



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**„Der Einfluss von Synchronfassungen auf die
Charakterisierung und die Auswirkung auf die
Rezeption“**

Verfasserin

Judith Kurzmann, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Dezember 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 342 348

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen UG2002

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	v
Danksagung	vii
Einleitung	1
1 <i>The Big Bang Theory</i> – Die Serie.....	3
1.1 Die Personen.....	3
1.2 Inhalt	4
1.3 Die Produktion.....	4
2 Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft	5
2.1 Skopostheorie	5
2.1.1 Der Skopos.....	5
2.1.2 Translator_innen als Übermittler_innen von Informationen	6
2.1.3 Kultur in der Skopostheorie	7
2.1.4 Äquivalenz und Adäquatheit.....	8
2.1.5 Kritik an der Skopostheorie	10
2.2 Translatorisches Handeln	11
2.2.1 Translation als Handlungsgefüge.....	11
2.2.2 Rollen im Handlungsgefüge	12
2.2.3 Der Text als Botschaftsträger.....	13
2.3 Das Loyalitätsprinzip nach Christiane Nord	14
2.4 Funktion einer Serie.....	14
3 Das Genre Sitcom.....	16
3.1 Die Serie	16
3.1.1 Ursprung	16
3.1.2 Serie ist nicht gleich Serie.....	17
3.1.3 Der Aufbau von Sitcoms.....	19
4 Synchronisation	25
4.1 Die audiovisuelle Translation – ein Forschungsüberblick	25
4.2 Arten von Synchronität.....	28
4.2.1 Lippensynchronität	28
4.2.2 Gestensynchronität.....	30
4.2.3 Inhaltliche Synchronität	31

4.2.4 Asynchronien	32
4.3 Der Synchronisationsprozess.....	32
4.3.1 Die Rohübersetzung.....	32
4.3.2 Die Synchronfassung	33
4.3.3 Schwierigkeiten beim Erstellen einer Synchronfassung.....	33
4.3.4 Sprache von Synchrontexten.....	34
4.4 Die Synchronisation von <i>TBBT</i>	35
5 Charaktersynchronität	36
5.1. Was macht einen Charakter aus?	36
5.1.1 Die Stimme	37
5.1.2 Sprachvarietäten.....	38
5.1.3 Sprechtempo – Sprechrhythmus – Lautstärke	40
5.1.4 Kultureller Hintergrund.....	41
5.2 Wozu Charaktersynchronität?	42
5.3 Charaktere in Sitcoms.....	42
5.4 Charaktere in <i>TBBT</i>	43
5.4.1 Der Charakter der Serie selbst	44
5.4.2 Leonard Hofstadter, Ph.D.	44
5.4.3 Sheldon Cooper, M.A., Ph.D.	47
5.4.4 Penny.....	51
5.4.5 Howard Wolowitz, M.Eng.	53
5.4.6 Rajesh Koothrappali, Ph.D.	55
5.4.7 Bernadette Rostenkowski-Wolowitz, Ph.D.	58
5.4.8 Amy Farrah Fowler, Ph.D.....	60
5.4.9 Barry Kripke	61
5.4.10 Mary Cooper	63
6 Rezeption von Sitcoms.....	65
6.1 Das Zielpublikum	65
6.1.1 Das Publikum von Sitcoms.....	65
6.1.2 Das Zielpublikum von <i>TBBT</i>	67
6.2 Rezeptionsbedingungen von Sitcoms.....	67
6.2.1 Identität und Identifikation	67
6.2.2 Story - Unterhaltung	69
6.2.3 Der kulturelle Aspekt bezüglich Rezeption	69

6.3 Rezeption von <i>TBBT</i> in den unterschiedlichen Ländern	70
6.3.1 Englischsprachiger Raum	70
6.3.2 Deutschsprachiger Raum	71
6.3.3 Italien	71
6.3.4 Auswirkungen von <i>TBBT</i> auf die Gesellschaft.....	74
7 Zusammenfassung und Schlussfolgerung	75
8 Bibliographie.....	83
8.1 Print	83
8.2 Onlinequellen.....	87
8.3 Multimediale Texte.....	89
Anhang	91
Lebenslauf	93
Abstract.....	95

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Schlusszene Vorspann (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	24
Abbildung 2 - Leonard Hofstadter (Warner Bros. Entertainment Inc.)	44
Abbildung 3 - Sheldon Cooper (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	47
Abbildung 4 - Penny (Warner Bros. Entertainment Inc.)	51
Abbildung 5 - Howard Wolowitz (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	53
Abbildung 6 - Raj Koothrappali (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	55
Abbildung 7 - Bernadette Rostenkowski (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	58
Abbildung 8 - Amy Farrah Fowler (Warner Bros. Entertainment Inc.).....	60
Abbildung 9 - Barry Kripke (Warner Bros. Entertainment Inc.)	61
Abbildung 10 - Mary Cooper (Warner Bros. Entertainment Inc.)	63

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Masterarbeitsbetreuerin Professor Michèle Cooke bedanken, die mich durch ihre Fragen und Anregungen inspiriert und unterstützt hat.

Außerdem möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, die mich immer unterstützt hat und für mich da war. Ganz besonders danke ich meiner Mutter für ihr großes Interesse an allem, was ich mache, die vorliegende Arbeit eingeschlossen.

Ein weiterer Dank gilt meinen Freundinnen und Studienkolleginnen Lisa, Lena und Kerstin. Lisa und ich haben vom ersten Semester an das Studium miteinander verbracht und sind gemeinsam durch alle Höhen und Tiefen gegangen. Lena hat uns nach dem Bachelor verlassen und ich schulde ihr wahrscheinlich Hunderte Kaffees. Bei Kerstin bedanke ich mich für die vielen Ratschläge, Ideen und die (seelische) Unterstützung, die mir bei der Erstellung der Arbeit eine sehr große Hilfe waren und auch für alle wichtigen, vom Thema abschweifenden, Gespräche.

Abgelenkt wurde ich von vielen Freunden, bei denen ich mich genau dafür ebenfalls bedanken möchte: Irene, für die absurden (und nicht absurden) Gespräche und das viele Lachen; Sandra, meinem identen Gegenstück, die mich immer wieder auf neue Dinge aufmerksam macht und mit der man immer Spaß hat; Roberta, meiner liebsten Italienerin; bei Kathi, Judith und Anna, die besten Schulfreundinnen und Mitbewohnerinnen, für Spaziergänge, Kochen, Eis und so manch legendären Abend; bei Karina, die bewundernswert ist; Leena, for our long long-distance friendship und Francesco, il quale mi ha insegnato l'italiano.

Last but definitely not least bedanke ich mich bei Bernhard für alles und überhaupt.

Einleitung

In der vorliegenden Arbeit soll die Frage behandelt werden, inwiefern sich der Charakter in der Synchronfassung vom Charakter in der Ausgangsfassung unterscheidet und ob sich diese Unterschiede auf die Rezeption auswirken. Untersuchungsgegenstand ist die Sitcom *The Big Bang Theory*, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Charaktere ein geeignetes Beispiel für die Analyse der Fragestellung darstellt. Eine Sitcom als Analyseobjekt wurde auch deshalb ausgewählt, weil die Charaktere selbst ein sehr wichtiger Teil der Serie sind und oft über mehrere Jahre existieren. Der Fokus liegt bei der Untersuchung auf den deutsch- und italienischsprachigen Synchronfassungen.

Im ersten Kapitel wird die zu untersuchende Serie selbst genauer betrachtet, damit alle Leser_innen mit der Serie vertraut gemacht werden und die im Laufe der Arbeit angeführten Beispiele verstehen.

Das nächste Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit den funktionalen Translationstheorien. Da die moderne Translationstheorie auf den funktionalen Theorien von Reiß und Vermeer (1984), Holz-Mänttari (1984) und Nord (1989) aufbaut, werden diese Theorien als geeignete Grundlage für die vorliegende Arbeit angesehen. Insbesondere auch deswegen, weil es sich beim Untersuchungsgegenstand um die Synchronfassung einer Serie handelt und daher das Ziel der Produktion und auch das Zielpublikum berücksichtigt werden müssen.

Da es sich beim Untersuchungsgegenstand um eine Serie, genauer gesagt um eine Sitcom handelt, ist das dritte Kapitel dem Genre eben dieser gewidmet. Dieses Kapitel dient zum Verständnis der Merkmale einer Sitcom, welche in weiterer Folge Auswirkungen auf die Rezeption derselben haben.

Im nächsten Teil soll das Thema Synchronisation betrachtet werden. Darunter fallen u.a. Erläuterungen des Begriffs der Synchronisation selbst und der unterschiedlichen Arten von Synchronisation. Außerdem wird der Synchronisationsprozess selbst beschrieben, um zu verdeutlichen, welche Schritte für die Erstellung einer Synchronfassung notwendig sind und welche Personen daran beteiligt sind. Der damit verbundene Ablauf ist für die vorliegende Arbeit besonders relevant, da in diesem Zusammenhang Translator_innen als Expert_innen eine untergeordnete Rolle spielen und nicht maßgeblich am Entstehen einer Synchronfassung

beteiligt sind, was u.U. einen negativen Einfluss auf die Qualität der Synchronisation haben kann.

Das fünfte Kapitel ist der Charaktersynchronisation gewidmet. Hier werden die Aspekte, die einen Charakter ausmachen, beschrieben. Des Weiteren werden mehrere Figuren aus *The Big Bang Theory* vorgestellt und im Hinblick auf die im Kapitel angeführten Aspekte und die Umsetzung in den beiden Synchronfassungen untersucht.

Abschließend wird auf die Rezeption von Sitcoms eingegangen und die Frage gestellt, was den Reiz dieser Art von TV-Serien überhaupt ausmacht. Weiters soll darauf eingegangen werden, wie *The Big Bang Theory* in den untersuchten Sprachräumen rezipiert wird.

1 *The Big Bang Theory* – Die Serie

In diesem Kapitel soll der Untersuchungsgegenstand, die Serie *The Big Bang Theory*¹ (im Folgenden *TBBT* genannt), vorgestellt werden. Um den Leser_innen das Verständnis der vorliegenden Arbeit zu erleichtern, soll hier auf die wichtigsten Charakteristika dieser Sitcom eingegangen werden. Angaben in Bezug auf genaue Szenen erfolgen auf diese Weise: Staffel.Folge Minute:Sekunde, also z.B. 2.01 14:22.

1.1 Die Personen

Leonard Hofstadter stellt die Hauptperson dar und ist Experimentalphysiker. Er wohnt mit Sheldon Cooper zusammen, einem theoretischen Physiker. Zu ihrem Freundeskreis zählen weiters auch Howard Wolowitz, ein Raumfahrt-Ingenieur und Rajesh Koothrappali, genannt Raj. Die vier Freunde arbeiten am California Institute of Technology (Caltec) und werden als *Nerds* bezeichnet. Die Bezeichnung *Nerds* hat sich, u.a. dank dieser Serie, zu einer Art Kultbegriff entwickelt und löst spezifische Konnotationen und Assoziationen aus. Bei Merriam-Webster (vgl. www.merriam-webster.com) finden sich die folgenden Definitionen für den Begriff *Nerd*:

- a person who behaves awkwardly around other people and usually has unstylish clothes, hair, etc.
- a person who is very interested in technical subjects, computers, etc.
- an unstylish, unattractive, or socially inept person; *especially*: one slavishly devoted to intellectual or academic pursuit

Nerds haben also besondere Interessen, sowohl privat, als auch beruflich und Probleme im Umgang mit anderen Menschen. Außerdem erscheinen sie durch ihren Kleidungsstil eher unattraktiv, da sie auf ihr äußeres Erscheinungsbild offensichtlich keinen Wert legen.

Den Gegensatz zu den hochintelligenten Wissenschaftlern stellt Leonards und Sheldons Nachbarin Penny dar, die als Kellnerin in der Cheesecake Factory arbeitet und hofft, Schauspielerin zu werden. Penny ist weniger gebildet, verfügt jedoch über eine ausgeprägte soziale Kompetenz und einen praktischen Verstand.

In späteren Staffeln finden auch zwei weibliche Wissenschaftlerinnen ihren Weg in den Freundeskreis: Bernadette Rostenkowski, eine Mikrobiologin, und Amy Farrah Fowler, eine Neurobiologin.

