilweise recht kreative Lösungen im Sinne der Übersetzungsstrategie SpV → SpV gefunden:

Episode	Person	Originalversion	Synchronfassung	Übersetzungslösung
06	Penny	<i>idiot</i>	<i>dusslige Kuh</i>	SpV → SpV
08	Raj	... everything is going to be <i>honkey donkey</i>	... dass alles <i>tutti frutti</i> wird.	SpV → SpV
11	Raj	<i>No way, José.</i>	Das <i>kannste knicken.</i>	SpV → SpV
12	Howard	<i>smart guys</i>	<i>Streber</i>	SpV → SpV
13	Raj	<i>holy crap</i>	<i>heiliger Kuhmist</i>	SpV → SpV
15	Raj	<i>a bunch of crybabies</i>	<i>Bei-Gelb-Bremser</i>	SpV → SpV

Besonders Rajs Ausdruck *heiliger Kuhmist* ist gelungen, da Raj allgemein viele Anspielungen auf seine Heimatkultur macht und Kühe in Indien tatsächlich als heilig gelten.

Oftmals wurde aber auch in die Standardsprache übersetzt. Wie in der Übersicht der fünf Hauptpersonen deutlich wurde, war es bei Penny am häufigsten der Fall, dass ein umgangssprachlicher Term verloren ging. Dazu ein paar Beispiele:

Episode	Originalversion	Synchronfassung	Übersetzungslösung
02	<i>creepy</i>	beängstigend	SpV → StSp
02	You're a <i>doll</i> .	Das tat gut.	SpV → StSp
05	... that you and Leslie <i>hooked up</i> last night.	... dass Leslie letzte Nacht bei dir war.	SpV → StSp
08	Maybe a couple of virgin cuba libres that turned out to be kind of <i>slutty</i> .	Womöglich waren ein paar Cuba Libre doch nicht so gemixt, wie er sie gern hätte.	SpV → StSp
12	What's the <i>big deal</i> ?	... was daran so schlimm ist?	SpV → StSp
16	... to <i>cut it the hell out</i> .	... dass ihr damit aufhören sollt.	SpV → StSp

Beispiele Penny

Beim Term *slutty* handelt es sich um ein Wortspiel in Verbindung mit dem Ausdruck *virgin*, das zwar auch Jungfrau bedeuten kann, in diesem Kontext aber für alkoholfrei steht. Auch das Wortspiel geht in der Übersetzung verloren.

Im Gegensatz dazu finden sich bei Sheldon Beispiele, wie Standardsprache in der Synchronfassung in Umgangssprache umgewandelt wird:

Episode	Originalversion	Synchronfassung	Übersetzungslösung
02	Are you listening to yourself?	Was redest du <i>da</i> für einen <i>Blödsinn</i> ?	StSp → SpV
02	Look at this place.	<i>Sieh'</i> dir diese <i>Bude</i> an.	StSp → SpV
07	If I could afford the rent I'd ask you to leave.	Wenn ich mir die Miete leisten könnte, würde ich dich <i>rauswerfen</i> .	StSp → SpV
11	I am sick.	Es hat mich <i>erwischt</i> .	StSp → SpV
13	I could easily defeat you single-handedly.	Ich kann euch jederzeit ganz allein <i>in der Luft zerreißen</i> .	StSp → SpV
14	Good for me.	Ich <i>hab's drauf</i> .	StSp → SpV
16	If I'm going to buy Leonard a gift, I'm going to do it right.	Ich habe nicht vor, irgendwelchen <i>Mist</i> für Leonard zu kaufen.	StSp → SpV

Beispiele Sheldon

Bei *ich hab's drauf* wurde die Sprachvarietät sowohl auf lexikalischer Ebene als auch auf morphologischer Ebene konstruiert. Allgemein lässt sich feststellen, dass in diesen beiden Dimensionen die Sprachvarietät Umgangssprache am deutlichsten und häufigsten gebildet wird. Phraseologische und syntaktische Elemente werden selten gebraucht. Phonologische Eigenheiten, die sich in schriftlichen Beispielen nur unbefriedigend darstellen lassen, werden

im Original hauptsächlich von Penny benutzt. In der Synchronfassung werden sehr schnelle und undeutlich gesprochene Sätze sehr oft verständlicher formuliert, wobei dadurch teilweise inhaltliche Kürzungen in Kauf genommen werden. Ein Beispiel für Umgangssprache in Form von morphologischen und phonologischen Elementen findet sich in folgendem Dialog (S01E02 The Big Bran Hypothesis), als Sheldon von Pennys Unordentlichkeit in ihrer Wohnung schockiert ist und ihr Hilfe anbieten will, ohne dass Penny weiß, worüber er redet. Leonard ist das peinlich, da er sich bei Penny ja beliebt machen will, statt sie zu kritisieren:

Beispiel 22		S01E02 The Big Bran Hypothesis
Sheldon	Penny. I just want you to know that you don't have to live like this. I'm here for you.	Penny. Ich finde, du solltest eines wissen: dass du nicht so leben musst. Ich bin für dich da.
Penny	[to Leonard] What's he talkin' about?	[zu Leonard] Was will er damit sagen?
Leonard	It's a joke.	Das is'n Witz.
Penny	I don't get it.	Versteh' ich nicht.
Leonard	Yeah, he didn't tell it right.	Er hat ihn auch schlecht erzählt.

Vor allem Pennys *What's he talkin' about?* ist umgangssprachlich markiert durch Wortverkürzungen, ein fast stummes /t/ am Ende von *about* und einen sehr schnellen Redefluss. Im Deutschen ist ihr Satz zwar auch aufgrund der quantitativen Lippensynchronität schnell gesprochen, aber wesentlich deutlicher artikuliert und daher besser verständlich.

Zum Abschluss soll noch ein kurzes Beispiel für die Übersetzungslösung SpV A1 → SpV A2 gezeigt werden. Als die vier Akademiker einen Ausflug mit dem Auto unternehmen wollen, ruft Raj im Original *Shotgun!*, in der Synchronfassung hört man ihn *I-Ich sitz' vorn!* rufen. Die Ausprägung der Sprachvarietät wurde geändert. Statt auf lexikalischer Ebene äußert sich die Umgangssprache nun auf morphologischer Ebene durch Wortverkürzung und Stottern.

6.5 Soziolekt

6.5.1 Wissenschaftliche Disziplinen und Bildungssprache

Gemäß Löffler (1994: 123) soll sich der Soziolekt von anderen Sprachvarietäten durch soziale, berufliche, fachliche, status- und ansehensbedingte Merkmale auf Ebenen der Lexik, Grammatik und Intonation äußern. In *The Big Bang Theory* steht das soziale Umfeld der Hauptcharaktere in Form ihrer Profession im Vordergrund. Ihr akademischer Hintergrund und das umfassende Allgemeinwissen in anderen Wissenschaftsbereichen schlagen sich in der Wahl der Lexik wieder, aber auch im Stil. Formale Ausdrücke werden vermehrt gebraucht, Fachvokabular ohne Erläuterung in die Konversation aufgenommen. Dadurch gebrauchen die

vier Akademiker ihre eigene Sprache, mit der sie untereinander, aber auch im sozialen Kontext der Universität unter KollegInnen störungsfrei kommunizieren können, während in der Kontaktsituation zu schichtexternen Personen, in diesem Fall meist Penny, Kommunikationsprobleme auftreten können oder zumindest Ergänzungen und Erläuterungen zum Fachvokabular benötigt werden.

Der mit großem Abstand am häufigsten gebrauchte Soziolekt im Korpus ist die wissenschaftliche Sprache, die die Akademiker untereinander verwenden. Dies ergibt sich schon durch den beruflichen Hintergrund von vier der fünf Hauptcharakteren. Drei davon arbeiten im Bereich der Physik, Sheldon in der theoretischen Physik, Leonard in der Experimentalphysik, Raj als Astrophysiker. Howard als Raumfahrt-Ingenieur ist dem Bereich Technik und Ingenieurwesen zuzuordnen. Dennoch äußert sich der wissenschaftliche Soziolekt nicht nur in diesen Fachgebieten, denn im Korpus finden sich Termini aus den unterschiedlichsten Bereichen: Chemie, Mathematik, Biologie, Zoologie, Medizin, Jura, aber auch aus nicht-naturwissenschaftlichen Disziplinen wie Psychologie, Linguistik, Soziologie und Philosophie. Darüber hinaus finden sich Konversationen, in denen die Sprache des Militärs benutzt wird sowie eine eigene Gamersprache, die sich auf bei den vier Akademikern beliebte Videospiele bezieht. Letztere treten aber nur punktuell auf, während die Physikersprache am häufigsten gebraucht wird.

Beispiel 23		S01E02	04:57 bis 05:11
Penny hat Leonard und Sheldon gebeten, eine Möbellieferung für sie entgegen zu nehmen. Die beiden müssen das sehr große und schwere Paket allerdings die Treppen hinauf befördern und legen das Paket erst einmal auf die ersten Treppenstufen.			
Leonard	Okay! Now we've got an inclined plane. The force required to lift is reduced by the sine of the angle of the stairs, call it 30 degrees, so about half.	Sehr gut! Damit haben wir schonmal eine schiefe Ebene. Die nun erforderliche Kraft reduziert sich je nach Winkelsinus der Treppe von etwa 30 Grad auf fast die Hälfte.	
Sheldon	Exactly half.	Auf exakt die Hälfte.	
Leonard	[mimics him] Exactly half.	[öffnet ihn nach] Auf exakt die Hälfte.	
Skopoi	Humor, Charaktersynchronität		
SpV	Soziolekt		
Markierungen der SpV	Lexik: <i>inclined plane, force, sine, angle, 30 degrees</i> Inhalt: mathematische Berechnung		
Lösungsstrategie	[Lexik]	SpV → SpV	
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Leonard nutzt physikalische und mathematische Termini, um Sheldon seine Berechnung und sein Ergebnis zu erläutern. Seinen letzten Satz spricht er mit einer verstellten, tieferen Stimme und wiederholt Sheldons Wortwahl. <u>Sprachvarietäten:</u> Leonard trägt seine Berechnung freudig vor, da er eine Lösung für das Transportproblem gefunden hat. Der Soziolekt, durch die Lexik konstruiert, verbalisiert diese Lösung. Dass Sheldon direkt darauf eingeht und ihn sogar korrigiert, identifiziert ihn als Teil der		

	Gruppe, deren Soziolekt sich Leonard bediente. Dies wird durch die Lexik in der Synchronfassung übertragen. <u>Skopoi:</u> Der Soziolekt ist insofern wichtig, als dass Leonard dadurch das Problem löst, nur um sofort von Sheldon korrigiert zu werden, was seinen Erfolg schmälert. Dadurch sowie durch die Imitation Sheldons, entsteht der Humor der Szene, der auch in der Synchronfassung gut funktioniert.
Bewertung	Gelungen

Diese Szene kann repräsentativ für mehrere Merkmale des Soziolekts im Korpus angesehen werden. Erstens kommunizieren die Hauptfiguren ohne zusätzliche Erläuterungen im Soziolekt des jeweiligen Fachgebiets. Zweitens wird Soziolekt nicht nur im Arbeitsumfeld der Gruppenmitglieder gebraucht, sondern ist auch in alltägliche Situationen eingebettet, hier in den Transport einer Möbellieferung. Drittens können unterschiedliche Anwendungen des Soziolekts im Korpus festgestellt werden. In dieser Szene will sich Leonard durch Soziolekt beweisen und eine Lösung anbieten, Sheldon hingegen korrigiert ihn nur knapp. Für Sheldon ist der Soziolekt ein Weg, sein Wissen mit der Welt zu teilen, ob dies nun immer erwünscht ist oder nicht. Dies zeigt sich besonders in den Konversationen mit Penny.