¹ Englisch für die Urknalltheorie

1.2 Inhalt

TBBT spielt in Pasadena, Kalifornien und zeigt das Alltagsleben der oben beschriebenen Freund_innen. Die Serie beginnt damit, dass Leonard und Sheldon eine neue Nachbarin, Penny, bekommen und Leonard sofort Interesse an ihr zeigt. Es dauert jedoch einige Zeit, bis die beiden ein Paar werden. Im Laufe der Serie trennen sich die beiden immer wieder, um dann doch wieder zusammen zu finden. Sheldon selbst hat kein Interesse an romantischen Beziehungen, im Gegenteil, er findet sie sogar abstoßend. In der vierten Staffel lernt er Amy kennen, eine Frau, die ihm in intellektueller Hinsicht ebenbürtig ist und eine ähnliche Einstellung zu romantischen Beziehungen hat wie er, weswegen sie vorerst eine rein freundschaftliche Beziehung verbindet. Amys Interessen verändern sich und die beiden werden ein Paar, sie führen jedoch eine platonische Beziehung. Bernadette arbeitet anfangs, bevor sie ihren Ph.D. erhält, mit Penny in der Cheesecake Factory und lernt so Howard kennen. Die beiden gehen eine Beziehung ein und heiraten am Ende der fünften Staffel. Raj ist sehr sensibel und leidet bis zum Ende der sechsten Staffel an selektivem Mutismus, was in seinem Fall bedeutet, dass er weder mit noch in Gegenwart von Frauen sprechen kann. Es stellt sich im Zuge der ersten Staffel heraus, dass er diese Schüchternheit überwinden kann, wenn er Alkohol trinkt (oder glaubt, Alkohol getrunken zu haben).

Die vier Freunde teilen viele gemeinsame Interessen, wie die Wissenschaft, Comics, Science Fiction (u.a. Star Trek), Computer und Videospiele. Außerdem nehmen sie jede Gelegenheit wahr, um sich zu verkleiden. Diese Themen werden in *TBBT* regelmäßig erwähnt und dementsprechende Anspielungen gemacht.

1.3 Die Produktion

Die Sitcom wird von Chuck Lorre und Bill Prady produziert, von den Produktionsfirmen Warner Bros. und Chuck Lorre Productions. Das Team von *TBBT* besteht aus 22 Drehbuchautor_innen und acht Regisseur_innen (vgl. <http://www.tvguide.com/>). Die Erstaussstrahlung erfolgte auf dem US-amerikanischen Fernsehsender CBS am 24. September 2007. Die Serie besteht aus sieben Staffeln, wobei die Ausstrahlung der siebten Staffel in den USA im September 2013 begonnen hat und bisher insgesamt 142 Folgen ausgestrahlt wurden.

Im deutschsprachigen Fernsehen wurde die Serie vom deutschen TV-Sender Pro7 gekauft und am 11. Juli 2009 erstmals mit der deutschen Synchronisation ausgestrahlt. In Österreich selbst wurde *TBBT* das erste Mal auf ORF 1 am 13. März 2010 übertragen. In der Schweiz wurde die erste Folge ein halbes Jahr später, am 10. September 2011 auf dem Fernsehsender 3+ ausgestrahlt. In Italien erfolgte die italienischsprachige Erstaussstrahlung am 19. Jänner 2008 auf dem Pay-TV-Sender Mediaset Premium. Seit 20. September 2010 wird *TBBT* auch im Free-TV auf dem Sender Mediaset ausgestrahlt (vgl. ^b<http://antoniogenna.com>). In den USA sind

bisher alle sechs Staffeln auf DVD erschienen, im deutschsprachigen Raum die Staffeln eins bis fünf, wobei die Veröffentlichung der sechsten Staffel für November 2013 vorgesehen ist. Bisher ist keine italienische Version am Markt erhältlich.

2 Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft

Im folgenden Kapitel sollen die funktionalen Ansätze in der Translationswissenschaft näher erläutert werden. Begonnen wird mit der Skopostheorie von Reiß und Vermeer, gefolgt von Holz-Mänttäriss Theorie vom translatorischen Handeln und abschließend dem Loyalitätsprinzip von Nord.

Auch die Analyse der gewählten Fernsehserie soll sich an den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft orientieren, da besonders bei der Erstellung einer Synchronfassung das Ziel, nämlich das Publikum zu unterhalten, im Vordergrund steht.

Des Weiteren dient das folgende Kapitel der Begriffserklärung, da in der vorliegenden Arbeit die Terminologie der funktionalen Ansätze der Translationswissenschaft verwendet werden soll, insbesondere in Bezug auf Äquivalenz und Adäquatheit.

2.1 Skopostheorie

Im Jahr 1978 präsentieren Hans Vermeer und Katharina Reiß ihre *Allgemeine Theorie der Translation* und läuten mit der sogenannten *Skopostheorie* eine neue Ära der Translationswissenschaft ein. Der verwendete Begriff *Skopos* stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Funktion“, „Ziel“, „Zweck“. Reiß und Vermeer (1984) stellen damit einen praxisorientierten Ansatz vor, der die Funktion eines Textes in den Mittelpunkt stellt. Sie gehen davon aus, dass jede Handlung von einem Ziel, einem Zweck bestimmt ist: „Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes. Die Motivation für eine Handlung besteht darin, daß das angestrebte Ziel höher eingeschätzt wird als der bestehende Zustand.“ (1984:95)

Kurz zusammengefasst besagt die Skoposregel also: „Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt [...]“ (1984:101).

2.1.1 Der Skopos

Wie eingangs bereits erläutert wurde, leitet sich der Begriff *Skopos* aus dem Griechischen ab und bedeutet Zweck, Ziel, Funktion. Grundlegend für die Skopostheorie ist jene Frage, die sich Reiß und Vermeer (1984) stellen: Warum überhaupt werden Handlungen durchgeführt? Die Antwort auf diese Frage muss lauten: Der derzeitige Zustand soll sich verändern, ver-

bessern. Das heißt also, dass jede Handlung mit dem Ziel der Veränderung bzw. Verbesserung durchgeführt wird. Man hat ein Ziel vor Augen. Reiß und Vermeer (1984:95) meinen dazu: „Eine Translationstheorie [...] geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als `Primärhandlung` vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt [...] werden soll.“ Um diese Entscheidungen (ob, was und wie) treffen zu können, muss der Zweck, den der Zieltext erfüllen soll, bekannt sein. Denn „[d]er Ausgangstext muß funktional auf die Einschätzung über die Erwartung der Zielempfänger hin transferiert werden“ (1984:102f.). Translator_innen müssen also über das Zielpublikum Bescheid wissen und sich im Klaren darüber sein, für wen sie schreiben und wofür die Leser_innen den Text benötigen werden. Das Erreichen des Zwecks des Translats ist also wichtiger als die Art, wie die Translation durchgeführt wird. Man kann also sagen, dass der Handlungsskopos über der Handlungsart steht. Die Frage wie gehandelt wird, ist also der Frage, wofür oder wozu gehandelt wird, untergeordnet (vgl. 1984:100f.). Kurz zusammengefasst lautet das oberste Prinzip somit: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (1984:96) Ohne Zweck kann also nicht adäquat² übersetzt oder gedolmetscht werden. Dazu muss auch erwähnt werden, dass ein Zieltext nicht unbedingt nur einen einzigen Zweck erfüllen soll. Meist gibt es eine größere Anzahl an Funktionen, die jedoch einer Hierarchie unterliegen und logisch, begründbar und sinnvoll sein müssen. Das Zielpublikum selbst bezeichnen Reiß und Vermeer (1984:101f.) als „Sondersorte [...] des Skopos“.

Aus dieser Theorie kann auch die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext hergeleitet werden. Der Ausgangstext wurde für einen bestimmten Zweck und eine bestimmte Zielgruppe produziert. Der Zweck des Zieltextes deckt sich keinesfalls mit dem des Ausgangstextes. Denn „[d]er Zieltext hat seinen eigenständigen Zweck“ (1984:122) und dieser weicht von der Funktion des Ausgangstextes ab. Aufgabe der Translator_innen ist es also, den Zieltext in Bezug auf den Translationsskopos zu produzieren und „[...] so viel Information an[zu]bieten und so, wie [sie] dies als für den Zieltextrezipienten angesichts [ihrer] Translation eines Ausgangstextes für optimal halten.“ (1984:123)

2.1.2 Translator_innen als Übermittler_innen von Informationen

Reiß und Vermeer definieren die Rolle von Translator_innen neu. Sie sehen sie als Übermittler_innen von Informationen. Der Ausgangstext selbst dient dabei als Informationsangebot: „Der Translator [...] bietet eine Information über den Ausgangstext, der seinerseits als Informationsangebot verstanden wird.“ (1984:76)

Schon Levy (1969:33) hat 1969 von Translator_innen ein ähnliches Bild: „Übersetzen ist Mitteilen. Genau gesagt entschlüsselt der Übersetzer die Mitteilung, die in dem Text des Originalautors enthalten ist, und formuliert (chiffriert) sie in seine Sprache um.“ Levy bedenkt

² Zu den Begriffen Äquivalenz und Adäquatheit siehe Kapitel 2.1.4.

dabei zwar den Faktor Sprache, die kulturelle Komponente wird dabei jedoch außer Acht gelassen. Reiß und Vermeer (1984:76) erweitern diese Theorie folgendermaßen:

Entscheidend für unsere Theorie als einheitlicher [sic!] Translationstheorie ist, daß j e d e s 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 deren –kultur [...] gefaßt wird.

Entscheidend ist somit nicht nur die Übertragung der Information selbst, sondern auch der kulturelle Transfer ebendieser Information. Wichtig für die Weitergabe der Information, die der Ausgangstext bietet, sind die Translator_innen, die den Text selbst rezipieren, interpretieren und Entscheidungen treffen (vgl. Reiß und Vermeer 1984:57). „Er [Translator, Anm.] ist es, der letzten Endes entscheidet, was, wann und wie übersetzt bzw. gedolmetscht wird, und zwar kraft seiner Kenntnis von Ausgangs- u n d Zielkultur u n d -sprache.“ (1984:86) Bevor mit der Translation begonnen werden kann, werden von den Translator_innen o.a. Entscheidungen getroffen. Grundlage für translatorische Entscheidungen bildet die Funktion des zu erstellenden Zieltextes. Daher wird in der Skopostheorie keine Translationsstrategie vorgegeben, da diese von der Funktion abhängig ist. Chronologisch kann der Ablauf folgendermaßen beschrieben werden: Eine Person produziert für eine reale oder fiktive Rezipient_innenschaft einen Text, den späteren Ausgangstext, welcher als Informationsangebot dient. Dabei stellt er sich die Personen vor, die den Text später rezipieren sollen. Wenn der Text übersetzt werden soll, zählen auch die Translator_innen zunächst zu den Rezipient_innen. Die beauftragten Translator_innen werden daraufhin ebenfalls zu Textproduzent_innen, denn sie produzieren den Zieltext und informieren die Leser_innen der Zielkultur über die Informationen des Ausgangstextes. Dabei spielen die Erwartungen, die die Translator_innen von der Zielgruppe haben, eine große Rolle (vgl. 1984:122f).

2.1.3 Kultur in der Skopostheorie

In einigen früheren Theorien wurde der kulturellen Komponente in der Translation kaum Beachtung geschenkt. Schon die Tatsache, dass bei Translation verschiedene Kulturen im Spiel sind, bedeutet eine Veränderung der Funktion. Nord (2012:202) beschreibt dies folgendermaßen:

Vermeer holds the view that change of function and audience is the general case, not the exception, since the target culture audience always differs from the source culture audience, at least with regard to background knowledge, value systems, norms and conventions, etc., which change the function the translated text may have for them.

Vermeer geht davon aus, dass jeder Text einen kulturspezifischen Sachverhalt ausdrückt und daher ein rein sprachlicher Transfer nicht ausreicht und somit vor allem ein Transfer von Informationen in eine andere Kultur notwendig ist (vgl. Reiß und Vermeer 1984:120). Somit

wird bei Translator_innen ein detailliertes Wissen von Ausgangskultur und –sprache sowie von Zielkultur und –sprache vorausgesetzt (vgl. Reiß und Vermeer 1984:102). Die Art, WIE informiert wird, ist ebenso kulturspezifisch (vgl. 1984:87). Jede Sprachgemeinschaft, jede Kultur und jede einzelne Sprache können als individuelle Gefüge beschrieben werden (vgl. 1984:123), deren „idio-, dia- und parakulturellen Unterschiede“ (Vermeer 1996:27) es als Translator_in zu kennen gilt. Die Zielkultur hat Erwartungen über die Art und Weise, WIE sie informiert werden will (vgl. Reiß und Vermeer 1984:85).

Aus der kulturellen Relevanz ergibt sich auch ein neuer Parameter für die Kritik von translatorischen Leistungen, da man wissen muss, für WEN z.B. eine Übersetzung erstellt wurde, um zu bewerten, ob sie geglückt ist (vgl. 1984:96). Die Frage FÜR WEN? rückt also in den Mittelpunkt der Skopostheorie, da Translator_innen immer für eine intendierte Rezipient_innenschaft übersetzen oder dolmetschen.

2.1.4 Äquivalenz und Adäquatheit

Viele Translationswissenschaftler_innen haben mit den Begriffen Äquivalenz und Adäquatheit gearbeitet, wie u.a. auch Wilss (1977) und Koller (2004). Oftmals wurden die Begriffe als Synonyme füreinander verwendet (vgl. dazu Stackelberg 1978:8 und Toury 1980:115). In der heutigen Translationswissenschaft ist die Differenzierung von Äquivalenz und Adäquatheit evident.

2.1.4.1 Äquivalenz

In Reiß und Vermeers Werk (1984:124) wird Äquivalenz als die „Relation zwischen einem Ausgangstext (oder –textelement) und einem Zieltext (oder –textelement)“ definiert; sie unternehmen weiters den Versuch, den Begriff Äquivalenz zu präzisieren, da die Art der Relation bis dahin nicht genau definiert wurde. Im Laufe der Zeit wurden unterschiedliche Äquivalenzbegriffe geschaffen, wie z.B. formale Äquivalenz, funktionelle Äquivalenz, inhaltliche Äquivalenz, stilistische Äquivalenz usw. Daher kann gesagt werden, dass „Textäquivalenz sich aus so vielen Elementen aufbaut wie ein Text selbst“ (1984:129). Reiß und Vermeer (1984:131) fassen die Ergebnisse der Äquivalenzforschung folgendermaßen zusammen:

Äquivalenz läßt sich in der Translationswissenschaft als Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und als Relation zwischen ganzen Texten beschreiben. Wenn Äquivalenzbeziehungen zwischen einzelnen Elementen eines Textpaares bestehen, so heißt das noch nicht, daß auch Textäquivalenz insgesamt gegeben ist. Und umgekehrt: Wenn Textäquivalenz insgesamt gegeben ist, so heißt das noch nicht, daß auch Äquivalenz zwischen allen Textsegmenten bzw. –elementen eines Textpaares besteht. Textäquivalenz geht außerdem in unserem Verständnis über die sprachliche Textmanifestation hinaus und umfaßt auch kulturelle Äquivalenz.

Auf das Thema der vorliegenden Arbeit umgelegt kann diese Definition weiter geführt werden: Wenn Äquivalenz zwischen Textpaaren besteht, so heißt das noch nicht, dass auch Äquivalenz in Bezug auf den Charakter der Person gegeben ist. Das Thema der Charakteräquivalenz wird in einem späteren Kapitel aufgegriffen.

2.1.4.2 Adäquatheit

A d ä q u a t h e i t bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. –elements) bezeichnet die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. (Reiß und Vermeer 1984:139)

Reiß und Vermeer (1984:133ff) setzen die Erläuterung des Begriffs Adäquatheit immer mit einem bestimmten Übersetzungstypen in Verbindung. Um adäquat, also angemessen, übersetzen zu können, muss man die Funktion des Zieltextes kennen. Die wörtliche Übersetzung, bei der den Regeln der Zielsprachensyntax gefolgt wird, wird beim Erlernen einer fremden Sprache gebraucht, um zu zeigen, dass die lernende Person die Fremdsprache korrekt verstanden hat und das Zeichengefüge angemessen wiedergeben kann. Bei der philologischen Übersetzung werden die Rezipient_innen den Autor_innen näher gebracht. Dabei kann die Zielsprache, um den Stil des Ausgangstextes zu erhalten, völlig verfremdet werden. Eine solche Übersetzung ist adäquat, kann aber nicht als äquivalent bezeichnet werden, da der Ausgangstext für dessen Leser_innen nicht verfremdet wirkt. Diese Übersetzungsstrategie wurde v.a. für literarische Texte als optimal angesehen. Die heutzutage übliche Art des Übersetzens ist das „kommunikative“ (1984:135) Übersetzen, also das Darbieten von Informationen über ein Informationsangebot. Für Reiß und Vermeer (1984:135) ist eine „kommunikative Übersetzung“

[...] eine Übersetzung, der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht; eine Übersetzung, die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der (alltäglichen, literarischen oder künstlerisch-ästhetischen) Kommunikation dienen kann und dabei dem Original (möglichst) in allen seinen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) gleichwertig, äquivalent ist.

Bei der sprachschöpferischen Übersetzung werden der Zielkultur neue Begriffe und Denkweisen zugeführt, was ein großes Maß an Kreativität erfordert. Diese Strategie verlangt adäquates Übersetzen; Äquivalenz kann auf Grund des Mangels an Vorwissen seitens der Zielkultur (noch) nicht erreicht werden. Adäquatheit bezieht sich also immer auf das Ziel des Textes.

2.1.4.3 Äquivalenz vs. Adäquatheit

In Reiß und Vermeers (1984:137ff) Theorie wird, um die beiden Begriffe voneinander abzugrenzen und exemplarisch darzustellen, das Beispiel eines Zieltextes verwendet, der für ein

anderes Zielpublikum aufbereitet wurde als der Ausgangstext. Wenn ein Fachtext für Fachleute in der Ausgangskultur vorgesehen ist, der Zieltext jedoch für Lai_innen bestimmt sein soll, so ist Textäquivalenz nicht erstrebenswert oder vorgesehen. Wohl hingegen Adäquatheit: Der Zieltext ist für die intendierten Leser_innen, die sich abgesehen vom kulturellen Hintergrund auch durch mangelndes Fachwissen von den Ausgangstextrezipient_innen unterscheiden, angemessen. „[D]as Translat zeichnet sich durch Adäquatheit aus – d.h. eine syntaktisch, semantisch und pragmatisch dem andersartigen Leser(kreis) angemessene Sprachzeichenwahl“ (1984:137). Der Zweck ist immer der übergeordnete Parameter. Natürlich kann der Skopos eines Zieltextes auch sein, einen dem Ausgangstext äquivalenten Zieltext zu erstellen. So ist auch der Begriff „äquivalent“ nur in Bezug auf ein Resultat sinnvoll. Zu Äquivalenz meinen Reiß und Vermeer (1984:140) noch Folgendes: „Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.“

In späteren Werken (Vermeer 1996, Nord 2001) wurde das Äquivalenzkonzept gänzlich abgelehnt und durch das Prinzip der Adäquatheit in Bezug auf den Zieltextskopos ersetzt.

Das Zielpublikum eines Films oder einer Fernsehserie kann wiederum als Sonderfall von Rezipient_innen von Translaten angesehen werden, da es, abgesehen vom Text, auch Bilder und Hintergrundgeräusche rezipiert, die in den meisten Fällen nicht an die Zielkultur angepasst werden (können). Der Rezipient_innenschaft wird mit den Bildern und Geräuschen vor Augen geführt, dass es sich um ein Translat handelt. Translator_innen müssen somit bei der Anpassung des Translats an die Zielkultur auch Bild und Ton aus der Ausgangskultur berücksichtigen und können so in ihren Entscheidungen eingeschränkt sein.

2.1.5 Kritik an der Skopostheorie

Reiß und Vermeers (1984:96,101) Aussage „Der Zweck heiligt die Mittel“ gibt Anlass zu Kritik. V.a.³ Koller (2004:212ff) hält diesen Satz für „die gefährliche Abspaltung des Begriffs Zweckmäßigkeit (der Übersetzung) vom Begriff der Wahrheit [...] der Übersetzung“. Weiters wirft Koller Reiß und Vermeer vor, dass sie die Übersetzungswissenschaft zu einer „All-Text-Wissenschaft“ machen. Denn, so scheint es ihm, fällt nach Meinung von Reiß und Vermeer fast alles unter Übersetzen; selbst der „Transfer [...] von sprachlichem in aktionales Handeln und umgekehrt“ (Reiß und Vermeer 1984:91).

Harhoff (1991:123ff.) spricht in ihrer Dissertation der Skopostheorie jegliche Relevanz in Bezug auf Translation ab, da laut Reiß und Vermeer „jede Handlung zweckbestimmt“ ist. Auch hält Harhoff die Tatsache, dass beim Translationsprozess Entscheidungen getroffen werden, für offensichtlich und kaum erwähnenswert.

³ weitere Kritik an der Skopostheorie stammen u.a. von Kelletat (1987) oder Kohlmayer (1988)

Des Weiteren wurden in den letzten Jahren mehrere kritische Artikel zur Skopos-theorie veröffentlicht, wie z.B. von Celia Martín de León (2008) oder Andrew Chesterman (2010), welche jedoch argumentative Probleme aufweisen.

Es ist also schwierig, dem Kern der funktionalen Theorien, also dass das Ziel, der Zweck für jeden Text relevant sind, die Gültigkeit abzusprechen. Auch in modernen Werken finden die funktionalen Translationstheorien Einfluss, wie z.B. bei Cooke (2012:69) wenn sie sagt, dass „[...] nur das übersetzt [wird], was für das Kommunikationsziel wichtig und relevant ist“.

2.2 Translatorisches Handeln

Justa Holz-Mänttari hat im Jahr 1984 in ihrer Dissertation die Theorie vom translatorischen Handeln eingeführt. Sie begründet ihre Arbeit auf den Schwierigkeiten, die sich bei der Koordination von Wünschen ergeben und somit den Übersetzungsprozess und das Ergebnis beeinflussen (vgl. Risku 2003:107ff). Holz-Mänttari (1984:20) Prämisse dabei ist: „Translation ist Handeln“.

Wie bei Reiß und Vermeer (1984) kommt auch bei dieser Theorie der Funktion eine große Bedeutung zu. Jedoch erweitert Holz-Mänttari deren Theorie, schafft eine eigene Terminologie und orientiert sich noch mehr an den praktischen Aufgaben von Translator_innen (vgl. Holz-Mänttari 1984:26ff). Vermeer (1989:173) bezeichnet seine Skopos-theorie sogar als Teiltheorie der Theorie vom Translatorischen Handeln. Holz-Mänttari fasst Translation nicht als eine rein sprachliche Tätigkeit auf: ihrer Meinung nach sind Übersetzer_innen und Dolmetscher_innen mehr als nur Sprachmittler_innen⁴. Auf die verschiedenen Rollen der beteiligten Personen soll im Kapitel 2.2.2 genauer eingegangen werden.

2.2.1 Translation als Handlungsgefüge

In diesem Unterkapitel soll die Frage, was translatorisches Handeln genau ist, behandelt werden. Für Holz-Mänttari (1984:17) stellt es einen Produktionsprozess dar. Sie sieht Translation nicht nur als Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen, sondern als die Herstellung eines Produkts für Dritte, die dieses Produkt für einen bestimmten Zweck benötigen. Translator_innen sind somit Produzent_innen von Designerprodukten (vgl. Holz-Mänttari 1996:329ff). Um genau dieses Designerprodukt herstellen zu können, müssen sich Translator_innen folgende Fragen stellen: Warum? Und für wen? Das Primat des Zwecks spielt, wie bereits erwähnt, auch bei Holz-Mänttari eine wesentliche Rolle. Der Satz „Handeln ist zweckgerichtet“ (1984:29f) findet auch in ihrem Werk Eingang. Die Fragen, für wen gehan-

⁴ Holz-Mänttari verzichtet bewusst auf die Begriffe Übersetzen und Dolmetschen.

delt werden soll und warum überhaupt, sind relevant, um festzustellen, welches Material und welche Kompetenzen dafür notwendig sind (vgl. 1984:27ff).

2.2.2 Rollen im Handlungsgefüge

Für Holz-Mänttari ist Translation eine Expert_innenhandlung. In ihrem Konzept bezieht sie alle Personen (Akteur_innen, Handlungsträger_innen) mit ein, die auf irgendeine Weise an der Kommunikationssituation beteiligt sind. Hier steht die Frage, was Übersetzer_innen überhaupt machen, im Mittelpunkt. Um professionell translatorisch handeln zu können, benötigt man zwei Voraussetzungen: „sachliche Kompetenz und pragmatische Qualifikation“ (1984:21). Die Handlung selbst wird, wie bereits erwähnt, an der Funktion gemessen (vgl. 1984:17ff). Die Rollen, die den Akteur_innen zugeschrieben werden, können auf folgende Weise dargestellt werden:

- | | |
|--|---|
| • der Translations-Initiator/Bedarfsträger | braucht einen Text |
| • der Besteller ⁵ | bestellt den 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 |
- (Holz-Mänttari 1984:109)

In manchen Situationen können auch mehrere Rollen auf eine Person fallen. So kann „der Besteller“ auch gleichzeitig als „Ausgangstext-Texter“ fungieren. Hier wird besonderer Wert auf die Kommunikation zwischen den einzelnen Akteur_innen gelegt, um die Handlung optimal zu unterstützen.

Translator_innen kommt als Kommunikationsexpert_innen auch die Aufgabe zu, die Bedarfsträger_innen zu beraten, um so einen Text produzieren zu können, der die gewünschte Funktion erfüllt (vgl. Holz-Mänttari 1986:368). Risku (2003:111) interpretiert Holz-Mänttari's Aufruf zu Professionalität auf diese Art: Es ist die Aufgabe von Translator_innen (zu lernen), „einen professionellen Handlungsrahmen zu konstruieren“. Die Schritte der translatorischen Expert_innenhandlung stellt Holz-Mänttari (1993:308f) folgendermaßen auf:

- 1 Bedarf und Produkt spezifizieren
- 2 unsere Handlung projektieren
- 3 einen Text produzieren
- 4 Gesamtprozeß kontrollieren
- 5 gleichzeitig recherchieren
- 6 Funde modifizieren
- 7 Entscheidungen argumentieren
- 8 ständig Arbeitsweise adaptieren

⁵ Mit dem Terminus „Besteller“ ersetzt Holz-Mänttari die in der Translationswissenschaft übliche Bezeichnung „Auftraggeber“. Sie vertritt die Meinung, dass Translator_innen nicht „beauftragt werden [können], translatorisch zu handeln“ (1984:107). „Der Besteller“ bestellt ein Designerprodukt.