Beispiel 24		S01E01	08:44 bis 09:03
Leonard, Sheldon und Penny essen gemeinsam. Leonard bittet Penny, ihnen doch etwas über sich zu erzählen.			
Penny	Um, me, okay, I'm Sagittarius, which probably tells you way more than you need to know.	Ähm, über mich, okay. Ich bin Sternzeichen Schütze, was euch vermutlich schon viel über mich verraten dürfte.	
Sheldon	Yes, it tells us that you participate in the mass cultural delusion that the Sun's apparent position relative to arbitrarily defined constellations and the time of your birth somehow effects your personality.	Ja, es verrät uns, dass du an der massenkulturellen Häresie teilhast, derzufolge die Position der Sonne im Verhältnis zu willkürlich festgelegten Sternbildern zum Zeitpunkt deiner Geburt Einfluss auf Deine Persönlichkeit hat.	
Penny	[looks at him puzzled] Participate in the what?	[sieht ihn verwirrt an] Massenkultureller was?	
Skopoi	Humor, Charaktersynchronität, Gestensynchronität		
SpV	Soziolekt		
Markierungen der SpV	Lexik: Soziolog./psycholog. Sprache: <i>mass cultural delusion, effect, personality</i> Lexik: Astrophys. Sprache: <i>Sun, constellations</i> Syntax: Komplexe Satzstruktur		
Lösungsstrategie	<i>mass cultural delusion</i>	SpV A1 → SpV A2	
	<i>constellations</i>	SpV → SpV	
	<i>effects your personality</i>	SpV → SpV	
	[Syntax]	SpV → SpV	
Argumentation	<u>Linguistische Merkmale:</u> Sheldon nutzt eine komplexe Satzstruktur und verwendet in kurzer		

	Folge verschiedene Begriffe aus dem Bereich der Psychologie/Soziologie und Astrophysik. <u>Sprachvarietäten:</u> Die Wortwahl wird in der Synchronfassung gut wiedergegeben und dadurch ein gehobeneres Sprachniveau erzeugt, das im Kontrast zu Pennys unstrukturiertem Satzbeginn steht. Für <i>delusion</i> wurde eine Lösung aus einem anderen Bereich gewählt, der Religion. <u>Skopoi:</u> Pennys Unverständnis wird klar visuell durch ihre Mimik verdeutlicht, daher sollte der vorangegangene Satz ähnlich verwirrend für sie sein wie im Original. Dies wurde durch Sheldons Lexik und Syntax erreicht. Dadurch behält die Szene auch ihren Humor.
Bewertung	Gelungen

An den lexikalischen Elementen der Beispiels wird deutlich, dass auch eine Abgrenzung von Soziolekt zu Standardsprache nicht immer eindeutig ist. Sheldons Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht, bedingt durch seine akademische Ausbildung und Laufbahn, schlägt sich nicht nur in Termini nieder, die klar einem wissenschaftlichen Fachbereich zuordenbar sind. Vielmehr bewegt er sich mit seiner Wortwahl auf einer anspruchsvolleren Ebene. Der Duden kennzeichnet solche Wörter als bildungssprachlich, das OED als formalsprachlich. Diese Ausprägung des Soziolekts wurde bereits bei Fischer (1997: 2-6) erläutert.

Eine Form des Soziolekts kann also die Bildungssprache sein, die im Original tatsächlich häufig verwendet wird. Auch diese Ebene manifestiert sich in der Lexik.

Episode	Person	OV	SF
01	Howard	You want us out because you're anticipating coitus?	Und du willst uns raushaben, weil dich ein Koitus erwartet?
02	Sheldon	You realise that scene was rife with scientific inaccuracy?	Dir ist aber klar, dass der Film voller wissenschaftlicher Ungenauigkeiten ist?
02	Sheldon	...increase the odds of you having sexual congress with this woman?	...deine Chance zu erhöhen, mit dieser Frau zu einer sexuellen Vereinigung zu kommen?
05	Sheldon	This is a disturbing aberration.	Das ist eine besorgniserregende Verirrung.
05	Sheldon	...for a man who just had sexual intercourse.	...für jemanden, der gerade Geschlechtsverkehr hatte.
07	Sheldon	Plan your ablutions and bodily functions accordingly.	Plan' deine Waschungen und Körperfunktionen dementsprechend ein.

09	Sheldon	We have to take in nourishment, expel waste, and inhale enough oxygen to keep ourselves from dying, everything else is optional.	Wir müssen Nahrung zu uns nehmen, Exkremente ausscheiden und Sauerstoff einatmen, um vorzeitiges Absterben der Zellen zu verhindern. Alles andere ist optional
----	---------	--	--

In den obigen Beispielen wurde das bildungssprachliche Niveau gemäß der Übersetzungsstrategie SpV → SpV nachgebildet. In Episode 09 wurde sogar für *dying* sogar das gehobenere *vorzeitige Absterben der Zellen*, also ein klarer Bezug zur Biologie, eingefügt. Wie aus den Beispielen hervorgeht, wird nicht nur der Soziolekt wissenschaftlicher Disziplinen, sondern auch bildungssprachliche Elemente am häufigsten von Sheldon gebraucht.

Der Humor der Serie beruht dabei zu großen Teilen auf Gesprächssituationen zwischen Akademikern und Nichtakademikern, in diesem Fall zwischen einem der vier Männer und Penny, wie in Beispiel 24 bereits zu sehen war. Dazu sollen exemplarisch ein paar Dialoge gezeigt werden.

Beispiel 25		S01E02	00:49 bis 01:02
Leonard trifft Penny, die gerade von ihrer Arbeit in der Cheesecake Factory kommt und fragt sie, wie ihr Tag war.			
Penny	Well, you know, it's the Cheesecake Factory. People order cheesecake, and I bring it to them.	Naja, es ist die Cheesecake Factory. Die Leute bestellen Kuchen und ich bring ihn zum Tisch.	
Leonard	So, you sort of act as a carbohydrate delivery system.	Das heißt, du fungierst dort als eine Art Eiweiß- und Kohlehydrat-Verteilungssystem.	
Penny	[thinks for a second] Yeah, call it whatever you want, I get minimum wage.	[überlegt kurz] Ja, nenn es, wie du willst, ich bekomme den Mindestlohn.	

Leonard versucht hier, eine Verbindung zu Penny aufzubauen, und vergleicht ihre Tätigkeit mit einem medizinischen Vorgang, den Penny allerdings nicht versteht.

Beispiel 26		S01E02	12:10 bis 12:42
Penny ist wütend, weil Sheldon und Leonard heimlich nachts in ihrer Wohnung aufgeräumt haben, da Sheldon der Gedanke an Pennys Unordentlichkeit ihm den Schlaf geraubt hat.			
Penny	[angry] In my apartment, while I was sleeping!	[wütend] Drüben in meiner Wohnung, während ich geschlafen habe!	
Sheldon	And snoring. And that's probably just a sinus infection, but it could be sleep apnoea, you might want to see an otolaryngologist. [she stares at him] It's a throat doctor.	Und auch geschnarcht. Das ist vermutlich nur eine Nebenhöhleninfektion, aber möglicherweise auch eine Schlafapnoe, geh am besten mal zum Otolaryngologen. [Sie starrt ihn an] Einem HNO-Arzt.	
Penny	And what kind of doctor removes	Und was für ein Arzt operiert Schuhe aus	

	shoes from asses?	Ärschen?
Sheldon	Depending on the depth, that's either a proctologist or a general surgeon. <i>[Leonard holds up a sign reading "Sarcasm"]</i> Oh!	Das kommt auf die Tiefe des Eindringens an, entweder ein Proktologe oder ein Allgemeinchirurg. <i>[Leonard hält einen Zettel mit „Sarcasm“ hoch]</i> Sarkasmus. Oh!

Hier wird sehr gut Sheldons emotionale Inkompetenz zur Schau gestellt, da er Pennys Wut überhaupt nicht registriert. Dann missinterpretiert er sowohl ihr Anstarren als Unverständnis des medizinischen Terms, woraufhin er sein Sprachniveau vereinfacht, als auch ihre Drohung, ihm umgangssprachlich in den Hintern zu treten. Humor entsteht durch diese fehlgeleitete Kommunikationssituation.

Beispiel 27	S01E05	07:52 bis 08:07
Als Leonard die Nacht mit einer Frau verbringt, hängt er eine Krawatte an den Türknauf, um nicht gestört zu werden. Mit diesem Zeichen ist Sheldon allerdings überfordert. Er weiß nicht, wie er sich zu verhalten hat, daher fragt er Penny um Rat.		
Sheldon	I need your opinion on a matter of semiotics.	Ich bräuchte deine Meinung zu einer Frage der Semiotik.
Penny	I'm sorry?	Zur bitte was?
Sheldon	Semiotics. The study of signs and symbols, it's a branch of philosophy related to linguistics.	Semiotik. Das Studium der Zeichen und Symbole, ein Zweig der Philosophie verknüpft mit der Linguistik.
Penny	Okay, sweetie, I know you think you're explaining yourself, but you're really not.	Okay, Schätzchen, ich weiß, dass du der Ansicht bist, jeder würde dich verstehen, aber das ist nicht so.

Auch dies ist bezeichnend für Sheldons Einsatz des Soziolekts. Er verwendet ihn nicht nur KollegInnen gegenüber, sondern auch Nichtakademikern. Konversationen zwischen ihm und Penny gestalten sich daher oftmals schwierig. Dass Sheldon aber durchaus in der Lage ist, sich auf seine Gesprächspartner einzustellen, zeigt dieser Dialog:

Beispiel 28	S01E09	10:34 bis 10:52
Leonard und Sheldon sind zerstritten und reden nicht mehr miteinander. Penny will vermitteln und fragt Sheldon, wie es ihm geht. Diese Frage versteht Sheldon nicht sofort, woraufhin Penny gezielt nach dem Streit fragt.		
Penny	Well, I'm just asking if it's difficult to be fighting with your best friend.	Ich wollte wissen, ob es belastend ist, mit deinem besten Freund im Clinch zu liegen.
Sheldon	Oh. I hadn't thought about it like that. I wonder if I've been experiencing physiological manifestations of some sort of unconscious emotional turmoil.	Oh. Darüber hab' ich noch nicht nachgedacht. Ich frage mich gerade, ob ich es nicht mit physiologischen Manifestationen einer Art unbewusster Aufgewühltheit zu tun habe.
Penny	Wait... what?	Moment, was?
Sheldon	I couldn't poop this morning.	Ich konnte heute Morgen kein Aa machen.

Sheldon übersetzt seinen Soziolekt quasi in Umgangssprache und macht sich Penny damit verständlicher. Dabei wechselt er allerdings auf ein sehr niedriges Niveau, das sogar Penny peinlich ist.

6.5.2 Umwandlung des Soziolekts

Im Korpus können einige Szenen gefunden werden, in den der Soziolekt umgewandelt oder neutralisiert wird. In Beispiel 24 wurde bereits eine Umwandlung gemäß SpV A1 → SpV A2 gezeigt, als aus *mass cultural delusion* eine *massenkulturelle Häresie* wurde. In den folgenden Fällen wird beispielsweise die Lösungsstrategie SpV A → SpV B angewandt.

Episode	Person	OV	SpV A	SF	SpV B
02	Sheldon	It's his pathology, he can't talk to women	Soziolekt (Medizin)	Es ist seine Macke, er kann nicht mit Frauen reden.	Umgangssprache
06	Sheldon	Sure, if you consider being fragged by your own troops fun.	Soziolekt (Militär)	Ja, wenn von deinen eigenen Männern abgeknallt zu werden lustig ist.	Umgangssprache
15	Sheldon	If someone wants to get at Missy's fallopian tubes, they'll have to go through me.	Soziolekt (Medizin)	Wenn sich jemand an Missy ranmachen will, führt dieser Weg nur über mich.	Umgangssprache

Alle drei Beispiele stammen von Sheldon und werden in die Umgangssprache übersetzt. *Pathology* steht für ein Krankheitsmerkmal, hier Rajs selektiver Mutismus. *Frag* ist ein Term aus dem US-Militär und beschreibt die Tötung oder Verletzung eines Kameraden oder Vorgesetzten. Mit *fallopian tubes* sind die Eileiter von Sheldons Schwester gemeint, über deren Partner zwecks Fortpflanzung Sheldon bestimmen will. Durch eine Umwandlung in die niedriger stehende Umgangssprache wird das bildungssprachliche Niveau allerdings gesenkt. In einigen Fällen wird das Niveau aber auch ganz neutralisiert oder zumindest abgeschwächt.