2.2.3 Der Text als Botschaftsträger

Ähnlich wie Reiß und Vermeer (1984) sieht auch Holz-Mänttari (1984:6ff, 21) den Text nicht als reines Zeichengefüge, sondern bezeichnet ihn als Botschaftsträger. Denn Translator_innen nehmen keine reine Umkodierung vor, sondern übersetzen Handlungen. Somit wird auch die Definition des Textbegriffs erweitert. Das Wort Botschaft definiert Holz-Mänttari (1984:58) als „eine gesamtzielorientierte mentale Vorstellung, die auf aktionale Kooperationssteuerung ausgerichtet ist“. Der Text ist nun der Träger dieser Botschaft, welcher aus sprachlichen Zeichen besteht, aber auch aus dem so genannten „thing meant“ (1984:30), also dem, was gemeint ist; der nicht-sprachlichen Komponente. Holz-Mänttari (1984:31) bezeichnet diese beiden Elemente auch als „Sach- und Strategie-Inhalte [...]“, welche großen Einfluss auf die Kommunikation selbst haben. Wie auch Reiß und Vermeer (1984) sieht Holz-Mänttari (1984:31) das Ziel des Botschaftsträgers als höchste Priorität an, denn „[d]ie Produktion eines Botschaftsträgers ist eine Handlung, die von einem übergeordneten Gesamtziel gesteuert wird“. Die von den Translator_innen zu wählende Handlungsstrategie hängt also von der Situation ab, in der der Zieltext benötigt wird, dem Medium der Botschaft und dem Zielpublikum. In diesem Zusammenhang fällt auch dem Kulturbegriff in Holz-Mänttaris Theorie eine wichtige Rolle zu. Kurz kann dieses Konzept folgendermaßen dargestellt werden:

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)

Ein Text hängt also immer mit anderen Texten zusammen und ist in eine Kultur(situation) eingebettet. Diese Zusammenhänge und Situationen müssen vorab für den Botschaftsträger in der Zielkultur festgesetzt werden um einen angemessenen Text produzieren zu können. Weiters besteht ein Botschaftsträger nicht notwendigerweise nur aus Wörtern und Sätzen, sondern z.B. auch aus Bildern, so wie es bei audiovisuellen Produktionen der Fall ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:122). Das Ziel eines „translatorisch zu produzierende[n] Botschaftsträger[s]“ ist es, „in kommunikativen Handlungen gesetzt werden“ zu können (Holz-Mänttari 1984:22). Die Tatsache, dass Holz-Mänttari sich hier nicht auf die rein linguistischen Aspekte beschränkt, sondern auch Bilder u.ä. einbezieht, macht diese Theorie für die vorliegende Arbeit besonders relevant.

2.3 Das Loyalitätsprinzip nach Christiane Nord

Nords (1989, 2011) Werk basiert auf den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft, fügt zu den o.a. Prinzipien jedoch den Aspekt der Loyalität hinzu. Loyalität gegenüber Auftraggeber_in, Zielpublikum und v.a. Loyalität gegenüber den Autor_innen des Ausgangstextes.

Der oben diskutierte, jedoch in keinem Werk vollständig geklärte Begriff Äquivalenz wird oftmals als Treue zum Ausgangstext interpretiert. Nord ersetzt den Begriff der Treue durch den der Loyalität, da die o.a. Personen in einer Art Abhängigkeitsverhältnis zu den Translator_innen stehen:

Da Übersetzer es also mit Handlungspartnern (Auftraggeber [sic!], Zielpublikum, Ausgangstextautor/in) zu tun haben, die einen funktionsgerechten Zieltext mit einer bestimmten Anbindung an den Ausgangstext erwarten und selbst nicht nachprüfen können, ob der gelieferte ZT [Zieltext] diesen Bedingungen entspricht, sind sie diesen Handlungspartnern gegenüber zur Loyalität verpflichtet. Diese müssen sich darauf verlassen können, dass der Auftrag nach bestem Wissen und Gewissen ausgeführt wird. (Nord 2011:17f)

Die eben angeführten Personen verlassen sich also darauf, dass in ihrem Sinne gehandelt wird. Das Zielpublikum muss bei der Rezeption des Translats davon ausgehen, dass die Inhalte dem Ausgangstext entsprechen, denn meist gelten die Autor_innen des Ausgangstextes auch als Autor_innen des Translats. Zur Loyalität gegenüber den Ausgangstextautor_innen gehört es also, deren Meinungen in die Zielsprache zu übertragen. Weiters ist es den Ausgangstextautor_innen meist nicht möglich, die Übersetzung zu kontrollieren.

2.4 Funktion einer Serie

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass die Funktion von Fernsehserien Unterhaltung ist. *TBBT* ist eine Sitcom und soll daher auf humorvolle Art und Weise das Publikum unterhalten. Gleichzeitig werden auch Informationen vermittelt.

Koller (1995:100) ist in Bezug auf die Funktion von Sitcoms folgender Meinung: „[W]enn man Sitcoms als das nimmt, was sie sind, eine Form der Unterhaltung mit der Möglichkeit, Anregungen für den eigenen Alltag mitzunehmen, dann erfüllen sie ihre Funktion voll und ganz.“ In Kollers (1995:101) Interview mit dem Leiter der ersten österreichischen Drehbuchschule wurden die folgenden Funktionen einer Sitcom festgehalten: Humor, Realitätsbezug und Gruppenzusammenhalt, wobei gesellschaftspolitische Themen stets mithilfe von Humor vermittelt werden.

Im Fall von *TBBT* handelt es sich häufig um wissenschaftliche Informationen, wobei nicht davon ausgegangen werden kann, dass das Publikum alle wissenschaftlichen Anspielungen versteht. Es kommt jedoch vor, dass einzelne physikalische Phänomene genauer erläutert

werden, wenn diese für die Handlung wichtig sind, wie z.B. Schrödingers Katze oder der Dopplereffekt. Außerdem werden immer wieder große Namen der Naturwissenschaften erwähnt, wobei Stephen Hawking sogar bei einem Gastauftritt zu sehen ist. Die übergeordnete Funktion stellt immer noch die Unterhaltung des Publikums dar. Die Vermittlung von Informationen und, wie in diesem Fall Wissen, kann als untergeordneter Skopos betrachtet werden. Neben Informationen werden auch gesellschaftliche Werte vermittelt, wie z.B. Freundschaft oder auch das Streben nach bestmöglicher Ausbildung und beruflichem Erfolg. Bei *TBBT* wird auch religiösen Aspekten Beachtung geschenkt, so ist z.B. Raj Hindu, Howard jüdischen Glaubens und Sheldons Mutter Christin, wobei Raj trotz seines Glaubens Rindfleisch isst und auch Howard nicht koscher lebt.

3 Das Genre Sitcom

In diesem Kapitel soll die Sitcom als Genre genauer betrachtet werden. Dies ist u.a. dafür notwendig, um zu verstehen, wie Charaktere in einer Sitcom positioniert sind und welchen Stellenwert sie haben. Es gibt unterschiedliche Arten und Charakteristika von Sitcoms, wobei im Folgenden die ausgeprägtesten Eigenschaften und Gemeinsamkeiten dargestellt werden sollen. Außerdem wird auch auf die Spezifika der zu untersuchenden Sitcom *The Big Bang Theory* eingegangen.

An dieser Stelle sollte auch der Begriff *Genre* selbst definiert werden, jedoch würde das den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Ebenso wird auf eine Diskussion des Begriffs verzichtet⁶. Die Konzentration liegt hier also auf den prototypischen Gemeinsamkeiten, welche unter dem Begriff Sitcom zusammengefasst werden.

3.1 Die Serie

Hier soll kurz umrissen werden, wann und wie die Sitcom entstanden ist. Danach werden die Eigenschaften aufgezählt, die eine prototypische Sitcom ausmachen.

3.1.1 Ursprung

Die Anfänge der US-amerikanischen Serie finden sich in den späten 20er und frühen 30er Jahren, als die sogenannten Soap Operas⁷ im Radio ausgestrahlt wurde. In den ursprünglichen Soap Operas wurden meist alltägliche Themen behandelt, wie z.B. Haushalt. Sie dienten der Unterhaltung und konnten eine breite Zielgruppe vorweisen. In den 40er und 50er Jahren wurden sie auch im Fernsehen übertragen und genossen äußerst großen Erfolg. Dies war also die Geburt der Fernsehserie (vgl. Monaco 1981:383). Die große Beliebtheit macht die Serie nicht nur für das Publikum aufgrund des Unterhaltungsfaktors interessant, sondern auch für Sender und Unternehmen, da die Werbeeinnahmen äußerst hoch sind, was sie in der Produktion sehr günstig macht, da sie sich selbst finanzieren. Eine Tatsache, die sich bis heute nicht geändert hat.

⁶ Für Erläuterungen in Bezug auf das Thema Genre siehe: Mills (2011:48ff.)

⁷ Der Name entstammt der Tatsache, dass die Finanzierung von Soap Operas anfänglich von Seifenfabrikanten stammt.

3.1.2 Serie ist nicht gleich Serie

Hickethier (1991:12f) liefert eine sehr allgemeine Definition einer Serie, welche sich jedoch auch auf Fortsetzungsromane u.ä. beziehen kann: „[...] eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen ausweist.“

Generell kann gesagt werden, dass die Sitcom eine Art von Fernsehserie ist. Was unterscheidet jedoch die Sitcom von anderen Serien und was haben sie gemeinsam? Mikos (1992:19) zeigt mit seiner Definition grundsätzliche Charakteristika auf:

Der Begriff Serie hat sich als Sammelbezeichnung für narrative Programmformen durchgesetzt, die in regelmäßigen Abständen mit gleichem Stammpersonal zur selben Sendezeit auf dem Bildschirm erscheinen. Doch unterscheiden sie sich in formaler und thematischer Hinsicht.

In einer Serie wird also eine Geschichte erzählt, in der immer wieder dieselben Personen vorkommen. Weiters besagt Mikos, dass es eine gewisse Regelmäßigkeit geben muss, um ein Programm als Serie bezeichnen zu können. Die Regelmäßigkeit bezieht sich hier auf die Ausstrahlungsparameter. Relevant ist hier auch, dass Serien in Bezug auf Form und Thema große Unterschiede aufweisen können. So gibt es so genannte Krimiserien, wie z.B. die CSI-Serien, Melodramen, viele Ärzteserien und eben auch Comedyserien, zu welcher auch *The Big Bang Theory* zählt.

Koller (vgl. 1995:29ff) nennt folgende Seriencharakteristika:

- Organisation von Zeit, a) Regelmäßigkeit und b) Gleichzeitigkeit, Serien beginnen und enden nie
- Tendenziell offene, zukunftsorientierte Geschichte, in der mehrere Handlungsstränge verwoben sind
- Erzählweise: das Verweben von Geschichten und Einzelschicksalen im Rahmen einer einzelnen Folge der Serie
- Wesentliche Stilmittel sind Dialoge, die die persönliche Sicht der Protagonisten wiedergeben.

Koller fügt der Regelmäßigkeit die Gleichzeitigkeit hinzu. Serien finden immer statt, beginnen nie und enden nie. Der Beginn der ersten Folge der ersten Staffel ist oft ebenfalls nicht als Beginn zu bezeichnen, da das Publikum plötzlich Einblick in das Leben bestimmter Personen bekommt, wobei es vorkommt, dass sich ein bestimmter Aspekt im Alltagsleben der Protagonist_innen ändert und das eine Art Anfang darstellt. Bei der untersuchten Serie ist dies z.B. der Fall, denn Penny wird Leonards und Sheldons neue Nachbarin. Koller meint, dass es mehrere Handlungsstränge gibt und die Geschichte meist nicht abgeschlossen ist. Dem ist nur teilweise zuzustimmen, da v.a. in Sitcoms eine Haupthandlung oder ein Hauptproblem innerhalb einer Folge beginnt und auch endet. Diese Beschreibung trifft v.a. auf Soap Operas, wie *Reich und Schön* zu. Ein Beispiel dafür ist auch die Serie *Downton Abbey*, welche in der Ausgangsfassung aus sieben Folgen besteht, im Deutschen aber zusammengeschnitten wurde,

weshalb die 1. Staffel nur 4 Folgen umfasst (nur der Fernsehsender ZDF hat die Folgen in ihrem ursprünglichen Schnitt ausgestrahlt) (vgl. ^a<http://de.wikipedia.org/>).

In dieser Definition wird auch den Charakteren Aufmerksamkeit geschenkt, was jedoch in einem späteren Kapitel im Detail erläutert werden soll.