Beispiel 29		S01E01	08:15 bis 08:32
Sheldon, Leonard und Penny essen zusammen. Leonard hat Penny gerade kennengelernt und will sie möglichst beeindrucken, was mit den Nerd-Aktivitäten mit Howard und Raj natürlich nicht geht.			
Leonard	Well this is nice. We don't have a lot of company over.	Das ist ja schön. Wir haben nicht sehr oft Besuch hier.	
Sheldon	That's not true. Koothrapali and Wolowitz come over all the time.	Das ist nicht wahr. Koothrapali und Wolowitz kommen immer wieder her.	
Leonard	Yes I know, but...	Ich weiß, aber...	
Sheldon	Tuesday night we played Klingon boggle until one in the morning.	Dienstag haben wir bis 1 Uhr nachts Klingonen-Scrabble gespielt.	
Leonard	Yes, I remember.	Ja, das hab ich nicht vergessen.	
Sheldon	I resent you saying we don't have company.	Es ärgert mich, dass du sagst, wir bekämen nie Besuch.	
Leonard	I'm sorry.	Es tut mir Leid.	
Sheldon	That is an antisocial implication.	Das wirft ein schlechtes Licht auf uns.	
Leonard	I said I'm sorry!	Ich sagte, es tut mir Leid!	
Skopoi	Humor		
SpV	Soziolekt		
Markierungen der SpV	Bildungssprachliche Lexik: <i>resent</i> , <i>antisocial implication</i>		
Lösungsstrategie	resent	SpV → StSp	
	antisocial implication	SpV → StSp	
Argumentation	<u>Linguistische Elemente:</u> Im Original gebraucht Sheldon eine bildungssprachliche Lexik, in der Synchronfassung eher standardsprachliche Elemente. <u>Sprachvarietäten:</u> Durch die unterschiedliche Lexik sticht Sheldons Beschwerde in der Synchronfassung nicht mehr als gehobenes Sprachniveau heraus, der Soziolekt geht verloren. <u>Skopoi:</u> Humor entsteht hier durch Leonards und Sheldons sehr schnell gesprochenen Wortwechsel und die Tatsache, dass Sheldon auf den Aktivitäten mit Raj und Howard beharrt, während Leonard das lieber übergehen würde.		
Bewertung	Humor: Gelungen Soziolekt: Nicht gelungen		

Es finden sich andere Beispiele. So wird Sheldons *what your odds are in the world as a whole* zu *wie deine Chancen sonst so stehen*, der Ausdruck *the population of this car* zu *die Mitfahrer dieses Wagens* (S01E01 Pilot). Als Sheldon krank wird (S01E11 The Pancake Batter Anamoly), benutzen Leonard und Howard in dieser „Krisensituation“ Militärjargon: aus *affirmative* wird *leider ja*, aus *That's a negatory* wird *Das ist ein klares Nein*, aus den zackigen Richtungsangaben *Stay low, bear left, now keep true* wird *Bleib unten, bisschen nach links und jetzt halt drauf zu*.

Im Gegensatz dazu kann an nur einer einzigen Stelle im Korpus das Niveau in der Synchronfassung als höher betrachtet werden. Nach Pennys Einladung zu ihrer

Halloweenparty fragt Sheldon *Yes, but are the costumes random, or genre specific?*, im Deutschen *Ja, aber sind die Kostüme ad libitum oder genrespezifisch?* Ad libitum ist Latein und laut Duden bildungssprachlich für „nach Belieben“.

Wie kompliziert dabei die eindeutige Zuordnung zu einer einzelnen Sprachvarietät ist, lässt sich gut an folgendem Beispiel (S01E10 The Loobenfeld Decay) erkennen. Als Howard hört, dass Leonard und Sheldon zu einem Physiker-Symposium gehen wollen, aber weder ihn noch Raj eingeladen haben, beschwert er sich: „No, no, you’re quark-blocking us!“ Hier treffen umgangssprachliche und soziolektale Dimensionen aufeinander. *Quark* ist ein Begriff aus der Teilchenphysik, der Term *quark-blocking* aber eine umgangssprachliche Variante des *cock-blocking*, bei dem man jemanden davon abhält, eine Frau erfolgreich zu umwerben. *Quark-blocking* heißt laut Urban Dictionary also, jemandem den Zugang zu Veranstaltungen zu verwehren, die besonders für Nerds und Geeks interessant sind. In der Synchronfassung wird eine standardsprachliche Formulierung daraus: „Doch, doch, ihr sabotiert uns!“ Die Sprachvarietät geht verloren.

6.5.3 Zusammenfassung

Soziolekt durch Termini einer oder mehrere wissenschaftlicher Disziplinen wird in der Synchronfassung zu einem sehr hohen Anteil in einen vergleichbaren Soziolekt im Deutschen nachgebildet. Das liegt auch an der Gestaltung der Serie an sich. Visuelle Einflüsse wie Tafeln, auf denen Grafiken und Gleichungen zu sehen sind, sowie Geräte und Apparaturen in Labors und an der Universität bestimmen den sozialen Kontext der Charaktere. Darüber hinaus ist es ein grundlegender Skopos der Serie, die Erlebnisse der Physiker zu schildern und eine Serie über Nerds zu sein, deren Konversationen um Wissenschaft und Comics kreisen. Während einzelne Elemente punktuell variiert werden können, so sollte der Grundton der Serie in der Synchronfassung nicht verändert werden. Darüber hinaus spielen wie gesehen viele Szenen mit Konversationsstörungen, hauptsächlich zwischen Penny und Sheldon. Wenn Penny visuell offensichtlich nicht versteht, was er gesagt hat, würde es neben der inhaltlichen Kohärenz gegen die Gestensynchronität verstoßen, wenn dieses Unverständnis keinen Eingang in die Synchronfassung findet. Daher ist es wenig überraschend, dass der Soziolekt in diesen Fällen zumeist gemäß der Lösung SpV → SpV übertragen wird.

Weiterhin konnte festgestellt werden, dass soziolektale Elemente sich nicht auf die jeweiligen Berufe der Charaktere beschränken, sondern viele Disziplinen im Bereich der Wissenschaft abdecken und darüber hinaus auch in geistes- und sprachwissenschaftlichen Gebieten. Sheldon ist dabei der Charakter, der am häufigsten im Soziolekt spricht, gefolgt von Leonard. Leonard, im Unterschied zu Sheldon, nutzt den Soziolekt hingegen oft, um seine eigene Unsicherheit zu überdecken oder einer Frau, meist Penny, zu imponieren. Als sie einmal wütend auf ihn ist (S01E02 The Big Bran Hypothesis), schreibt er ihr einen Entschuldigungsbrief, in dem er Irrtümer aus der Geschichte der Physik auflistet. Bei einem

gemeinsamen Essen (S01E03 The Fuzzy Boots Corollary) herrscht peinliches Schweigen, das Leonard durchbricht, indem er ihr die Zentripetalkraft vorführt und erläutert. Bei Raj und Howard kommt Soziolekt nur in einigen wenigen Konversationen im Kreis der Akademiker vor, bei Penny ließ sich kein einziger wissenschaftlicher Soziolekt identifizieren. Ihre soziale Zugehörigkeit lässt sich durch ihre Umgangssprache, die Bezüge zu ihrer Tätigkeit als Kellnerin und ihre wiederholte Unkenntnis gegenüber den Äußerungen der Akademiker erkennen.

In der Synchronfassung wird durch Termini der wissenschaftlichen Disziplinen gebildeter Soziolekt also sehr häufig wie im Original gebraucht und nur in wenigen Fällen neutralisiert. Was allerdings die bildungssprachlichen Elemente angeht, so kann festgestellt werden, dass hier vermehrt auf ein niedrigeres Sprachniveau zurückgegriffen wird, entweder durch eine andere Sprachvarietät, dabei hauptsächlich Umgangssprache, oder durch die Standardsprache. Insgesamt erfährt also auch der Soziolekt eine leichte Reduktion in der Synchronfassung.

Dies wirkt sich aber, wie in Beispiel 29, gesehen, nicht oft auf die Skopoi die Szene aus. Bildungssprachliche Elemente, im Gegensatz zu wissenschaftlichen Termini, dienen wenig zur direkten Erzeugung von Humor, sondern eher zur Charaktergestaltung (was allerdings wieder indirekt zu Humor führt, da die Charaktere ja überspitzt dargestellt werden). Gerade bei Sheldon fällt dies in der Wortwahl häufig auf.

6.6 Idiolekt

Wie bei Fischer (1997: 2-7 f.) gesehen, kann sich Idiolekt in verschiedener Weise äußern, beispielsweise durch ständigen Einsatz von Witzen, Fremdwörtern, Zitaten, Sprichwörtern oder durch ästhetische Wortwahl. Basierend auf der bisherigen Analyse der Sprachvarietäten lassen sich also Aussagen über den Idiolekt einzelner Charaktere treffen.

Zu Howards Idiolekt gehört es sicherlich, Fremdsprachen in seine Konversationen einzubauen und anzügliche Witze zu reißen. Darüber hinaus lässt er oftmals Vokabular zu seiner jüdischen Religion einfließen, während Raj hingegen mehrmals Anspielungen auf seine indische Heimat in seine Gespräche einbaut. Leonard, wie im Kapitel zu Soziolekt bereits zu sehen war, versucht durch wissenschaftliche Erklärungen das Herz einer Frau zu gewinnen. Zu Pennys Idiolekt gehört, dass sie sehr umgangssprachlich spricht, sehr oft *guys* sagt und beinahe alle Charaktere *sweetie* nennt.

Am auffälligsten ist aber Sheldons Idiolekt. Seine Wortwahl, seine Satzstruktur und seine unzähligen wissenschaftlichen Bezüge finden sich in dieser Ausprägung bei keinem anderen Charakter. Was Sheldon auszeichnet, ist die Tatsache, dass er seinen Soziolekt beispielsweise bei Weitem nicht nur gegenüber KollegInnen einsetzt, sondern auch gegenüber Penny und nahezu allen Nebenfiguren ohne akademischen Hintergrund. Dies stellt in diesem Sinne dann keine gruppeninterne Sprache dar, sondern ist zu seinem Idiolekt geworden, den

er immer und überall gebraucht. Dabei ist er durchaus in der Lage, bei Bedarf auf andere Sprachvarietäten zuzugreifen (siehe Beispiel 28), was von Dittmar (1997: 176) panlektale Kompetenz genannt wird.

Wie sehr er in seinem Soziolekt festhängt, zeigt folgende Szene. Als Sheldon beim Physikquiz antritt, muss er erschrocken feststellen, dass seine Erzfeindin Leslie Winkle im gegnerischen Team antritt:

Beispiel 30	S01E13 The Bat Jar Conjecture	
Leslie	Yeah, Leslie Winkle. The answer to the question: who made Sheldon Cooper cry like a little girl?	Ja, Leslie Winkle. Die Antwort auf die Frage: Wer brachte Sheldon dazu, wie ein kleines Kind zu flennen?
Sheldon	Yes? Well, I'm polymerised tree sap and you're an inorganic adhesive, so whatever verbal projectile you launch in my direction is reflected off of me, returns on its original trajectory, and adheres to you.	Ja? Gut, ich bin polymerisierter Baumsaft und du bist ein anorganischer Klebstoff, also welch verbales Geschoss du auch immer auch mich abfeuerst, es prallt an mir ab, kehrt auf seiner Flugbahn zurück und klebt an dir.
Leslie	[ironically] Oh, ouch.	[ironisch] Oh, autsch.

Sheldon versucht sich am vor Wettkämpfen üblichen *dirty talk*, verpackt aber seine Einschüchterungen und Beleidigungen in so gehobener Sprache voller soziolektaler Elemente, dass es keineswegs einschüchternd wirkt. Er kann nicht aus seiner Haut und verbleibt in seinem Idiolekt.

Dass der Charakter Sheldon so einzigartig wirkt, liegt auch an der Darstellung des Schauspielers Jim Parson, für den Saltzberg (o. J.) nur Lob übrig hat:

I don't know how Jim Parsons (Sheldon) does it. His lines are not only pronounced correctly, but really sound like a physicist saying them. Not just the pronunciation matters, but the whole rhythm of the language and emphasis on words must be correct. Jim says he does not understand the science, but I don't believe him. I think he works incredibly hard each week and comes understanding what he is saying. The lines themselves all match the story point the writers are making. Sometimes it is very obscure, but if people look them up, they will see it is all related to real scientific ideas that are concerning his character. (Saltzberg o. J.)

Die Beliebtheit der Figur Sheldon lässt sich auch an den Kommentaren in zahlreichen Internetforen erkennen, sowie an einer Vielzahl an Fanseiten, die ausschließlich Zitate und Szenen von Sheldon Cooper sammeln.

Die Übertragung des Idiolekt in die Synchronfassung hängt also stark von den damit verbundenen Sprachvarietäten und der Einhaltung der Charaktersynchronität ab. Auch in der Synchronfassung sticht Sheldon durch eine individuelle Sprache aus der Masse heraus. Ihn zeichnet allerdings nicht nur Inhalt, sondern auch Form des Gesagten aus. In mehreren Beispielszenen in diesem Kapitel, vor allem beim Soziolekt, wurde aber gezeigt, dass Sheldons hohes Sprachniveau oftmals auch standardsprachlicher wiedergegeben wird.

Darüber hinaus gebraucht er in der Synchronfassung häufiger umgangssprachliche Elemente als im Original. Dies alles schwächt seinen Idiolekt in der Synchronfassung.

6.7 Zusammenfassung der Sprachvarietäten im Korpus

6.7.1 Übersetzung

Akzent wird in der Synchronfassung bis auf wenige Ausnahmen, die nur in einigen Szenen vorkommen, nachgebildet, wobei gerade beim häufig gebrauchten indischen Akzent klar die Tendenz zur Verstärkung dieser Sprachvarietät auf phonologischer Ebene zu erkennen ist. Des Weiteren war zu beobachten, dass jeder Charakter seinen Akzent noch durch zusätzliche Realia auf lexikalischer Ebene unterstützt hat, wodurch die kulturelle Einbettung noch verstärkt wird.

Fremdsprache wird in der Synchronfassung fast immer nachgebildet. Die Ausnahme bilden verständlicherweise deutschsprachige Elemente, für die in der deutschen Synchronfassung gelungene Lösungen gefunden wurden. Allerdings wird bei nicht-europäischen Fremdsprachen wie Russisch oder Mandarin sowie bei Gesang der Originalton häufig beibehalten, was insofern als störend empfunden wird, als dass sich in der Synchronfassung nun deutsche Synchronstimme und englische Originalstimme mischen. Für die Illusionsbildung ist dies nicht förderlich.

Über die Übersetzung von Dialekt lässt sich keine Aussage treffen, da fast keine dialektalen Elemente benutzt werden.

Umgangssprache wird sowohl auf lexikalischer Ebene als auch durch andere Elemente wie Syntax oder Morphologie weniger in die Synchronfassung integriert. Es wird vielmehr Standardsprache verwendet. Nur bei Sheldon lassen sich mehr umgangssprachliche Termini finden als im Original.

Soziolekt wird, was die wissenschaftlichen Bezüge und Fakten angeht, sehr häufig mit demselben Soziolekt übersetzt, da die wissenschaftliche Tätigkeit grundlegend für den Plot der Serie ist. Bildungssprache wird allerdings weniger gebraucht als im Original, was vor allem bei Sheldon auffällt.

Die Übertragung idiolektaler Elemente hängt stark mit den damit verbundenen Sprachvarietäten zusammen. Während Howard, der sich mit Fremdsprache und anzüglichen Doppeldeutigkeiten bei Frauen beliebt machen will, seinen Idiolekt auch in der Synchronfassung behält, wirkt gerade Sheldons Idiolekt durch das oftmals fehlende bildungssprachliche Niveau weniger auffällig als im Original, zumindest, was die Form angeht. Seine inhaltlichen Bezüge zu Wissenschaftsgebieten aller Art bleiben meist erhalten.

6.7.2 Auswirkungen

Es wurde deutlich, dass der Einsatz von Sprachvarietäten immer auch zur Charakterisierung einer Person dient, was die Zuordnung zu einer sozialen Schicht oder einer regionalen Identität betrifft. Veränderungen von Sprachvarietäten wirken sich dadurch auf die Darstellung der Figuren in der Synchronfassung aus.

Rajs Aussprache fällt viel deutlicher auf als im Original. Die Frage ist, ob Raj dadurch anders wirkt. Da sich Rajs Akzent in einer Aussprache manifestiert, die von MuttersprachlerInnen als fehlerhaft angesehen werden kann, wirkt sein Sprachniveau niedriger als dies im Original der Fall ist. Andererseits stellt er seine wissenschaftliche Kompetenz oft genug zur Schau. Eine andere Wirkung erzielt auf jeden Fall Sheldons Mutter. Ihre Religiösität und ihr texanischer Akzent stellen einen starken Kontrast zu Sheldons Charakter dar. Dieser Akzent, der mit den Konnotationen konservativ, simpel und prude verbunden ist, wird in Standardsprache neutralisiert, wodurch ihr Charakter in der Synchronfassung viel oberflächlicher wirkt. Fremdsprachige Elemente lassen Personen gebildeter erscheinen, wobei zu beachten ist, dass Fremdsprachenkenntnisse in den USA noch einen höheren Stellenwert haben als in Europa. Da Howard aber auch nichteuropäische Fremdsprachen beherrscht, wird die Sprachvarietät bei ihm sehr gut wiedergegeben.

Am auffälligsten wirken sich Sprachvarietäten aber hinsichtlich des Bildungsniveaus von Sheldon aus. Zum einen benutzt er mehr umgangssprachliche Elemente, zum anderen weniger bildungssprachliche. Seine Ausdrucksweise, und damit auch sein Idiolekt, wirkt in der Synchronisation dadurch weniger gehoben. Durch seine Verhaltensauffälligkeiten sticht er allerdings trotzdem hervor. Pennys Umgangssprache hingegen wurde oftmals in die Standardsprache umgewandelt, wodurch ihr Sprachniveau etwas ansteigt, auch wenn soziolektale Elemente bei ihr nicht gefunden werden konnten. Die beiden Extrempunkte unter den Charakteren, Penny und Sheldon, nähern sich dadurch an. Generell ist eine Tendenz zur für die Massen verständliche Standardsprache zu erkennen. In Anlehnung an die Einstufung der Charaktere in Kapitel 5.3.6 lassen sich folgende Tendenzen zum entweder höheren oder niedrigeren Sprachniveau in der Synchronfassung feststellen:

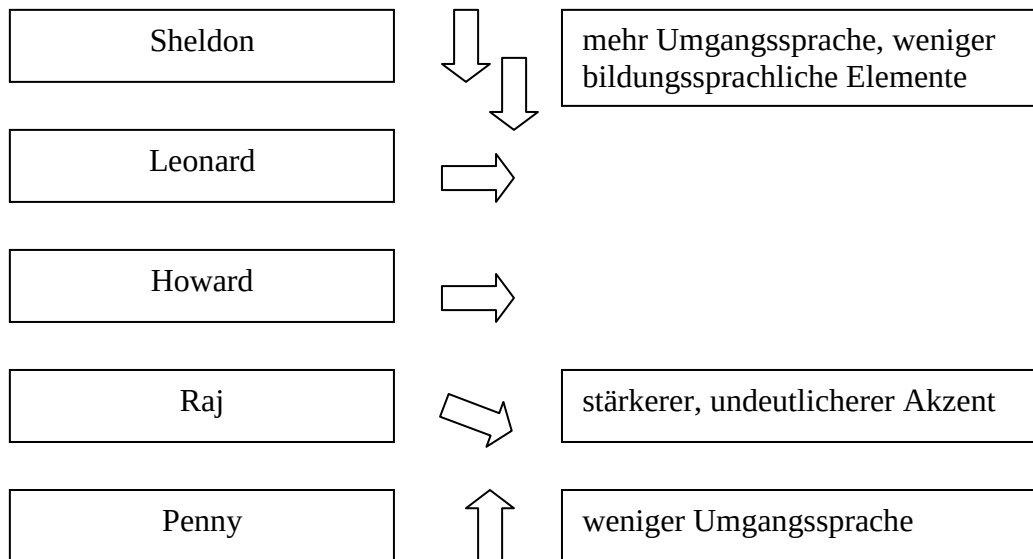


Abbildung 5: Tendenz Sprachniveau durch Sprachvarietäten

Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass jeder der fünf Hauptcharaktere in einer Sprachvarietät besonders hervorsteht, was wiederum zum Format Sitcom passt, in dem Charaktere stark stereotypisiert sind und in für das Publikum leicht zu identifizierende Rollen gesteckt werden. Vereinfacht könnte man die Charaktere auch wie folgt auflisten:

- Sheldon - Intelligenz als Idiolekt
- Leonard - Soziolekt aus Schüchternheit
- Howard - Flirten mit Fremdsprachen
- Raj - Astrophysiker mit Akzent
- Penny - Unkompliziert mit Umgangssprache

Neben dieser Funktion der Erzeugung charakterlicher Tiefe können Sprachvarietäten aber auch durchaus zur Humorzeugung dienen, was gerade durch den Kontrast verschiedener Sprachvarietäten deutlich wurde, beispielsweise Soziolekt und Umgangssprache. Es konnte aber ebenfalls festgestellt werden, dass für den Humor einer Szene Sprachvarietäten nicht immer die höchste Priorität haben und der Verlust zwar aus sprachwissenschaftlicher Perspektive relevant ist und die Charakterdarstellung beeinflusst, aber nur bedingt die Reaktion des Publikums schmälern wird.

7 CONCLUSIO

Zu den größten Herausforderungen bei den Arbeiten an synchronisierten Fernsehserien zählt es, sich des Verdachts zu erwehren, linguistische Analysen nur als Vorwand für eine wenig kulturbeflissene Freizeitgestaltung zu benötigen. Insofern ist der Nachweis dringend erforderlich, daß Beschäftigung auch mit manch trivialer Fernsehserie zu durchaus aufschlußreichen Beobachtungen führen kann. (Herbst 1994: xiii)

Die vorliegende Masterarbeit hat sich thematisch mit der Filmsynchronisation als audiovisuelle Übersetzungsform beschäftigt. Gegenstand der Untersuchung waren speziell Sprachvarietäten in der Synchronfassung. Die erste Staffel der US-Sitcom *The Big Bang Theory* stellte dabei das dazu gewählte Analyseobjekt dar. Als Methode wurde ein eigenes Modell entwickelt, bestehend aus einer deskriptiven Einteilung in Anlehnung an Delabastitas Kategorisierung der Übersetzungsmöglichkeiten von Wortspielen und aus einer Evaluation, basierend auf einer identifizierten Hierarchie der Skopoi. Als Hypothese wurde angenommen, dass der Einsatz von Sprachvarietäten zur Charakterdarstellung dient. Des Weiteren wurde vermutet, dass durch Sprachvarietäten in der englischsprachigen Originalfassung eine Diskrepanz zwischen dem Bildungsniveau auf sprachlicher Ebene repräsentiert wird und diese Diskrepanz in der Synchronfassung reduziert wurde. Die Fragestellung lautete nun zunächst, in welcher Form Sprachvarietäten in der Synchronfassung übersetzt werden und ob dadurch tatsächlich eine Reduktion dieser Diskrepanz zu erkennen ist. Ziel dieser Fragestellung war es zu erkennen, ob eine reduzierte Diskrepanz Auswirkungen auf die Skoposerfüllung der Serie und die Wahrnehmung und den Erfolg der Serie in der Zielkultur hat.

Im historischen Überblick wurde gezeigt, dass die Translationswissenschaft noch eine relativ junge Disziplin ist, deren unabhängiger Status sich erst im Laufe der Zeit entwickelte. Seitdem hat die Übersetzungswissenschaft eine Wandlung von einem rein linguistischen Sprachverständnis hin zu einem offeneren, kulturbezogenen Textverständnis vollzogen. Die dabei entwickelten funktionalen Theorien sind für die Analyse der Synchronisation unerlässlich, da sie das Translatziel, die kulturelle Einbettung und die AdressatInnen in den Fokus rücken. Zusätzlich dazu ist die Integration der Gegebenheiten des audiovisuellen Mediums in den Translationsprozess essentiell für eine ökonomisch erfolgreiche Rezeption in der Zielkultur, wobei den verschiedenen Arten der Synchronität eine unterschiedliche Gewichtung zukommt und beispielsweise die Lippsynchronität längst nicht mehr als Dogma in der Translationswissenschaft gilt.