Mills (2011:26) grenzt die Serie inhaltlich folgendermaßen ab: „not factual, not new and not documentary“. Eine Serie ist also fiktiv, bekannt und weist keinen dokumentarischen Charakter auf. Diese Definition zeigt, dass es in Bezug auf den Inhalt einer Serie keine Definition geben kann, da jedes beliebige Thema als Serie produziert werden kann. Im Fall von *The Big Bang Theory* ist das Thema, grob ausgedrückt, die Alltagsbewältigung von vier übermäßig intelligenten Physikern, die v.a. Probleme bei sozialen Interaktionen haben.

In Bezug auf Serien unterscheidet Monaco (1981:452) zwei Typen:

- Continuing Serials
- Episodic Series

Continuing Serials sind Serien mit fortlaufendem Handlungsstrang, was das Ziel hat, die Zuschauer_innen für die nächste Folge zu interessieren. Folgen dieser Serie beginnen meist mit einem so genannten Rückblick, also einem „Was bisher geschah“, in dem die Ereignisse der letzten Folge (oder auch relevante Informationen vorangegangener Folgen) wiederholt werden. So versteht das Publikum die Folge, auch wenn es eine versäumt hat. Beispiel dafür wäre z.B. *Desperate Housewives*; eine Serie, bei der man ohne die Rückblicke leicht den Überblick verlieren kann. Die Folgen enden häufig mit einem sogenannten „Cliffhanger“, vergleichbar mit dem Kapitelende in einem spannenden Buch. So wird beim Publikum großes Interesse für die nächste Folge erzeugt.

Bei Episodic Series hingegen ist jede Folge in sich abgeschlossen, wobei größere Rahmenhandlungen sich über mehrere Folgen, Staffeln oder sogar die ganze Serie ziehen können. Beispiele für solche folgenübergreifenden Rahmenhandlungen sind z.B. Raj, der in Gegenwart von Frauen nur sprechen kann, wenn er Alkohol getrunken hat; oder die Frage, ob Ross und Rachel (*Friends*), Carrie und Mr. Big (*Sex and the City*) je endgültig zueinander finden werden.

Die Folgen bestehen aus dem klassischen Ablauf: Anfang, Mittelteil, in welchem Spannung erzeugt wird, Höhepunkt und Auflösung; meist mit Happy End. Die Folgen sind fast gegeneinander austauschbar, die Einhaltung der exakten Reihenfolge kann somit nicht als unbedingt notwendig angesehen werden. Zu der Kategorie der Episodic Series zählt auch die prototypische Sitcom wie in diesem Fall auch *The Big Bang Theory*.

Grundsätzlich kann jedoch hinzugefügt werden, dass eine Sitcom nicht immer eindeutig von einer Nicht-Sitcom abzugrenzen ist, da viele Mischformen existieren, wie z.B. die Serie *Sex and the City*.

3.1.3 Der Aufbau von Sitcoms

Bevor nun die Charakteristika von Sitcoms im Einzelnen besprochen werden, soll die Definition von Mintz (1985:114f) dargelegt werden.

a half hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour...Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped, and they usually have an element that might almost be metadrama in the sense that since the laughter is recorded (sometimes even augmented), the audience is aware of watching a play, a performance, a comedy incorporating comic activity. The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored...This faculty for the 'happy ending' is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory.

Mintz spricht in seiner Definition viele Charakteristika an, die in den folgenden Unterkapiteln erläutert werden sollen. Der Aspekt „characters“ wird in einem separaten Kapitel besprochen, da dies den Kern der Arbeit bildet.

Der Beginn der Sitcom beginnt klassischerweise mit einem 1-3minütigen so genannten Handlungseinstieg, also einer Szene die vor dem Vorspann ausgestrahlt wird. Mit dieser Szene kann die Handlung der Folge eingeleitet werden, wie dies bei *TBBT* der Fall ist, oder auch nichts mit dem Inhalt der Folge zu tun haben, wie bei der Serie *Malcolm mittendrin*. Nach diesem Handlungseinstieg folgt ein Vorspann, welcher mit Musik hinterlegt wird und meist die Namen der Beteiligten zeigt. Vor allem in älteren Sitcoms werden oft Szenen mit den einzelnen Schauspieler_innen zusammen geschnitten und der entsprechende Name eingeblendet. In neueren Sitcoms, wie auch *TBBT*, werden die Schauspieler_innen häufig gar nicht gezeigt. Der Vorspann von *TBBT* zeigt im Schnelldurchlauf Bilder der Menschheitsgeschichte, hinterlegt mit dem Lied *History of Everything* der Band Barenaked Ladies; auch der Inhalt des Lieds handelt von Geschichte und beginnt mit der Beschreibung des Urknalls. Das letzte Bild des Vorspanns zeigt den Freundeskreis um den Couchtisch sitzend, wie sie zu Abend essen. In einer späteren Staffel wird das Bild angepasst, als sich der Freundeskreis durch Amy und Bernadette vergrößert. Die Titelmusik bleibt jedoch gleich.

Grundsätzlich dauert eine Sitcom ungefähr 25 Minuten, wobei sie auf vielen Fernsehsendern durch Werbung unterbrochen wird. Ist dies nicht der Fall, wundern sich die Zuschauer_innen vielleicht über einen schwarzen Bildschirm, der teilweise mitten in einer Szene eingeblendet wird oder auch bei einem Szenenwechsel. An dieser Stelle ist von den Produzent_innen eine Werbepause vorgesehen. Das Ende einer Folge kann abrupt erfolgen oder mit einem Nachspann abschließen. Im Falle von *TBBT* wird ein Abspann mit den an der Produktion beteiligten Personen auf schwarzem Hintergrund gesendet, gefolgt von einer sogenannten Vanity Card. Einer Art Schild auf der der Produzent Chuck Lorre selbst etwas schreibt, wobei

der Inhalt unterschiedlich ist. Abschließend ist noch das Logo von Warner Bros. Television zu sehen. Meist folgt danach eine Vorschau für die nächste Folge.

3.1.3.1 Humor

Der Begriff Sitcom setzt sich aus den englischen Wörtern *situation* und *comedy* zusammen was auf Deutsch *Situationskomik* bedeutet.

Sitcoms sind lustig oder müssen lustig sein, denn das sagt das Wort Sitcom selbst aus. Eine Sitcom, die nicht voll mit Scherzen ist, ist keine Sitcom oder zumindest keine gute. Diese Aussagen bestätigt Mills (2011:101) mit dieser Feststellung:

To find a sitcom unfunny is to unarguably define it as bad sitcom, no matter what else in the programme in question might be doing; I've yet to find a single person who has continued watching a sitcom they found unfunny because it offered them some other kind of pleasure which made up for the lack of humour.

Humor ist also ein fixer Bestandteil einer Sitcom. Mills (2011:5f) geht sogar noch weiter, indem er sagt, dass eine Sitcom nur dann eine Bedeutung hat, wenn sie lustig ist. Das ist es, was eine Sitcom definiert. Auch wenn die Sitcom viele andere Aspekte aufweist, wird der Humor doch als der wichtigste angesehen.

Wie der Name Sitcom selbst sagt, geht es in dieser Art von Serie um Situationskomik. Die Charaktere geraten in Situationen, die für das Publikum lustig sind. Der Erfolg einer Sitcom hängt also davon ab, ob sie das Publikum zum Lachen bringt oder nicht (vgl. Mills 2011:101ff). Das Besondere an Sitcoms ist weiters, dass sie dem Publikum anzeigen, wann es lachen soll. Die Rede ist von so genannten Laugh-Tracks, also einem (eingespielten) Lachen eines Publikums. Viele Menschen assoziieren mit dem Begriff Sitcom automatisch das zu hörende Lachen des Publikums. Dieses Lachen zeigt den Zuschauer_innen zu Hause, dass echte Menschen diese Szene oder diese Sitcom lustig gefunden und gelacht haben. Die Tatsache, dass dieses den Zuseher_innen nicht vorenthalten, sondern präsentiert wird, zeigt, dass es das Ziel der Sitcom ist, das Publikum zum Lachen zu bringen. Die Laugh-Tracks haben weiters noch die Funktion, Missverständnissen vorzubeugen. Wenn Lachen zu hören ist, ist klar, wie die Situation zu verstehen ist. Die Zuschauer_innen zu Hause haben keine Gelegenheit, über eine bestimmte Situation länger nachzudenken, da ihnen die Interpretation präsentiert wird. Dies zeigt, dass es das Ziel einer Sitcom ist, das Publikum auf humorvolle Weise zu unterhalten.

Die Art von Sitcom-Humor ist vielfältig, steht aber trotzdem in Bezug zur Situation und geht häufig auf Kosten anderer. Die Komik kann durch Schadenfreude generiert werden sowie durch Wortspiele oder Bemerkungen, die die Zuschauer_innen in diesem Dialog nicht erwartet hätten. V.a. Sheldon ist für letztgenanntes in *TBBT* zuständig. Er verhält sich oft nicht so wie erwartet, versteht Fragen falsch oder unterbricht Gespräche, um über Themen zu sprechen, die ihn mehr interessieren und ihm wichtiger sind.

Verschiedene Fernsehsender reservieren (wöchentlich) Abende, die sie z.B. Comedy Night nennen, an denen Sitcoms ausgestrahlt werden. In Österreich finden sich Sitcoms jedoch vor allem am Nachmittag und im Vorabendprogramm. So wird eine klare Linie zu anderen Programmen gezogen und lustige Sitcoms als etwas Besonderes angesehen. Die Menschen suchen sich dieses Programm bewusst aus, um zu lachen, was Sitcoms eine eigene Identität verleiht (vgl. Mills 2011:121f.).

3.1.3.2 Inhalt

Koller (1995:89) zählt folgende inhaltliche Charakteristika von Sitcoms auf:

- Gleichbleibende Ausgangssituation
- Dieselben Protagonisten mit gleichbleibenden Charakterzügen an gleichbleibenden Schauplätzen
- In sich geschlossene Episoden, die nach rund einer halben Stunde Verwirrung zum Ausgangspunkt zurückkehren
- Darstellung von Alltagssituationen
- Bewältigung dieser Alltagssituation mit Humor

Die Personenkonstellation in Sitcoms weist meist eine familienähnliche Struktur auf, wobei es in vielen Sitcoms auch tatsächlich um Familien im klassischen Sinne geht. Dies zeigt, dass die Familie einen großen Stellenwert besitzt, was bei den Zuschauer_innen eine gewisse emotionale Verbundenheit mit den Charakteren auslöst. Auf diese Weise ist es Sitcoms auch möglich, andere Werte als nur Humor zu vermitteln. Bei den Sitcoms *The Big Bang Theorie* und auch *Friends* ist dieser Wert die Freundschaft. In beiden Serien stellen die Freunde sozusagen die Familie füreinander dar. Das Publikum kann sich so in die Charaktere hineinversetzen. Natürlich kann hier die Frage gestellt werden, wieso sich österreichisches oder italienisches Publikum in die Protagonist_innen einer US-amerikanischen Fernsehserie hinein versetzen können. Eine mögliche Antwort ist, weil es sich ebenso um Menschen handelt, mit ihren Eigenheiten, ihren persönlichen Problemen (im Gegensatz zu globalen Problemen, wie z.B. die Welt vor Aliens zu retten), ihren Beziehungen und Freundschaften. Es ist anzunehmen, dass die meisten Zuseher_innen sich mit mehreren dieser Aspekte auf gewisse Weise identifizieren können und die Herkunft keine Rolle spielt. Wobei durch die starke Präsenz von Humor und Lachen eine entsprechende Distanz gewahrt werden kann.

Inhaltlich kann die Sitcom noch in mehrere Unterkategorien unterteilt werden. Mitz (1980:5) führt sieben Unterkategorien an:

1. Domcoms: domestic comedies, also Sitcoms, in der es um Familien geht
2. Kidcoms: konzentrieren sich auf die Kinder einer Familie, wie z.B. Full House
3. Couplecoms: Sitcoms mit Fokus auf ein Paar und die Beziehung, wie z.B. Dharma and Greg
4. SciFiComs / Magicoms: Sitcoms, welche magische und fantastische Aspekte aufweisen

5. Corncoms: Sitcoms, welche nicht in einer Stadt, sondern auf dem Land spielen
6. Ethnicoms: Sitcoms, welche sich auf eine bestimmte ethnische Gruppe konzentrieren
7. Careercoms: in Careercoms geht es v.a. um das berufliche Dasein der Charaktere.

Holzer (1999:31) erweitert diese Aufzählung unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Veränderungen um die Kategorien Singlecoms und Singleparentcoms. Holzer macht diese Erweiterung 1999, was heutzutage weitere Ergänzungen notwendig machen könnte. Zu der Kategorisierung ist unbedingt anzumerken, dass diese nicht voneinander isoliert zu betrachten sind. Die Grenzen verschwimmen oft und einzelne Sitcoms sind nicht eindeutig zuzuordnen. Für *TBBT* und *Friends* müsste außerdem die Kategorie Friendscom hinzugefügt werden, wobei die Serien auch Aspekte anderer Kategorien aufweisen.