Trotzdem bleibt es schwierig, über die Übersetzungsqualität eines Films oder einer Serie zu urteilen, da darauf eine Vielzahl an Faktoren einwirken. Ist die Synchronisation gelungen, wenn inhaltliche Kohärenz gegeben ist, wenn also genau das gleiche gesagt wird, oder soll ein Film bzw. eine Serie die gleiche Wirkung in der Zielkultur erzielen wie in der Ausgangskultur? Wie wird diese Wirkung gemessen? Stellen am Ende allein die Einschaltquoten einen repräsentativen Maßstab zur Übersetzungsqualität dar? Im Fall von *The*

Big Bang Theory könnte man aufgrund der Quoten von einer gelungenen Übersetzung sprechen.

Es wurde aber deutlich, dass Übersetzungsqualität zunächst nur auf Mikroebene evaluiert werden kann, bevor eine Aussage über die Makroebene erfolgt, und dass dazu die Bestimmung von relevanten Skopoi für spezielle Problemstellungen nötig ist. In dieser Masterarbeit wurde dabei der Fokus auf die Rolle der Sprachvarietäten gelegt. Die Einteilung Dittmars stellt dabei eine hilfreiche Möglichkeit dar, einzelne Sprachvarietäten voneinander abzugrenzen. Allerdings kann dies nur als theoretischer Ansatz verstanden werden, da die Kategorisierung in der Praxis nicht immer eindeutig ist, wie im empirischen Teil der Arbeit zu sehen war. Verschiedene Dimensionen vermischen sich nicht nur auf syntaktischer, sondern sogar auf lexikalischer Ebene, teils innerhalb eines einzelnen Begriffs. In der Analyse wurde daher der Fokus immer nur auf ein bestimmtes Phänomen gelegt und Beispielszenen teilweise mehrfach herangezogen.

Sprachvarietäten stellen im Analyseobjekt tatsächlich ein Stilmittel zur Charakterdarstellung dar, wobei gerade Soziolekt und Umgangssprache zur sprachlichen Repräsentation des Bildungsniveaus der Figuren genutzt werden. Wie erwartet wurde bei der Figur mit dem höchsten Bildungsniveau in der Originalfassung am häufigsten fachsprachlicher Soziolekt und wenig Umgangssprache gefunden. Bei der Figur mit dem geringsten Bildungsniveau ließen sich hingegen keine soziolektalen Elemente der Wissenschaftssprache, dafür aber mit Abstand am häufigsten umgangssprachliche Elemente finden. Die drei übrigen Hauptcharaktere konnten zwischen diesen beiden Extremen in Abstufung eingeordnet werden. Dies trägt zu einer Diskrepanzbildung bei der Charakteren bei, die die Grundidee der Serie auf sprachlicher Ebene repräsentiert: Vier hochgebildete, aber schüchterne Akademiker treffen auf eine einfache, aber lebenslustige Kellnerin. Der Humor der Serie basiert auf diesen Kontrasten.

Die empirische Analyse hat gezeigt, dass diese Diskrepanz in der Synchronfassung vermindert wird. Es wird weniger Soziolekt und mehr Umgangssprache am oberen Ende der Einteilung sowie weniger Umgangssprache und kein Soziolekt am unteren Ende der Skala verwendet. Es kann festgestellt werden, dass sie Charaktere sich sprachlich der Standardsprache annähern.

Dies verringert in manchen Szenen das humorvolle Element, das in der Originalversion intendiert war, führt aber nicht dazu, dass die Serie als Ganzes weniger humorvoll ist. Sprachvarietäten dienen nur vereinzelt direkt zur Humorproduktion. Hauptsächlich liegt ihre Funktion aber in der Charakterdarstellung. Soziolekt, Umgangssprache und Fremdsprache sind Mittel, um die soziale Zugehörigkeit und den Bildungsgrad der SprecherInnen auszudrücken. Aber auch Akzent und Dialekt, die primär Aufschluss über die regionale Herkunft einer Person geben, sind mit gewissen, meist negativen, Konnotationen behaftet.

Dieser Wirkung müssen sich TranslatorInnen bewusst sein. Dabei ist es oftmals nicht einfach, Sprachvarietäten als solche zu erkennen oder einer bestimmten Kategorie zuzuordnen

und darauf aufbauend eine adäquate Übersetzungsstrategie zu entwickeln. Gerade die Abgrenzung zwischen Umgangssprache, Standardsprache und Bildungssprache ist nicht immer eindeutig und erfordert genaues Arbeiten der TranslatorInnen, wenn diese Nuancen Eingang in die Synchronfassung finden sollen. Außerdem ließ sich feststellen, dass es im Synchronisationsprozess Raum zur Verbesserung gibt, was beispielsweise die Arbeitsteilung zwischen RohübersetzerIn und DrehbuchautorIn betrifft. Auch auf diesem Wege gehen Sprachvarietäten im Synchronisationsprozess verloren.

Darüber hinaus können sich Sprachvarietäten auf die Wahl der SynchronsprecherInnen auswirken. Nicht alle SprecherInnen können einen Dialekt oder einen Akzent authentisch darstellen. Gesang und nichteuropäische Fremdsprachen werden den SynchronsprecherInnen oftmals gar nicht zugemutet. In diesen Fällen ist in der Synchronfassung der Originalton zu hören, was aufgrund der unterschiedlichen Stimmen durchaus als Bruch der Illusionswirkung anzusehen ist.

Was die gewählten Übersetzungsstrategien betrifft, so lässt sich allgemein feststellen, dass zwar punktuell von einer Sprachvarietät in eine andere übersetzt wird (SpV A → SpV B) und es bei einem Charakter sogar mehr umgangssprachliche Elemente als in der Originalfassung gibt (StSp → SpV). Überwiegend werden Sprachvarietäten aber in der Synchronfassung nachgebildet (SpV → SpV) oder in die Standardsprache übersetzt (SpV → StSp). Dadurch ergibt sich eine Reduktion der Sprachvarietäten in der deutschen Fassung. Am deutlichsten wird dies beim Idiolekt Sheldon Coopers, der weniger bildungssprachliche Elemente und Soziolekt in seiner Alltagssprache verwendet. Er ragt noch immer aus der Gruppe der Hauptcharakter heraus, viele sprachliche Repräsentationen seiner charakterlichen Eigenheiten gehen dabei aber verloren. Dies ist allerdings auch das einzige große Manko der Synchronfassung. Sieht man von der tendenziellen Reduktion der Sprachvarietäten einmal ab, ist die Serie in der deutschen Fassung ebenso amüsant und unterhaltsam wie im Original. Dies bestätigen auch die Einschaltquoten im deutschsprachigen Raum.

The Big Bang Theory ist ein internationaler Erfolg. Auch die deutschsprachige Synchronfassung, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz ausgestrahlt wird, kann generell als gelungen bezeichnet werden. Mit etwas mehr Sorgfalt oder Mut zur Beibehaltung der Sprachvarietäten könnten die Charaktere aber sprachlich noch wesentlich differenzierter dargestellt werden. Unabstreitbar sind auch translatorische Probleme und die Anpassung an die Gegebenheiten des audiovisuellen Mediums dafür verantwortlich, dass Sprachvarietäten verloren gehen. Dennoch sollte ihre Wirkung nicht unterschätzt werden. Dazu müsste aber das Bewusstsein für den Einfluss von Sprachvarietäten und ihre Funktion hinsichtlich der Charakterdarstellung gestärkt werden. Bisher wurde dieses Phänomen kaum in wissenschaftlichen Abhandlungen thematisiert, wobei Dialekt noch am häufigsten integriert wird. Darüber hinaus werden die Begrifflichkeiten in der Literatur oftmals nur undeutlich voneinander getrennt, wenn beispielsweise von Akzent und Dialekt gesprochen wird, ohne genau zu differenzieren. Weitere Untersuchungen mit Fokus auf verschiedene

Sprachvarietäten könnten Aufschluss über geeignete Übersetzungsstrategien geben und bei TranslatorInnen und SynchronregisseurInnen ein Bewusstsein für den Erhalt von Sprachvarietäten schaffen.

Bibliographie

PRIMÄRLITERATUR

AYTO, John / SIMPSON, John (2005): *The Oxford Dictionary of Modern Slang*. Oxford (u.a.): Oxford University Press.

BAWDEN, Liz-Anne (Hrsg.) (1977): *Buchers Enzyklopädie des Films*. Edition der deutschen Ausgabe von TICHY, Wolfram. Luzern: Bucher.

Duden. Die neue deutsche Rechtschreibung (2009). 25. Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG.

HORNBY, Albert Sydney (2005): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 7th Edition. Herausgegeben von WEHMEIER, Sally et al. Oxford: Oxford University Press.

KÜPPER, Heinz (1990): *Pons-Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart (u.a.): Klett.

The Oxford English Dictionary (OED) (1989). Second Edition. Edited by SIMPSON, John and WEINER, Edmund. Oxford: Oxford University Press.

Wahrig Deutsches Wörterbuch. Mit einem Lexikon der Sprachlehre (2011). 9. Auflage. Herausgegeben von WAHRIG-BURFEIND, Renate. Gütersloh/München: wissenmedia.

SEKUNDÄRLITERATUR

AMMON, Ulrich (1987): „Funktionale Typen / Statustypen von Sprachsystemen“. In: AMMON, Ulrich / DITTMAR, Norbert / MATTHEIER, Klaus J.: *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*. Berlin/New York: De Gruyter. S. 230-266.

ATTARDO, Salvatore (2001): *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter.

ATTARDO, Salvatore / RASKIN, Victor (1991): “Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model”. In: *Humor - International Journal of Humor Research*. Volume 4 (3-4). S.293-347.

BAILEY, Charles-James (1973): *Variation and Linguistic Theory*. Arlington: Center for Applied Linguistics

BALÁZS, Bela (1949): *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag.

BERGSON, Henri (1948): *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain.

BERRUTO, Gaetano (1987): „Varietät“. In: AMMON, Ulrich / DITTMAR, Norbert / MATTHEIER, Klaus J.: *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*. Berlin/New York: De Gruyter. S. 263-268.

BIG BANG THEORY A (o. J.): *Synchrönsprecher*. URL: <http://de.bigbangtheory.wikia.com/wiki/Synchrönsprecher> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

BIG BANG THEORY B (o. J.): *David Saltzberg*. URL: http://de.bigbangtheory.wikia.com/wiki/David_Saltzberg (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

BLOCH, Bernard (1948): “A Set of Postulates for Phonemic Analysis”. In: *Language - Journal of the Linguistic Society of America*. Volume 24 (1). S. 3-46.

BOKELMANN, Jakob (2009): *Quotencheck: «The Big Bang Theory»* (28.09.2009). URL: <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=37545&p3=> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

BRANDT FILM (o. J.): *Filme*. URL: <http://www.brandtfilm.de/german/> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

BURGESS, Anthony (1980): „Dubbing“. In: MICHAELS, Leonard / RICKS, Christopher (Hrsg.): *The State of the Language*. Berkeley: University of California Press. S. 297-303.

CATFORD, John C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

CBS (o. J.): *The Big Bang Theory Cast*. URL: http://www.cbs.com/shows/big_bang_theory/cast/ (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

CHAMBERS, James K. / TRUDGILL, Peter (1980): *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHAUME VARELA, Frederic (1997): „Translating non-verbal information in dubbing“. In: POYATOS, Fernando: *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. S. 315-326.

CHAUME VARELA, Frederic (2004): “Synchronization in dubbing: A Translational Approach”. In: ORERO, Pilar (Hrsg.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S.35-53.

COSERIU, Eugenio (1974): *Synchronie, Diachronie und Geschichte. Das Problem des Sprachwandels*. München: Fink.

CRYSTAL, David (1997): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 4th Edition. Oxford: Blackwell.

DECKERS, Lambert / BUTTRAM, Robert T. (1990): “Humor as a Response to Incongruities Within or Between Schemata”. In: *Humor - International Journal of Humor Research*. Volume 3(1). S. 53-64.

DEDERICHS, Christoph (2012): *Ted bekommt Berliner & bayerische Synchro* (04.09.2012). URL: <http://www.moviepilot.de/news/ted-bekommt-berliner-und-bayerische-synchro-117632> (Zuletzt aufgerufen am 11.02.2013)

DELABASTITA, Dirk (1989): “Translation and Mass-Communication: Film- and TV-Translation As Evidence of Cultural Dynamics”. In: *Babel*. Ausgabe 35 (4). S. 193-218.

DELABASTITA, Dirk (1996): “Introduction”. In: *The Translator: Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*. Vol. 2, Nr. 2. S. 127-139.

DIAZ CINTAS, Jorge (2008): “Introduction: The Didactics of Audiovisual Translation”. In: DIAZ CINTAS, Jorge (Hrsg.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

DIAZ CINTAS, Jorge (2009): “Introduction - Audiovisual Translation: An Overview of its Potential”. In: DIAZ CINTAS, Jorge (Hrsg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol (u.a.): Multilingual Matters. S. 1-28.

DIAZ CINTAS, Jorge / REMAEL, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing.

DITTMAR, Norbert (1997): *Grundlagen der Soziolinguistik: Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: Niemeyer.

DIZDAR, Dilek (1998): „Skopostheorie“. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 104-107.

FEDERICI, Federico M. (2011): *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Bern (u.a.): Peter Lang.

FISCHER, Gottfried (1997): „Was ist Sprache?“ In: ERNST, Peter (Hrsg.): *Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft*. Wien: Edition Praesens.

FODOR, István (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.

FREUD, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

GAMBIER, Yves (2012): „The Position of Audiovisual Translation Studies“. In: MILLÁN, Carmen / BARTINA, Francesca (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*. New York: Routledge.

GOOSSENS, Jan (1977): *Deutsche Dialektologie*. Berlin/New York: De Gruyter.

GRICE, Paul (1975): „Logic and Conversation“. In: COLE, Peter / MORGAN, Jerry (eds.): *Syntax and Semantics*. Volume 3. New York/ San Francisco/ London: Academic Press. S.41-58.

GRZESCHIK, David (2012): *Quotencheck: «The Big Bang Theory»* (15.11.2012). URL: <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=60379&p3=> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

HALLIDAY, M. A. K. (1990 / 2002): „The Construction of Knowledge and Value in the Grammar of Scientific Discourse: with Reference to Charles Darwin's *The Origin of Species*“. In: HALLIDAY, M. A. K.: *Linguistic Studies of Text and Discourse*. London: Continuum International Publishing Group. S. 168-192.

HERBST, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

HESSE-QUACK, Otto (1969): *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. München: Ernst Reinhardt Verlag.

HICKEY, Leo (1998): "Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation". In: HICKEY, Leo (Hrsg.): *The Pragmatics of Translation*. Clevedon (u.a.): Multilingual Matters. S. 217-232.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1986): „Translatorisches Handeln - theoretisch fundierte Berufsprofile. In: SNELL-HORNBY, Mary: *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. S. 348-375.

HÖNIG, Hans / KUBMAUL, Paul (1982): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

HUDSON, Richard A. (1980): *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

IMDB (o. J.): *Awards for "The Big Bang Theory"*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0898266/awards> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

KADRIC, Mira / KAINDL, Klaus / KAISER-COOKE, Michèle (2005): *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

KLEIN, Wolfgang (1974): *Variation in der Sprache. Ein Verfahren zu ihrer Beschreibung*. Kronberg/Ts: Scriptor.

KOLB, Waltraud (1998): „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 278-280.

KOLB, Waltraud (2008): "I and I ways. Die Sprache der Rastafari in deutscher Übersetzung". In: PÖCKL, Wolfgang (Hrsg.): *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang. S. 135-149.

KOLLER, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer.

KOTTHOFF, Helga (1994): *Humour in Context. Perspectives on Sociolinguistic Dimensions of Conversational Joking*. Konstanz: Fachgruppe Sprachwissenschaft der Universität Konstanz.

KOTTHOFF, Helga (1998): *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.

KRANNICH, Bernd Michael (2011a): *The Big Bang Theory: Produzent will Übersetzungsfehler finden* (20.10.2011). URL: http://www.serienjunkies.de/news/the_big_bang_theory-produzent-will-uebersetzungsfehler-finden-35254.html (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

KRANNICH, Bernd Michael (2011b): *ProSieben holt The Big Bang Theory in die Primetime* (09.02.2011). URL: <http://www.serienjunkies.de/news/thebigbangtheory-prosieben-30675.html> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

KUBICEK, John (2013): *'The Big Bang Theory' Scores Highest Ratings Ever (Again)* (04.01.2013). URL: <http://www.buddytv.com/articles/the-big-bang-theory/the-big-bang-theory-scores-hig-48787.aspx> (Zuletzt aufgerufen am 12.02.2013)

KURZ, Christopher (2006): *Filmynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock ad Two Smoking Barrels“*. Hamburg: Dr. Kovac.

KUßMAUL, Paul (2004): „Entwicklung miterlebt“. In: PÖCKL, Wolfgang (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft, Dolmetschwissenschaft*. Wien: Ed. Praesens. S. 221-226.

LANDERS, Clifford E. (2001): *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.

LEVÝ, Jiří (1981): „Translation as a Decision Process“. In: WILSS, Wolfram (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 219-235.

LÖFFLER, Heinrich (1994): *Germanistische Soziolinguistik*. 2. überarb. Auflage. Berlin: Schmidt.

MAIER, Wolfgang (1997): *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang.

MANHART, Sibylle (1998): „Synchronisation“. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg. S. 264-266.

MARKSTEIN, Elisabeth (1998): „Realia“. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg. S. 288-291.

MONACO, James (2009): *How to Read a Film: Movies, Media and Beyond*. 4th Edition. Oxford (u.a.): Oxford University Press.

MOUNIN, Georges (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

MÜLLER, Jörg-Dietmar (1982): *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche: Eine Untersuchung zu sprachlichen und aussersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Diss. Regensburg: Universität Regensburg.

MÜLLER-SCHWEFE, Gerhard (1983): „Zur Synchronisation von Spielfilmen“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Band 16, Heft 2. S. 131-143.

MUNSKE, Horst H. (1983): „Umgangssprache als Sprachenkontakterscheinung“. In: BESCH, Werner / KNOOP, Ulrich / PUTSCHKE, Wolfgang (u.a.) (Hrsg.): *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Zweiter Halbband. Berlin/ New York. S. 1002-1018.

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

NIDA, Eugene A. / TABER, Charles R. (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.

NORD, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.

PISEK, Gerhard (1994): *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah And Her Sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

PRUYS, Guido Marc (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr.

RABENSTEIN, Andreas (2012): *Österreich bangt um "Stiege" und "Marille"* (10.08.2012). URL: <http://science.orf.at/stories/1703039/> (Zuletzt aufgerufen am 22.01.2013)

RASKIN, Victor (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel.

REIß, Katharina (1983): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg: Groos.

REIß, Katharina / VERMEER, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

ROWE, Thomas L. (1960): „The english dubbing text“. In: *Babel*, Ausgabe 6 (3). S. 116-120.

SALTZBERG, David (o. J.): *David Saltzberg Interview*. URL: <http://the-big-bang-theory.com/saltzberg.interview/> (Zuletzt aufgerufen am 26.02.2013)

SIEVER, Holger (2010): *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

SNELL-HORNBY, Mary (1986): *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.

SNELL-HORNBY, Mary (2006): *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

SNELL-HORNBY, Mary (2008): „Übersetzungswissenschaft in Europa - Theorie und Ausbildung im Wandel der Zeit“. In: KADRIĆ, Mira / SCHOPP, Jürgen F. (Hrsg.): *Translationswissenschaft in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Tübingen: Stauffenburg. S. 59-68.

SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hrsg.) (1998): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

VANDAELE, Jeroen (2002): „Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means“. In: *The Translator*. Vol. 8, Heft 2. S. 149-172.

VEIGA, Maria José (2009): „The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words“. In: DIAZ CINTAS, Jorge (Hrsg.): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol (u.a.): Multilingual Matters. S. 158-175.

VERMEER, Hans J. (1978): „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“. In: *Lebende Sprachen*. Heft 3, S. 99 - 102.

VERMEER, Hans J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: SNELL-HORNBY, Mary: *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. S. 30-54.

VERMEER, Hans J. (1989a): *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universität Heidelberg.

VERMEER, Hans J. (1989b) „Skopos and Commission in Translational Action.“ In: CHESTERMAN, Andrew (Hrsg.): *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab. S.173-187.

WEHN, Karin (1996): „Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen“. In: HALMA. Hallische Medienarbeiten 2.

WHITMAN-LINSEN, Candace (1992): *Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang.

WIESINGER, Peter (1997): „Sprachliche Varietäten – Gestern und Heute“. In: STICKEL, Gerhard (Hrsg.): *Varietäten des Deutschen. Regional- und Umgangssprachen*. Berlin: Institut für deutsche Sprache. S. 9-45.

ZABALBEASCOA, Patrick (1996): “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”. In: *The Translator*. Vol. 2, Heft 2. S. 235-257.

ZIJDERVELD, Anton C. (1976): *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz (u.a.): Styria.

ZIV, Avner / GADISH, Orit (1990): „The Disinhibiting Effects of Humor: Aggressive and Affective Responses“. In: *Humor - International Journal of Humor Research*. Volume 3 (3). S. 247-257.

AUDIOVISUELLE MEDIEN

The Big Bang Theory (2007). Directed by Mark Cendrowski. Produced by Chuck Lorre Productions and Warner Bros. Television. Synchronfassung: *The Big Bang Theory. Die komplette erste Staffel* (DVD) (2010). Vertrieb von Warner Home Video Germany.

INTERNETQUELLEN

- www.duden.de
- www.oxforddictionaries.com
- www.thefreedictionary.com

- www.urbandictionary.com
- www.bigbangtrans.wordpress.com

Anhang

Übersicht Charaktere und Synchronsprecher

Charakter	Darsteller	Synchronsprecher
Dr. Leonard Hofstadter	Johnny Galecki	Ozan Ünal
Dr. Sheldon Cooper	Jim Parsons	Gerrit Schmidt-Foss
Penny	Kaley Cuoco	Sonja Spuhl
Howard Wolowitz	Simon Helberg	Sebastian Schulz
Dr. Rajesh Koothrappali	Kunal Nayyar	Rajvinder Singh

Liste aller Episoden der ersten Staffel

Kürzel: S01E01

Originaltitel: Pilot

Deutscher Titel: Penny und die Physiker

Inhalt: Penny zieht gegenüber von Leonard und Sheldon ein. Bei einem gemeinsamen Essen lernt sie auch Howard und Raj kennen. Penny bittet Leonard und Sheldon, ihren Fernseher von ihrem Exfreund abzuholen, mit dem sie im Clinch liegt. Der ist jedoch wenig begeistert vom Besuch der zwei Freunde und schickt die beiden ohne Hosen wieder heim.

Kürzel: S01E02

Originaltitel: The Big Bran Hypothesis

Deutscher Titel: Chaos-Theorie

Inhalt: Als Leonard und Sheldon eine Möbellieferung für Penny entgegennehmen, ist Sheldon von Pennys unaufgeräumter Wohnung schockiert. Nachts schleicht er sich zu einer Aufräumaktion in ihre Wohnung, was auch Leonard nicht verhindern kann. Penny ist am nächsten Morgen außer sich vor Wut, doch ausgerechnet Raj kann die Wogen glätten.

Kürzel: S01E03

Originaltitel: The Fuzzy Boots Corollary

Deutscher Titel: Erregungsfaktor: Null

Inhalt: Leonard hat Liebeskummer, weil er Penny mit einem anderen Kerl sieht. Als er jedoch mit einer Kollegin ausgehen will, verspürt diese beim ersten Kuss keinerlei Zuneigung. Schließlich geht Leonard mit Penny Essen, doch diese weiß gar nicht, dass es sich dabei um eine Verabredung handeln soll.

Kürzel: S01E04

Originaltitel: The Luminous Fish Effect

Deutscher Titel: Die Leuchtfisch-Idee

Inhalt: Als Sheldon aufgrund eines herablassenden Spruchs gegenüber seinem neuen Chef seinen Job verliert, beginnt er eine Reihe von haarsträubenden Experimenten daheim. Leonard bittet schließlich Sheldons Mutter um Hilfe, die ihren Sohn wieder zur Vernunft bringen soll.