Bei der Personenkonstellation werden gesellschaftliche Veränderungen berücksichtigt. In der Serie *Full House* leben drei Töchter mit ihrem Vater, ihrem Onkel und einem Freund der Familie zusammen. Die Emanzipation von Afro-Amerikaner_innen äußert sich z.B. in der Serie *The Cosby Show*, in welcher der Ehemann Arzt ist und die Ehefrau Anwältin. Die Familie hat mehrere Kinder und lebt in einem schönen Haus. Die Serien *Will and Grace* und *Ellen* tragen zur Thematisierung von Homosexualität bei. In *TBBT* geht es um so genannte Nerds, die aus unterschiedlichen Bundesstaaten und sogar unterschiedlichen Ländern kommen. Oft wird auch mit unterschiedlichen sozialen Schichten gespielt. Diese Veränderungen bieten eine große Bandbreite an inhaltlichen Möglichkeiten; es können mehr Probleme und mehr Themen behandelt werden. Ein inhaltliches Phänomen ist, dass schwere Probleme wie Alkohol- oder Drogensucht nie die Hauptcharaktere betrifft, sondern nur Nebenpersonen. Meist gibt es eine Person, die die Gruppe zusammen hält, wie Leonard in *TBBT*. Eine Ausnahme stellt die Sitcom *Friends* dar, in der alle Personen gleichberechtigt sind.

Weiters muss sich die Serie an Veränderungen anpassen, wie z.B. dem Älterwerden von Kindern, die jedoch oft trotzdem ungewöhnlich lange zu Hause wohnen. Auch wirken Umbesetzungen äußerst störend, wie es z.B. bei der Serie *Reich und Schön* passiert.

Hauptschauplatz ist meist ein Haus oder eine Wohnung, also ein Ort, wo Freunde und Familie zusammen kommen. Bei *The Big Bang Theory* ist es das Wohnzimmer von Leonard und Sheldon, Pennys Wohnung und die Kantine der Universität. Im Vergleich zu älteren Sitcoms (z.B. *Die Cosby Show*) gibt es auch andere Schauplätze, die weniger oft gezeigt werden, wie Rajs Wohnung oder Howards Zimmer im Haus seiner Mutter. Außenschauplätze sind eher selten zu sehen. Bei Außenschauplätzen ist wiederum anzuzweifeln, dass tatsächlich ein Livepublikum vor Ort ist. Im Internet finden sich hierzu viele Theorien, wobei keine davon zuverlässig genug wirkt. Eine nachvollziehbare Erklärung ist, dass Außenszenen vorab gefilmt werden und dann im Studio auf Leinwänden abgespielt werden. In diesem Fall wären die Publikumsreaktionen echt. Die Pausen, die durch Livereaktionen entstehen würden, werden mit dieser Theorie jedoch nicht erklärt (vgl. <http://sg.answers.yahoo.com>).

Meist kommen und gehen die Personen, ohne anzuklopfen. Viele Sitcoms spielen mit den traditionellen Charakteristika, wie auch in *TBBT*. Hier wird dem Anklopfen Beachtung geschenkt, denn Sheldon weist teilweise zwanghaftes Verhalten auf, wie auch beim Anklopfen. Sein Klopf-Ritual besteht aus drei Mal Klopfen und dem Namen der Person (z.B. Penny), die er ansprechen möchte. Das Ganze wiederholt er drei Mal. V.a. Penny spielt mit diesem Ritual, indem sie schon nach der ersten Wiederholung die Tür öffnet, was Sheldon unterbricht und aus dem Konzept bringt oder sie erklärt ihm, dass sie hinter der Tür wartet, bis er sein Klopf-Ritual beendet hat.

Abgesehen vom Eintreten in eine fremde Wohnung ohne Klopfen ist auch der Verzicht auf Grußformeln beim Telefonieren charakteristisch für Sitcoms und die Tatsache, dass die Protagonist_innen alle Telefonnummern auswendig wissen.

3.1.3.3 Studioatmosphäre

Die Aufzeichnung von Sitcoms weist starke Ähnlichkeiten mit einer Theatervorstellung auf. Traditionell spielt die Handlung in wenigen Räumen, wozu meist ein Wohnzimmer gehört.

Einen Teil dieser Theateratmosphäre bildet auch das Livepublikum, wobei umstritten ist, ob heutzutage wirklich jede Folge einer Sitcom vor einem Livepublikum aufgezeichnet wird. Beweis für das Livepublikum sollen die Lacher sein, die bereits erläutert wurden. Viele an Sitcoms beteiligte Personen, die von Mills (2011:102) interviewt wurden, betonen, dass das Lachen live aufgezeichnet wird und keinesfalls vom Band eingespielt wird um manche Szenen noch lustiger zu machen. Wie die Wirklichkeit tatsächlich aussieht, ist fraglich. Jedenfalls ist deutlich zu erkennen, dass die Schauspieler_innen Pausen machen, wenn gelacht wird. Woher das Lachen auch immer kommen mag. Weiters soll das Lachen als Zeichen für Authentizität gesehen werden, denn das bedeutet, wie gesagt, dass echte Menschen eine Szene lustig finden. Nachträgliches eingespieltes Lachen wird in der Sitcom-Branche als eine Art Fauxpas angesehen und ist ein Zeichen dafür, dass die Sitcom keinen Erfolg hat. Mills (2011:102) bezeichnet die Sitcom als eine Abfolge lustiger, fiktionaler Situationen, begleitet von den Reaktionen der Personen, die das Spektakel beobachten. Wobei Lachen an der falschen Stelle oder besonders auffälliges Lachen entfernt werden könnte. Der Humor selbst wirft die Frage auf, ob österreichische oder italienische Zuschauer_innen immer an derselben Stelle lachen würden, wie das Livepublikum. Wobei zu beobachten ist, dass in modernen Sitcoms nach fast jeder Konversation oder Szene ein Lachen zu hören ist, was wenig Spielraum für eigene Interpretationen lässt. Wobei trotz allem anzunehmen ist, dass es den Zuseher_innen zu Hause auffällt, wenn sie anders reagieren als das Livepublikum.

Hier ist bisher nur von Lachen die Rede, wobei in manchen Serien, u.a. auch in *The Big Bang Theory*, auch andere Publikumsreaktionen aufgenommen werden, wie „whooping, cheering“, etc. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Szene der Serie *Friends*, als Rachel und Ross sich das erste Mal küssen und man lautes Jubeln aus dem Publikum hört (vgl. Mills 2011:102ff.).

Dieser Theatercharakter hat auch Auswirkungen auf die Art, wie gefilmt wird. Die Kameras müssen auf einer einzigen Seite der Kulisse aufgestellt werden um den Eindruck zu vermitteln, dass es sich um eine Live-Übertragung handelt. Die Kulisse besteht meist aus drei Wänden und die Kamera filmt durch die offene vierte Wand. Nach dieser Filmweise müssen sich folglich auch die Schauspieler richten, genau wie im Theater. Sie müssen immer in Richtung Publikum spielen (vgl. Mills 2011:14). Bei *The Big Bang Theory* fällt das besonders auf, wenn sich der gesamte Freundeskreis in Leonards und Sheldons Wohnzimmer zusammen findet, um gemeinsam Abend zu essen und sie gedrängt auf Sofa, Lehnstuhl und sogar dem Boden sitzen, obwohl auf der anderen Seite des Tisches genügend Platz für weitere Sitzgelegenheiten wäre.



Abbildung 1 - Schlusszene Vorspann (Warner Bros. Entertainment Inc.)

4 Synchronisation

In diesem Kapitel soll ein Forschungsüberblick über die audiovisuelle Translation (AVT) gegeben werden sowie auf die besonderen Merkmale der Synchronisation eingegangen werden. Ein Aspekt der Synchronisation ist die so genannte Charaktersynchronität, die jedoch in einem eigenen Kapitel behandelt wird.

4.1 Die audiovisuelle Translation – ein Forschungsüberblick

In den 1920er Jahren findet die Geburt des Tonfilms statt und damit auch die erste Auseinandersetzung mit AVT. Trotzdem werden die Anfänge der intensiven Erforschung der AVT als Teildisziplin der Translationswissenschaft erst Ende des 20. Jahrhunderts angesiedelt.

Der Begriff AVT deckt verschiedene Übertragungsarten audiovisueller Texte ab. Darunter fallen u.a. die Untertitelung und unterschiedliche Arten der Synchronisation wie z.B. Voice-Over. Bei der in dieser Arbeit untersuchten Serie handelt es sich um interlinguale Synchronisation, also die akustische Übertragung von einer Sprache in eine andere. Herbst (1994:1) definiert interlinguale Synchronisation folgendermaßen: „eine vorgegebene Bildfolge mit Lauten einer anderen Sprache [...] versehen“.

Wenn die Terminologie der AVT betrachtet wird, so kann gesagt werden, dass diese sich im Laufe der Zeit verändert und weiterentwickelt hat. In den 1950er und 1960er Jahren wurde diese vor allem als Kino- oder Filmübersetzung bezeichnet, was jedoch Formate wie Serien, Dokumentationen, Nachrichten oder auch Werbung nicht berücksichtigt. In den 1980er und 1990er Jahren wurde der Begriff Sprachtransfer eingeführt, was jedoch nur den linguistischen Aspekt der AVT einschließt. Die Komplexität der Kombination aus Bildern, Geräuschen etc. wird dabei außer Acht gelassen.

Der moderne Begriff audiovisuelle Translation deckt nun die Vielfalt an Bedeutungsebenen ab und ist auch für unterschiedliche Medien einsetzbar, so u.a. auch für das Radio. Andere häufig vorkommende Begriffe in Bezug auf AVT sind u.a. Medienübersetzung und multimediales Übersetzen, welche jedoch gleichfalls eng gefasst sind.

Hesse-Quack (1969) ist einer der ersten, der sich intensiv mit Synchronisation beschäftigt. In seinem Werk vergleicht er zwölf Synchronfassungen mit der ursprünglichen Version. Hier kann kritisiert werden, dass er sich dabei rein auf Dialoglisten stützt, also Bild und Ton oder auch Lippensynchronität nicht berücksichtigt. Sein Hauptaugenmerk liegt bei der Studie auf den Veränderungen, die entstehen, wenn ein Text in eine andere Sprache übertragen wird. Diese Methode kann jedoch auch auf nicht-audiovisuelle Texte angewendet werden und hat hier keine spezifische Relevanz.

Auch Fodor (1969) setzt sich früh mit dem Thema auseinander und erarbeitet eine Art Anleitung für die Synchronisation, wobei seiner Meinung nach die Lippensynchronität große Bedeutung hat. Diesbezüglich fordert Fodor auch, dass eine detaillierte Lippenstellungs-

analyse durchgeführt und mit anderen Sprachen verglichen werden soll. Eine derartige Vorgehensweise ist in der heutigen Praxis jedoch nicht anwendbar, da sowohl der zeitliche als auch der finanzielle Aufwand dafür zu hoch wären.

Toepser-Ziegert (1978:1) erforscht in ihrem Werk „den sozialen Wandel in einer Gesellschaft“. Bei der Studie der Fernsehserie *Die Zwei* schenkt jedoch auch sie ausschließlich dem linguistischen Aspekt Bedeutung.

Sowohl Hesse-Quack als auch Toepser-Ziegert erkennen in ihrer Studie, dass Textveränderungen immer in Bezug auf soziale Motive festzustellen sind. Unterschiedlich ist jedoch die Art und Weise, wie dies durchgeführt wird. Hesse-Quack (1969:239) beobachtet, dass heikle Themen wie Gewalt, Homosexualität und Sexualität ausgelassen oder abgeschwächt werden. Ähnlich verhält es sich mit Referenzen auf Deutschland, welche meist komplett weggelassen werden. Nur zehn Jahre später gewinnt Toepser-Ziegert (1978:145) genau die gegenteilige Erkenntnis. Ihrer Beobachtung nach werden o.a. Inhalte eingefügt, obwohl sie im Ausgangstext nicht vorhanden sind. Toepser-Ziegert erklärt dies mit Veränderungen in der deutschen Gesellschaft.

In den 1980er und 1990er Jahren beschäftigt man sich hauptsächlich mit der linguistischen Ebene der AVT; das Hauptthema ist dabei die Synchronität selbst und die unterschiedlichen Formen von Synchronität. V.a. Titford (1982) und Mayoral et al. (1988) bedienen sich des Begriffs „constrained translation“ in Bezug auf die AVT und beschreiben damit die Einschränkungen der Übertragung aufgrund der Beschaffenheit des Mediums.