Kürzel: S01E05

Originaltitel: The Hamburger Postulate

Deutscher Titel: Die andere Seite der Krawatte

Inhalt: Leonards Kollegin zeigt nun doch Interesse an Leonard und die beiden landen im Bett. Als Leonard dann seine Ambitionen für Penny zugunsten seiner Kollegin aufgeben will, stellt sich heraus, dass diese nur an einem One-Night-Stand interessiert war.

Kürzel: S01E06

Originaltitel: The Middle Earth Paradigm

Deutscher Titel: Das Mittelerde-Paradigma

Inhalt: Penny lädt die Physiker zu ihrer Halloweenparty an, jedoch fühlen sich die vier Freunde in diesem sozialen Umfeld nicht sonderlich wohl. Als dann auch noch Pennys Exfreund auftaucht, kommt es zur Konfrontation zwischen ihm und Leonard.

Kürzel: S01E07

Originaltitel: The Dumpling Paradox

Deutscher Titel: Das Vorspeisen-Dilemma

Inhalt: Penny kriegt unerwünschten Besuch von einer Freundin, die Howard sofort mit Erfolg umwirbt. Da er wegen seiner neuen Flamme nun keine Zeit mehr für seine Freunde hat, stehen diese vor dem Problem, keinen vierten Mann mehr für ihre Aktivitäten zu haben. Penny soll als Ersatz dienen.

Kürzel: S01E08

Originaltitel: The Grasshopper Experiment

Deutscher Titel: Das Lalita-Problem

Inhalt: Rajs Eltern arrangieren gegen seinen Willen eine Verabredung mit einer indischen Jugendfreundin für ihn. Als Raj dann bei Penny Cocktails trinkt, wird klar, dass er unter Alkoholeinfluss mit Frauen reden kann. Die Verabredung geht trotzdem schief, was nicht zuletzt auch an Sheldon liegt.

Kürzel: S01E09

Originaltitel: The Cooper-Hofstadter Polarization

Deutscher Titel: Der Cooper-Hofstadter-Antagonismus

Inhalt: Sheldon und Leonard sollen einen Vortrag an der Universität halten. Während Leonard begeistert ist, hält Sheldon nichts davon und verweigert seine Teilnahme. Die beiden

verstreiten sich. Als Leonard alleine vorträgt, schleicht sich Sheldon ins Publikum. Es kommt zu einer Auseinandersetzung auf der Bühne.

Kürzel: S01E10

Originaltitel: The Loobenfeld Decay

Deutscher Titel: Loobenfelds Netz der Lügen

Inhalt: Um Pennys Gesangsauftritt aus dem Weg zu gehen, lügt Leonard sie spontan an. Sheldon jedoch ist diese Lüge zu durchsichtig, woraufhin er eine komplexe Lügengeschichte konstruiert, in der ein angeblich drogenabhängiger Cousin die Hauptrolle spielt.

Kürzel: S01E11

Originaltitel: The Pancake Batter Anomaly

Deutscher Titel: Alles fließt

Inhalt: Sheldon wird krank, woraufhin Leonard panisch aus der Wohnung flieht, da Sheldon im kranken Zustand noch unaustehlicher ist. Zusammen mit Howard und Raj versteckt er sich im Kino. Schließlich muss die unwissende Penny den kranken Sheldon bemuttern.

Kürzel: S01E12

Originaltitel: The Jerusalem Duality

Deutscher Titel: Das Jerusalem-Projekt

Inhalt: Als ein chinesisches Wunderkind an der Universität auftaucht, sieht Sheldon seine Arbeit als nichtig an. Er will nun den anderen drei Physikern bei ihrer Arbeit helfen, geht dabei aber allen so auf die Nerven, dass Leonard, Howard und Raj beschließen, das Wunderkind wieder loszuwerden.

Kürzel: S01E13

Originaltitel: The Bat Jar Conjecture

Deutscher Titel: Superbowl für Physiker

Inhalt: Die vier Physiker wollen an einem Physik-Quiz teilnehmen, doch Sheldon zeigt keinerlei Teamgeist und wird von den anderen aus dem Team geworfen. Daraufhin sucht sich Sheldon ein kontrollierbares neues Team und tritt quasi alleine gegen seine Freunde im Finale an.

Kürzel: S01E14

Originaltitel: The Nerdvana Annihilation

Deutscher Titel: Die Zeitmaschine

Inhalt: Leonard ersteigert einen Nachbau einer Zeitmaschine. Als Penny deswegen einen Arbeitstag verpasst, lässt sie sich lauthals über Leonards Vorliebe für Comics und Science-Fiction-Kram aus. Der geknickte Leonard will daraufhin all seine Sammlerstücke loswerden.

Kürzel: S01E15

Originaltitel: The Pork Chop Indeterminacy

Deutscher Titel: Sheldon 2.0

Inhalt: Als Sheldons attraktive Schwester zu Besuch ist, sind die übrigen Jungs ganz fasziniert und streiten sich um sie. Sheldon greift zunächst ein und will über ihre Partnerwahl entscheiden, wird aber von seiner Schwester in die Schranken gewiesen. Schließlich versuchen es die drei nacheinander, ihr Herz zu gewinnen, mit äußerst wenig Erfolg.

Kürzel: S01E16

Originaltitel: The Peanut Reaction

Deutscher Titel: Die Erdnuss-Reaktion

Inhalt: Penny will für Leonard eine Überraschungsgeburtstagsfeier geben und überredet seine Freunde, ihr zu helfen. Als Howard Leonard ablenken soll, weiß dieser sich nicht anders zu helfen, als eine allergische Reaktion vorzutäuschen. Als das nicht wirkt, greift er zu drastischeren Mitteln.

Kürzel: S01E17

Originaltitel: The Tangerine Factor

Deutscher Titel: Schrödingers Katze

Inhalt: Als Penny wieder mal an einen Kerl gerät, der sie nicht gut behandelt, und sie sich zur Abwechslung mal einen ehrlichen Freund wünscht, bittet Leonard sie spontan um eine Verabredung. Penny willigt ein, ist jedoch unsicher, da Leonard nicht in ihr normales Schema passt. Schließlich fragen sowohl Penny als auch Leonard ausgerechnet Sheldon um Rat.

Interview mit Stefan Ludwig (Dialogbuchautor und -regisseur)

a) Inwiefern wurde bei der Übersetzung auf den Erhalt von Sprachvarietäten geachtet, also beispielsweise umgangssprachlichen Elementen oder bildungssprachlichen Termini?

Ich weiß nicht, wie vertraut Sie mit der Arbeit an einer Synchronisation sind. Daher erlaube ich mir erst mal eine kleine Einführung zu geben. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, studieren Sie Literaturübersetzung. Als Dialogautor mache ich aber keine Übersetzungen, ich erstelle die Deutsche Dialogfassung. Dazu wird mir eine Roh-Übersetzung an die Hand gegeben, in der tatsächlich Wort für Wort übersetzt steht, was im Original gesagt wird. Nun gibt es aber Textstellen im Original, die als reine Übersetzung im Deutschen nicht funktionieren würden, bzw. keinen Gag ergeben, was bei Sitcoms schon recht blöd wäre. Eine meiner Hauptaufgaben beim Texten einer Sitcom ist daher, neben dem lippensynchronen texten der Dialoge, auch neue Gags zu finden, die dem Original – wenn schon nicht

entsprechen – zumindest nahe kommen, oder aber den Originalgag in einer der Situation angemessenen Weise plausibel ersetzen.

Ich nenne mal ein Beispiel für einen Gag, der sich völlig vom Original entfernt hat, da ich zusätzlich ja auch noch das Bild bedienen muss, d.h. was gerade zu sehen ist. In diesem Fall die nachstehende Szene aus Folge 313; The Bozeman Reaction (Terror in der Stadt der Rosen) (ca. 8. Minute)

ORIGINAL:

Scene: The apartment. Sheldon is drawing picture clues on his whiteboard.

Penny: Um... three little kittens? Three little pigs? God, I don't know. Star Wars?

Leonard: Did we win? Can we go to bed?

Sheldon: Good Lord, I could not have made this easier. Hydrogen atom, H, plus pigs minus pea, Higgs. Bow, General Zod trapped in the Phantom Zone. Bow-zone. Pear. Tickle. Pear-tickle. Higgs Boson Particle. How could you not get that?

Leonard: He's right, Penny. It's all there.

DEUTSCHE FASSUNG:

PENNY Ähm, (kl. ZÖG) drei kleine Kätzchen?

SHELDON (LAUT)

PENNY Drei Schweinchen?

SHELDON Hm...

PENNY Ach, (kl. ZÖG) Junge, ich weiß es nicht.
(ANATMER) Star Wars?

SHELDON (OFF) (LAUT)

LEONARD Haben wir gewonnen? Können wir ins Bett?

SHELDON Ich hab noch nicht mal was Wissenschaftliches genommen. (kl. ZÖG) Die Erdumlaufbahn. Plus (kl. ZÖG) Schweine, ohne Erde (kl. ZÖG) Schweine im (Welt-)all. (ANATMER) Ein Ei (ZÖG) macht sich schick, geht aus, wird vermisst und gesucht: (ZÖG) verlorenes Ei. Birne. (ZÖG) Ein Paar. (ZÖG) Ein paar Birnen. Schweine im Weltall essen verlorenes Ei und ein paar Birnen.

LEONARD Er hat Recht, Penny. Ist echt eindeutig.

„Ist echt eindeutig“, dass ich mich hier sehr weit vom Original entfernen musste, ja sogar letzten Endes nur etwas nicht Physikalisches gefunden habe.

Das Problem besteht ja darin für den deutschen Zuschauer eine nachvollziehbare Lösung zu finden. Da es sich um ein Bilderrätsel handelt, muss ich das übernehmen, was zu sehen ist. Es ist einleuchtend, das man im Deutschen mit diesen Bildern unmöglich auf das Higgs Boson Teilchen kommen kann. Nun ist die Fantasie des Autoren gefragt, und nach langem Grübeln kam ich auf die nun verwendete Lösung.

Durch den Satz „Ich hab noch nicht mal was Wissenschaftliches genommen“ versuche ich zumindest Sheldon dahingehend gerecht zu werden, dass er ja eigentlich auf jeden Fall etwas aus seinem Physikgebiet nehmen würde (wie im Original).

Damit wäre ich auch bei der Frage nach dem Erhalt von Sprachvarietäten angekommen. Natürlich bemühe ich mich darum der Sprache der Charaktere gerecht zu werden. Z. B. Penny also etwas naiver formulieren zu lassen, Sheldon hingegen wissenschaftlich und genau. Nun gibt es aber im amerikanischen Sprachgebrauch, insb. bei medizinischen Begriffen eine andere Gebrauch von Fremdworten, die quasi in die Umgangssprache eingegangen sind. „Aneurisma“ wäre z. B. ein Wort, das im Alltag immer wieder verwendet wird, wenn man auf die fatalen Konsequenzen einer Handlung hinweisen will. „Lieber krieg ein Aneurisma, als dass ich Joe küsse.“ wäre solch eine Verwendung. In der deutschen Umgangssprache gibt es diese Art der Einbeziehung von Fremdworten nicht. Ich versuche zwar Sheldon möglichst nahe an seiner wissenschaftlichen Ausdrucksweise zu halten, seine „Fachtermini“ sind für die US-Zuschauer aber z. T. „nachvollziehbarer“ als die entsprechenden Fremdworte für den deutschsprachigen Zuschauer wären. (Ich will mich nicht rausreden, meist biete ich die Fachtermini an, sie werden dann aber häufig seitens der Redaktion des Senders gestrichen.)

Damit bin ich eigentlich schon in Frage c) und schreibe dann gleich unter c) weiter.

Zunächst:

b) Was sind die Gründe, wenn nichteuropäische Fremdsprachen, wie Russisch oder Mandarin, nicht immer von den SynchronsprecherInnen nachgesprochen werden, sondern im Originalton zu hören sind? Gelten für Gesangselemente, bei denen ebenfalls teilweise die Stimmen der OriginalschauspielerInnen zu hören sind, dieselben Gründe?