Die AVT als Forschungsgegenstand erfährt in den 80er Jahren einen regelrechten Boom. 1987 wird die erste *Conference on Dubbing and Subtitling* abgehalten, wodurch großes allgemeines Interesse an AVT aufkommt. Bis dahin kann Literaturübersetzen in Bezug auf die Forschungsbeliebtheit in der Translationswissenschaft angeführt werden, welche v.a. in den 90er Jahren von der AVT abgelöst wird. Diese Verlagerung geschieht während der sogenannten kulturellen Wende in der Translationswissenschaft, in welcher nicht mehr die Sprachwissenschaft, sondern die Kulturwissenschaft das Hauptthema ist. Bassnett und Lefevere (1990) sprechen hier von einem Paradigmenwechsel in der Translationswissenschaft. In dieser Zeit fordert Delabastita (1989) eine neue und zwar ganzheitliche Betrachtung der AVT. Trotzdem konzentrieren sich die Studien in dieser Zeit auf isolierte Aspekte der AVT, wie z.B. auf die linguistische oder die semiotische Ebene. Der Fokus der Untersuchungen bezieht sich weiters auf die besonderen Charakteristika der AVT und ihre Existenzberechtigung als eigenständiges Forschungsfeld und nicht als Teilgebiet des Literaturübersetzens (vgl. Chaume 2013:288ff.). Seit dieser Zeit werden laufend Publikationen zum Thema AVT veröffentlicht, wobei eine Veränderung und Weiterentwicklung in Bezug auf Forschungsfragen zu bemerken ist.

Ein viel diskutiertes Thema stellt lange die Frage nach der Übertragungsart von Filmen und Fernsehserien⁸ dar, also ob Untertitelung oder Synchronisation „besser“ sei. In dieser Hinsicht gibt es viele unterschiedliche Argumente, wie wirtschaftliche oder ideologische Gründe. Fest steht, dass es Länder gibt, in denen tendenziell untertitelt⁹ wird und andere, die ihre Produktionen synchronisieren und an diesen Traditionen festhalten. Andere Übertragungsarten sind nicht gerne gesehen und werden meist nicht akzeptiert (vgl. Tveit 2009:94). In der heutigen Translationswissenschaft nimmt das Thema Untertitelung vs. Synchronisation keinen hohen Stellenwert ein, da das Publikum an bestimmte Übertragungsarten gewöhnt ist und keine allgemein gültige Antwort gefunden wird. Die Wahl einer geeigneten Übertragungsart und Übersetzungsstrategie hängt, wie oft in der Translationswissenschaft, von der Funktion sowie vom Zielpublikum ab. So scheint es wenig sinnvoll, z.B. die *Teletubbies* zu untertiteln (vgl. Díaz Cintas 2009:4).

Einen wichtigen Beitrag zum Thema AVT trägt die Vielzahl an deskriptiven Studien bei. Untersucht werden u.a. die Übertragung von Humor und Schimpfwörtern, Eigennamen, Filmtiteln und kultureller Anspielungen sowie Tabuthemen etc., wobei auch hier der linguistische Aspekt im Vordergrund steht. Grund dafür könnte sein, dass beim Erstellen einer Synchronfassung meist nur das Sprachliche angepasst und verändert werden kann. Bildmaterial und auch Hintergrundgeräusche bleiben in den meisten Fällen gleich. Trotzdem sollte gefordert werden, dass die Gesamtheit der audiovisuellen Aspekte berücksichtigt wird. Diese Ansicht vertritt u.a. auch Zabalbeascoa (2008:23):

[...] there has been little awareness of the possibility that verbal signs combine in various ways with other sounds and images to make up different patterns of cohesion, intertextuality and the other features of textual structure and meaning.

Um Synchronfassungen adäquat untersuchen zu können, ist eine ganzheitliche Betrachtung notwendig, da die verschiedenen Ebenen eng miteinander verknüpft sind.

Whitman-Linsen (1992:125) legt in ihrem Werk *Through the Dubbing Glass* großen Wert auf die kulturelle Ebene von audiovisuellen Texten:

Any film is a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intentions of its screenplay author and director, all convexed through the language and visual images which serve as their vehicle.

Außerdem betont Whitman-Linsen, dass die Bedeutungsgenerierung durch zwei Kanäle erfolgt und zwar dem visuellen und dem akustischen. Delabastita (1989:196) spricht diesbezüglich von „multi-channel and multi-code type of communication“. Er teilt die AVT in

⁸ Dokumentationen, Nachrichten usw. arbeiten meist mit Untertiteln oder Voice-Over, da hier die Information und nicht die Illusion vorrangig ist.

⁹ Ausgenommen sind häufig Kinderfilme und –serien, da Kinder die Untertitel noch nicht lesen können, wie dies z.B. in Finnland praktiziert wird. Um auch Filme für ältere Personen schauen zu können, haben Kinder in Finnland große Ambitionen schnell lesen zu lernen, was u.U. Auswirkungen auf die Ergebnisse der Pisa-Studie haben könnte. Dies ist jedoch nicht Thema der vorliegenden Arbeit, sollte aber trotzdem erwähnt werden.

vier Gruppen ein: visuell-verbal, visuell-nonverbal, akustisch-verbal und akustisch-nonverbal (vgl. Delabastita 1989:198f). Zabalbeascoa (2008:24f) erweitert diese Definition um drei Kriterien. Er verlangt, dass die Kombination von verbalen, nonverbalen, akustischen und visuellen Elementen als gleich wichtig angesehen wird. Sehen und Hören soll also gleichermaßen eingesetzt werden. Weiters sieht er die o.a. Elemente als untrennbar miteinander verknüpft an, da sie sich gegenseitig ergänzen und für erfolgreiche Kommunikation verantwortlich sind. Nur durch eine Kombination dieser Elemente kann das Publikum die audiovisuelle Produktion auf bestimmte Art interpretieren. Zuletzt misst er der Art und Weise, wie eine Synchronfassung erstellt wird, große Bedeutung zu. Die Tatsache, dass der fertige Film schon existiert, bevor mit der Arbeit der Erstellung einer Synchronfassung begonnen werden kann, schränkt den Handlungsspielraum der verantwortlichen Personen ein.

Die moderne Forschung stellt auch an die Ausbildung von Translator_innen neue Anforderungen, wie z.B. Kurse für das Schreiben von Drehbüchern und Dialogen, die damit zusammenhängenden Übersetzungen für Synchronfassungen und damit verbundene Normen (vgl. Chaume 2013:296).

4.2 Arten von Synchronität

Im Folgenden sollen die verschiedenen Arten von Synchronität besprochen werden. Wie eingangs erwähnt, gehört dazu auch die sogenannte Charaktersynchronität, die in Kapitel 5 genau beleuchtet und analysiert wird.

4.2.1 Lippensynchronität

In Bezug auf Synchronität ist Fodors Werk *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Eshtetic and Psychological Aspects* (1976) eines der ersten Publikationen, die sich mit Lippensynchronisation auseinandersetzen. Fodor leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur Synchronisationsforschung. In diesem Werk liegt sein Focus jedoch auf der phonetischen, Synchronität, also den hörbaren Lauten und inwiefern diese ersetzt werden können.

Lange Zeit konzentrieren sich Forscher_innen auf das Thema Lippensynchronität und messen ihr hohe Relevanz bei. Herbst (1994) nimmt dieses Thema in sein Werk auf, obwohl er meint, dass Lippenbewegungen „kein besonders auffälliges Merkmal der menschlichen Sprache zu sein (scheinen)“ (Herbst 1994:28). Trotzdem wird versucht, die neuen Texte den Lippenbewegungen der Schauspieler_innen möglichst genau anzupassen. Dies kann jedoch auf Kosten des Inhalts passieren, denn das würde heißen, dass Lippensynchronität hierarchisch über dem Inhalt des Gesagten steht. Jedoch muss an dieser Stelle gesagt werden, dass sich dies v.a. auf die Synchronisation ins Deutsche bezieht.

Herbst (1994:32) unterscheidet in Bezug auf die Lippensynchronität vier unterschiedliche Arten:

1. Qualitative Lippensynchronität, die sich drauf beziehen soll, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. –bewegungen des Originalfilms¹⁰ in Synchrontext Entsprechungen besitzen.
2. Quantitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit der Synchrontext in dem Moment beginnt und endet, in dem auch die Lippenbewegungen im Film einsetzen bzw. aufhören.
3. Lippensynchronität in bezug [sic!] auf das Sprechtempo und
4. Lippensynchronität in bezug [sic!] auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit.

Die qualitative Lippensynchronität bezieht sich auf die Laute selbst, auf so genannte „Problemlaute“, welche von der gesprochenen Sprache abhängen (vgl. Herbst 1994:38ff). Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Vokalen und wie lange diese ausgesprochen werden.

Die quantitative Lippensynchronität bezieht sich auf die Sprechdauer. Optimal ist, wenn der/die Synchronsprecher_in zu sprechen beginnt und wieder aufhört, wenn auch der/die Schauspieler_in spricht. Hier gibt es jedoch Strategien, um den Synchrontext länger zu machen, wenn z.B. die Lippen des/der Schauspieler_in vor Sprechbeginn leicht geöffnet sind und nach Sprechende nicht sofort geschlossen.

Whitman-Linsen (1992:29) beobachtet in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit, dass deutsche Synchrontexte oft etwas länger sind und aus mehr Silben bestehen als englische Ausgangstexte. So kann die Notwendigkeit entstehen, das Sprechtempo im Deutschen zu erhöhen, damit die quantitative Lippensynchronität gegeben ist. Jedoch ist beim Sprechtempo maximale Flexibilität nicht möglich, da dies ebenfalls von der Artikulierung der Darsteller_innen abhängt. Außerdem kann eine Veränderung des Sprechtempos Einfluss auf die Semantik einer Aussage ausüben. Schnelleres Sprechen kann einen Eindruck von Stress oder Ungeduld vermitteln, was jedoch nicht den ursprünglich intendierten Charaktereigenschaften entspricht (vgl. Herbst 1994:38).

Wie Rowe (1960:117) bemerkt, gibt es hinsichtlich der Lippensynchronität strenge und weniger strenge Länder. USA, Großbritannien und Deutschland gelten als besonders streng, während Frankreich und Italien toleranter sind. Deutsche Synchronfassungen legen großen Wert auf die quantitative Lippensynchronität. D.h. nur dann, wenn auch der/die Schauspieler_in spricht, also die Lippen bewegt, darf auch deutscher Text zu hören sein. Deutschsprachige Zuschauer_innen empfinden eine Abweichung als äußerst störend, obwohl ihnen bewusst ist, dass die Schauspieler_innen eine andere Sprache sprechen. Ein Beispiel für den kompletten Verzicht auf quantitative, und folglich auch qualitative Lippensynchronität, findet sich im Film *Miss Undercover*. Sandra Bullock sitzt mit anderen Schönheitsköniginnen am Frühstückstisch und macht einen Witz, worüber nur eine ihrer Kolleginnen lacht. In der Ausgangsfassung macht Sandra Bullock nur eine kleine Kopfbewegung und bewegt ihre Lippen dabei nicht. In der deutschen Synchronisation wurde jedoch ein ganzer Satz darüber gelegt und zwar: „Wenigstens sie findet mich komisch.“ Wie gesagt, zählt der deutsche Sprach-

¹⁰ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Original“ als äußerst kritisch angesehen, da sich die Frage aufdrängt, wie man feststellen kann, was das Original ist? Der bevorzugt verwendete Begriff ist Ausgangstext.

raum zu den „strengen“ Ländern in Bezug auf Lippensynchronität und Beispiele, wie das gerade angeführte, bilden eine Ausnahme.

V.a. in Italien fällt es auf, dass nicht nur auf die qualitative Lippensynchronität meist verzichtet wird, sondern auch die quantitative Lippensynchronität vernachlässigt wird. Dies kann jedoch sprachliche Gründe haben, da die italienische Sprache mehr Text benötigt, um das auszudrücken, was auf Englisch aus nur wenigen Wörtern besteht. Da italienische Synchronsprecher_innen aber nur so lange Zeit haben, den Text einzusprechen, bis eine andere Person zu sprechen beginnt, erhöht sich das Sprechtempo, wobei anzumerken ist, dass Italienisch ohnehin eine schnell und laut gesprochene Sprache ist, womit auch die Synchronität von Sprechtempo, Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit nicht gegeben ist. Die eben angeführten Aspekte können in der italienischen Version von *TBBT* beobachtet werden.

Die angestrebte Lippensynchronität stellt bei der Übersetzung eine Herausforderung dar, jedoch ist dies nicht durchgehend der Fall und hängt von der Kameraeinstellung ab. Bei Großaufnahmen der Lippen und wenn die Person deutlich artikuliert, wie dies z.B. bei *Pulp Fiction* der Fall ist, wird auf Lippensynchronität großer Wert gelegt. Oft werden die Darsteller_innen von hinten, von der Seite oder aus größerer Distanz gefilmt, wodurch die Lippensynchronität nicht zwingend erforderlich ist. Hier ist dann v.a. die quantitative Synchronität zu beachten, was trotz allem Schwierigkeiten bereiten kann.

Ein weiterer Aspekt der Lippensynchronität ist der Unterschied von Ausgangs- und Zielsprache in Hinsicht auf die Lippenbewegungen selbst: werden Vokale offen oder geschlossen gesprochen, wie stark ist die Lippenrundung, etc. (vgl. Herbst 1994:31ff.). Ein Beispiel dafür ist das „th“ der englischen Sprache, welches im Deutschen komplett fehlt. Weiters kommt es natürlich auch auf den Sprechstil der Schauspieler_innen an. Sprechen sie tendenziell deutlich oder undeutlich? Ist der Mund größer oder kleiner? Deutliche Lippen- und auch Kieferbewegungen stellen beim Übersetzen eine zusätzliche Herausforderung dar.