Da gibt es mehrere Gründe. Zum einen, sind manchmal Fremdsprachen und vor allem Gesang auf dem I.T. Das I.T. ist die internationale Tonspur, die mitgeliefert wird und auf der sich die Geräusche und Musiken und die sogn. Atmos (Straßenlärm, Restaurantgäste im Hintergrund, Anfeuerungen im Stadion, etc.) befinden. Sie wird und muss für die deutsche Mischung verwendet werden und dann sind die Sachen eben vorhanden. Das Erstellen einer kompletten Tonspur mit Atmos wäre sehr teuer. Das ist dann auch der Grund, nämlich die Kostenfrage. Gerade Gesang aufzunehmen ist sehr zeitaufwändig und daher kostenintensiv. Wenn Howard z.B. aus Anatevka singt, oder einmal hat auch Sheldon in der Cheesecake Factory gesungen, dann bleibt es eben beim Original, und da die Gesangsstimme eh meist anders klingt, als die Sprechstimme, fällt das auch nicht groß in Gewicht.

Es kommt aber auch vor, dass z.B. Russen aufgenommen werden, in unserem Fall ist das natürlich klar, ich meine den russischen Kosmonauten, der Ende der 5., Anfang der 6. Staffel dabei ist. Bei uns auch von einem russischen Muttersprachler gesprochen. Sollte der deutsche Sprecher mal einer Sprache nicht mächtig sein, und man den Text nicht vom O-Ton nehmen kann, wird eine Sprachberatung ins Atelier geholt. Zuletzt in Folge 604, als Howard hebräisch betend auf die Erde zurückkommt. Wer unter den Zuschauern hebräisch versteht, wird hier hören, dass es sich tatsächlich um das Brot-Gebet handelt, wie von Howard angesagt.

In einer Folge, ich weiß gerade nicht mehr in welcher, kamen zwei chinesische Nerds vor. Da diese nur chinesisch gesprochen haben, war eine Neuaufnahme mit Chinesen nicht erforderlich, in der Folge, in der Sheldon und Howard chinesisch lernen, hatten wir eine Sprachberatung.

c) Im Original herrscht eine Diskrepanz zwischen den bildungssprachlichen Niveaus der Charaktere Sheldon und Penny. Es ließ sich argumentieren, dass dieses Gefälle in der Synchronfassung nicht so groß ist und sich die Sprachniveaus der Standardsprache annähern. Ist dies ein bewusster Vorgang im Synchronisationsprozess, um eher das von der Allgemeinheit verstandene "Bühnendeutsch" zu verwenden?

Wie unter a) beschrieben, stehe ich bei der Erstellung eines Dialogbuchs unter verschiedenen Zwängen. Dass ich übrigens bei TBBT „Bühnendeutsch“ schreibe, weise ich an der Stelle zurück. Ich komme ursprünglich vom Theater, kenne „Bühnensprache“ nur zu gut und denke, dass ich doch eher an der deutschen Umgangssprache dran bin. Wobei ich Sheldon und Amy schon sehr „gewählt“ und ihrem Charakter entsprechend sprechen lasse und auch dabei bleibe, wenn sie mit anderen reden. Hingegen lasse ich Leonard sich mehr angleichen Penny, wenn die beiden miteinander reden. Dadurch entsteht ja auch eine größere Gagbandbreite, wenn er dann doch mal wieder in seine „Nerd-Sprache“ abrutscht. Wenn er z.B. in Folge 513 „Penny und Leonard 2.0“ auf die Termini der Software-Entwicklung zurückgreift, um den nächsten Versuch einer Wiederaufnahme ihrer Beziehung zu beschreiben.

d) Wurde Rajs indischer Akzent in der Synchronfassung bewusst stärker hinsichtlich der Aussprache markiert oder ist dies auf den Akzent des Synchronsprechers Rajvinder Singh zurückzuführen?

Da muss ich eigentlich gleich mit einer Gegenfrage antworten: „stärker im Vergleich zu was?“

Sie meinen natürlich im Vergleich mit dem Original. Dazu gleich vorweg wieder etwas über das Alltagsgeschäft des Synchrons. PRO 7 als Auftraggeber hatte sich einen Muttersprachler gewünscht, um damit der authentischen Sprache des Originals nahe zu kommen. Es fand, wie für die anderen Rollen übrigens auch, vorab ein Probesprechen statt, der Sender hat sich daraufhin für Rajvinder Singh entschieden. Für eine Deutsche Fassung hat das aber mehrere

Konsequenzen. Der Auftraggeber ist sich nicht recht bewusst darüber gewesen, dass Berlin, als Hauptstadt der Synchronisation, nicht Hollywood ist, wo zahllose Schauspieler aller Nationen leben, und es daher auch kaum Schauspieler indischer Herkunft in Berlin gibt. Rajvinder Singh ist ja auch kein Schauspieler, sondern Autor. Insofern ist es tatsächlich sein eigener Akzent, der in The Big Bang Theory zu hören ist, da ist nichts hergestellt oder verstärkt oder gar übertrieben worden. Das gilt auch für die Sprecher anderer Rollen, die Eltern von Raj z.B., oder die Rolle der Priya in der 4. und 5. Staffel. „Stärker“ als das Original klingen die Akzente, da Inder Englisch als Amtssprache kennen und können. Ihr Englisch ist zwar auch mit ihrem jeweiligen indischen Akzent versehen, aber dennoch können sie mit Englisch viel souveräner umgehen können als mit der Deutschen Sprache, die sie als reine Fremdsprache neu erlernen müssen.

Dadurch ist es uns auch nicht möglich gewesen in Folge 606 „The Extrakt Obliteration“ einen Gag wie im Original zu übertragen. Raj möchte mit amerikanischem Akzent reden und spricht natürlich in akzentfreiem Englisch. Das ist für Kunal Nayyar, geboren in London und in den USA ausgebildet, auch kein Problem. Wir haben unseren deutschen Raj nun zu seinem indischen Akzent mit einen amerikanischen sprechen lassen.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Daniel Hauptmann
Adresse	Zieglergasse 27 / 2 / 1 A-1070 Wien
E-Mail	daniel_hauptmann@web.de
Staatsangehörigkeit	Deutsch
Geburtsdatum	05.03.1987

STUDIUM

WS 2011/2012	Erasmus-Auslandssemester in Edinburgh, Schottland Interpreting & Translating, Undergraduate School of Management & Languages (SML) Heriot-Watt University
seit 2010:	Übersetzen, Master of Arts (Schwerpunkt Literaturübersetzen) B-Sprache: Englisch, C-Sprache: Französisch Zentrum für Translationswissenschaft (ZTW) Universität Wien
2006 - 2009:	Übersetzungswissenschaft, Bachelor of Arts (Endnote: 1,6) B-Sprache: Englisch, C-Sprache: Französisch Seminar für Übersetzen und Dolmetschen (SÜD) Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

TRANSLATORISCHE BERUFSERFAHRUNG & PRAKTIKA

September 2010 bis Dezember 2010	Freier Mitarbeiter (Datenbankpflege, Lektorat) Übersetzungsagentur Interlingua Language Services A-1090 Wien
Oktober 2009 bis Januar 2010	Praktikum (Übersetzung, Datenbankpflege, Lektorat, Aquisition) Übersetzungsagentur Interlingua Language Services A-1090 Wien
Februar 2009 bis März 2009	Auslandspraktikum in Südafrika (Übersetzung, Lektorat) Stellenbosch University, Department for Political Science
September 2008	Praktikum (Übersetzung, Lektorat) Übersetzungsbüro wortart D-68167 Mannheim

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Abschluss als Übersetzer, B.A. (B-Sprache), Studium M.A.
Französisch	Abschluss als Übersetzer, B.A. (C-Sprache), Studium M.A.
Spanisch	Grundkenntnisse (Sprachkurs Niveau A2)

Zusammenfassung

Diese Masterarbeit befasst sich mit dem Vorkommen von Sprachvarietäten in der Synchronisation. Als Grundlage der empirischen Analyse dient die erste Staffel der US-Sitcom *The Big Bang Theory*. Verglichen wird dabei zwischen der englischsprachigen Originalfassung und der deutschsprachigen Synchronfassung. Dabei steht im Mittelpunkt (a) in welcher Weise Sprachvarietäten in literarischen Übersetzungen generell und im speziellen Fall der Synchronisation übertragen werden können, (b) inwiefern durch Sprachvarietäten die Charakterbildung beeinflusst wird und (c) inwieweit sich das Bildungsniveau der Personen durch Sprachvarietäten manifestiert. Zunächst werden im Rahmen der translationswissenschaftlichen Grundlagen die Skopostheorie und die Theorie vom translatorischen Handeln vorgestellt und die Relevanz funktionaler Ansätze für die Synchronisation erörtert. Anschließend werden zwei Ansätze zur Kategorisierung von Sprachvarietäten vorgestellt. Dabei werden zunächst die diachrone, die diatopische, die diaphasische und die diastratische als die vier Dimensionen von Sprachvarietäten identifiziert. Diese Einteilung wird durch die sechs Dimensionen Person, Raum, Gruppe, Kodifizierung, Situation, Kontakt zur detaillierteren Kategorisierung ergänzt. Es folgt ein Überblick über Praxis und aktuellem Forschungsstand der Synchronisation in der Translationswissenschaft mit Fokus auf Problemstellungen in der audiovisuellen Übersetzung. Mithilfe eines für Wortspiele konzipierten und an Sprachvarietäten angepassten Analyseinstrumentariums wird ein eigenes Modell zur deskriptiven und evaluativen Untersuchung des Analyseobjekts entwickelt.

Durch den Einsatz von Sprachvarietäten lassen sich Rückschlüsse auf das Bildungsniveau der Personen ziehen, was sich neben der lexikalischen auch auf syntaktischer, morphologischer, phraseologischer und phonologischer Ebene manifestiert. Diese Abweichungen von der Standardsprache dienen vor allem im Kontrast zwischen Soziolekt durch wissenschaftliche Termini und bildungssprachliche Lexik einerseits und umgangssprachlichen Elementen andererseits zur Humorerzeugung im Medium Sitcom, stellen aber auch ein probates Mittel zur Charakterdarstellung dar. In der Synchronisation gehen viele Sprachvarietäten verloren und werden in Standardsprache übersetzt, wodurch die Diskrepanz des unterschiedlich hohen Sprachniveaus der Charaktere weniger ausgeprägt ist als in der Originalfassung. Dies scheint sich jedoch nicht auf den Erfolg der Serie auszuwirken. Weniger Sprachvarietäten enthaltene Szenen können trotzdem ihr Humorpotential entfalten, da diese Varietäten oftmals nur indirekt zur Humorerzeugung dienen, indem die in Sitcoms oftmals stereotypisierte Persönlichkeit eines Charakters betont wird.

Abstract

This Master's thesis focuses on language varieties in the dubbing process. The empirical analysis is based on the first season of the US sitcom *The Big Bang Theory*, comparing the English original version with the German dubbed version. The thesis aims to show (a) in which way language varieties can be transferred in literary translations in general and in dubbed film versions in particular, (b) how language varieties can manipulate character development and (c) in which way a person's educational level is represented through language varieties. The first step is to present translation studies groundwork with focus on the Skopos Theory and the Translational Action Theory as well as the relevance of functional approaches in translation theory for the dubbing process. As a second step, two approaches to categorizing language varieties are presented. The diachronic, diatopic, diaphatic and diastratic dimensions are identified as the four dimensions of language varieties before a model of the six dimensions person, space, group, codification, situation and contact are added to develop more detailed categories. This is followed by an overview over practice and the current state of dubbing research in translation studies with focus on problems in the audiovisual translation. With the aid of an analysis model originally designed for word plays and adapted for language variety purposes, an own model is developed for a descriptive and evaluative analysis.

Language varieties enable the reader or viewer to draw conclusions about the educational background of the speakers. This can be seen on a lexical, syntactical, morphological, phraseological and phonological level. These variations from the standard language aim to evoke humor in sitcoms, especially when used in contrast between sociolect constructed by scientific terms and formal lexis on the one hand and slang language elements on the other hand. Furthermore, language varieties represent useful means of character development. In the German dubbed version of the sitcom, many aspects of language varieties are lost and translated into standard language, thereby decreasing the discrepancy between the characters' low or high register in the dubbed version. This, however, does not seem to have a large effect on the sitcom's success. Scenes containing less language varieties can still have a humorous effect as varieties are often used only indirectly to evoke humor by putting emphasis on a character's personality which is, in sitcoms, likely to be stereotyped.