4.2.2 Gestensynchronität

Da bei der AVT, wie bereits erwähnt, das Bildmaterial eine große Rolle spielt, existieren abgesehen von der Lippensynchronität auch andere Synchronitätskriterien. Herbst (1994:50) führt aus, worauf sich Gestensynchronität bezieht: „alle kinesischen Elemente einer Äußerung [...], die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- oder Handbewegungen“. Die Gestensynchronität zählt zur paralinguistischen Synchronität, also einem außersprachlichen Aspekt. Darunter fallen weiters auch Tonfall, Stimmlage, Lautstärke, Gesichtsausdrücke etc.

Herbst (1994:50ff) bemerkt also, dass Mimik und Gestik die Erstellung einer Synchronfassung maßgeblich beeinflussen (müssen). Eine Asynchronie kann für die Zuschauer_innen äußerst störend wirken und die Bedeutung einer Aussage verändern.

Auch Whitman-Linsen (1992:33ff) führt aus, dass Gesten kulturspezifisch sind und auf unterschiedliche Weise aufgefasst werden. Kopfschütteln kann sowohl Zustimmung oder auch Ablehnung oder Verneinung ausdrücken. Wobei gesagt werden kann, dass sich die Gestik in den USA und im deutschen Sprachraum weniger unterscheidet als z.B. USA und Italien. Die Ersteller_innen der Synchronfassung müssen Gesten also berücksichtigen und den Text und die Reihenfolge des Gesprochenen entsprechend anpassen.

4.2.3 Inhaltliche Synchronität

Pisek (1994:109ff) beschäftigt sich in seinem Werk *Die große Illusion* mit dem Aspekt der inhaltlichen Synchronität, welche sich auf die „kommunikative Funktion“ eines audiovisuellen Textes bezieht. Er fordert daher Adäquatheit in Bezug auf die Übertragung in eine andere Sprache. Für Translator_innen ist es relevant, die kommunikative Funktion des zu übersetzenden Textes zu kennen. Die Übersetzung eines audiovisuellen Textes muss, wie in der vorliegenden Arbeit immer wieder gefordert wird, ganzheitlich betrachtet werden und darf die visuellen Elemente nicht außer Acht lassen. Die Bearbeiter_innen des Textes sind meist bemüht, ihn inhaltlich korrekt¹¹ wiederzugeben, weswegen eine Berücksichtigung des gesamten audiovisuellen Textes notwendig ist. Um eine Synchronfassung zu erstellen, die zum gezeigten Bildmaterial passt, ist es oft notwendig, sich vom Ausgangstext zu entfernen um die gewünschte Funktion der Szene zu erfüllen. V.a. in Bezug auf Humor ist diese Strategie oft notwendig, da ausgangssprachliche Witze in der Zielkultur oft nicht funktionieren und daher durch einen Witz ersetzt werden müssen, der das Zielpublikum zum Lachen bringt. So kann z.B. aus einem Wortwitz ein inhaltlicher Witz gemacht werden. Die Funktion bleibt dabei erhalten.

Auch Kulturspezifika können eine solche Strategie notwendig machen. So kann z.B. eine Erklärung eingefügt werden, wenn ein in der Zielkultur wahrscheinlich unbekanntes Phänomen vorkommt. Weiters besteht auch die Möglichkeit, eine Information zu streichen. Whitman-Linsen (1992:12) ist der Meinung, dass es eine Lösung sein kann, sich vom Ausgangstext zu entfernen, um dem Film treu zu bleiben. Auch Herbst (1994:259) verfolgt diesen pragmatischen Ansatz. Für Mounin (1967:145) ist schon 1967 das Dazuerfinden von Informationen ein legitimer Weg, um die Funktion eines Films zu erfüllen:

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, selbst wenn man zu diesem Zweck hinzuerfinden muss.

Wobei hier zu unterstreichen ist, dass diese Lösung nur möglich ist, wenn sie auch das Bildmaterial zulässt.

¹¹ Hierzu stellt sich die Frage, was korrekt genau bedeutet.

Bei der inhaltlichen Synchronität geht es also v.a. um die funktionsgerechte Übertragung eines audiovisuellen Textes.

4.2.4 Asynchronien

Herbst (1994:53f) bemerkt zum Thema Synchronität weiters, dass absolute Synchronität, also die Übereinstimmung von Lippen- und Kieferbewegungen, Sprechtempo, Lautstärke und Gestik zwar erreicht werden kann, dies jedoch meist nicht der Fall ist. Laut Herbst treten in wahrscheinlich jeder synchronisierten Fassung Asynchronien auf, welche sich jedoch nicht negativ auf die Rezeption auszuwirken scheinen. Beim Vergleich der Einschaltquoten der Serien *Dallas* und *Denver Clan* kann er keinen erheblichen Unterschied feststellen. Außerdem wird an Synchronfassungen selbst nur selten Kritik geübt. Trotzdem ist zu erwarten, dass starke Asynchronien sehr wohl bemerkt werden und u.U. den Erfolg einer audiovisuellen Produktion schmälern können. Dem Publikum soll nicht ständig vor Augen geführt werden, dass es sich um eine Synchronfassung handelt. Eine Synchronfassung sollte also möglichst unauffällig sein. Wie sehr oft beim Übersetzen fallen Übersetzungen (und auch Dolmetschungen) nur dann auf, wenn sie „schlecht“ sind. Wobei die Bewertung einer Übersetzung zum Thema Übersetzungskritik gehört und in dieser Arbeit nicht behandelt werden soll.

4.3 Der Synchronisationsprozess

Im Folgenden soll die Entstehung einer Synchronfassung erläutert werden. Die Recherchen haben ergeben, dass die Produktion einer Synchronfassung im deutschen Sprachraum und in Italien¹² auf die gleiche Weise abläuft. Beim Synchronisationsprozess selbst kann nur der gesprochene Text beeinflusst werden, welcher nicht nur in die Zielsprache übertragen, sondern auch an das vorhandene Bild- und Tonmaterial angepasst werden muss. Der Synchronisationsprozess besteht aus zwei Teilen: der Rohübersetzung und der Synchronfassung.

4.3.1 Die Rohübersetzung

Nur bei der Rohübersetzung kommen Übersetzer_innen ins Spiel. Sie bekommen die Ausgangssprachlichen Dialoge, auch continuity genannt, und fertigen eine möglichst wörtliche Übersetzung davon an. Wie wörtlich die Übersetzung sein soll, ist unterschiedlich. U.U. kann es so weit gehen, dass z.B. Aussagen wie „I can't make it“ mit „ich kann es nicht machen“ übersetzt werden, obwohl gemeint ist „ich werde es nicht schaffen“. In solchen Fällen haben Rohübersetzer_innen oft die Möglichkeit, eine inhaltlich korrekte Version in Klammern zu

¹² Vgl. Paolinelli & Di Fortunato (2005), Massara (2007), Lattanzio (2011)

setzen. In vielen Fällen wird den Rohübersetzer_innen auch Bildmaterial zur Verfügung gestellt, jedoch ist dies, trotz des technologischen Fortschritts, nicht immer der Fall. Diesen Umstand kritisieren in den 90er Jahren Whitman-Linsen (1992:105) und Herbst (1994:198f). Doch auch 2009 bemerkt Zybatow (2009:64), dass Rohübersetzer_innen häufig immer noch ohne Bild- und Tonmaterial arbeiten müssen.

4.3.2 Die Synchronfassung

Nachdem der/die Rohübersetzer_in die Übersetzung erstellt hat, bekommt sie der/die Dialogregisseur_in, welche/r dann die eigentliche Synchronfassung erstellt (vgl. Whitman-Linsen 1992:105 und Herbst 1994:198f). Die Rolle von (ausgebildeten) Übersetzer_innen fällt also verhältnismäßig klein aus. Laut Herbst ist die Zweiteilung des Prozesses und die geringe Beteiligung von professionellen Translator_innen darin begründet, dass nicht angenommen wird, dass Übersetzer_innen die notwendige Expertise besitzen, synchrone und ansprechende Dialoge anzufertigen. Andererseits kann auch nicht davon ausgegangen werden, dass Dialogregisseur_innen über ausreichende Fremdsprachenkenntnisse verfügen, um eine angemessene Übersetzung verfassen zu können. Holz-Mänttäräs (1984) Forderung, dass Translator_innen eine beratende Funktion einnehmen sollten, wird hier in keinem Fall erfüllt, obwohl dies aufgrund der Expert_innenkompetenz in den Bereichen Kultur und Sprache eine Qualitätssteigerung von Synchronfassungen zur Folge haben kann. Dialogregisseur_innen arbeiten nicht spezifisch nur an Filmen aus einem einzigen sprachlichen Raum, sondern mit vielen unterschiedlichen Ländern und Sprachen, daher kann nicht erwartet werden, dass sie jede Sprache beherrschen oder über die entsprechende Kulturkompetenz verfügen. Die Rohübersetzung stellt also eine Art Unterstützung dar, welche den Dialogregisseur_innen den Inhalt der Produktion näher bringt. Hauptaufgabe von Dialogregisseur_innen ist es, den Text an die Lippenbewegungen der Schauspieler_innen anzupassen. Die Tradition dieser Prozessaufteilung könnte nur durchbrochen werden, indem neue Ausbildungsmöglichkeiten und Berufsbilder für Translator_innen geschaffen werden, sodass Rohübersetzer_in und Dialogregisseur_in ein und dieselbe Person sind, was zu einer erheblichen Steigerung der Qualität führen kann.

4.3.3 Schwierigkeiten beim Erstellen einer Synchronfassung

Da bei der Erstellung einer Synchronfassung das schon existierende Bild- und Tonmaterial berücksichtigt werden muss, stellen sich den Beteiligten entsprechende Schwierigkeiten.

Eine Erschwernis stellen die Dialoglisten, die *continuities*, selbst dar, die den Drehbuchtext enthalten, welcher jedoch vom tatsächlich Gesagten abweichen kann, da häufig kurzfristige Änderungen durchgeführt werden (vgl. Herbst 1994:198 und Martínez 2004:4). Somit kann es dazu kommen, dass Ausgangs- und Zieltext inhaltlich nicht übereinstimmen. Um diesbezügliche Asynchronien zu verhindern, könnten Translator_innen hinzugezogen werden,

welche über die jeweilige Sprachkompetenz verfügen, um Unstimmigkeiten dieser Art feststellen und korrigieren zu können.

Ein weiteres Problem stellen die o.a. Publikumsreaktionen, wie z.B. das Lachen dar. Da die Reaktionen zu einem bestimmten Zeitpunkt zu hören sind, weil z.B. etwas Lustiges gesagt wird, sollte auch in der Synchronfassung eine humorvolle Situation generiert werden. Die Translationsstrategie, an einer Stelle einen Witz nicht zu übertragen, aber dafür an einer Stelle einen einzufügen, an welcher im Ausgangstext keiner steht, kann hier also nicht angewendet werden. U.U. könnte es möglich sein, das Lachen an einer bestimmten Stelle zu entfernen, jedoch wird von den Schauspieler_innen in Sitcoms meist eine kurze Pause gemacht, die für das Zielpublikum störend wirken kann. In diesem Fall ist Äquivalenz notwendig.

Wie bereits erwähnt, liegen den Rohübersetzer_innen oft nur die Dialoglisten vor und nicht das gesamte Bildmaterial, wie etwa auf DVD. Durch das Fehlen von Arbeitsmaterial gehen u.U. Nuancen im Text verloren, die erst durch Gesten oder Intonation an Bedeutung gewinnen. Es kann auch zum Verlust von ganzen Bedeutungsinhalten kommen, welche erst durch die Kombination aus Text und Bild generiert werden und von den Rohübersetzer_innen vorhergesehen oder erraten werden müssen. Besonders bei Sitcoms spielt die Intonation eine große Rolle, da humorvolle Äußerungen, wie z.B. Sarkasmus, nur dadurch erzeugt werden (vgl. Herbst 1994:199ff, Whitman-Linsen 1992:105f).

Weiters stellt der in der heutigen Zeit zunehmende Zeitdruck eine große Herausforderung dar, was Whitman-Linsen (1992:61) bemerkt. So steht schon 1992 für die Produktion einer Synchronisationsfassung oft nur weniger als eine Woche Zeit zur Verfügung. Seit Whitman-Linsens Feststellung hat es jedoch große technische Fortschritte gegeben, was einen noch geringeren Zeitrahmen zur Folge hat. Produktionsfirmen üben großen Druck, aus um eine Premiere oder Erstaussstrahlung in der Zielsprache möglichst bald nach Erscheinen des Ausgangsfilmes oder der Ausgangsfolge zu erreichen (vgl. Gambier 2006:1).

Eine weitere Herausforderung stellt die Verwendung der Höflichkeitsform dar (deutsch: Sie; italienisch: Lei), welche im Englischen nur eingeschränkt existiert (z.B. ausgedrückt häufig dadurch, ob eine Person mit dem Vor- oder dem Nachnamen angesprochen wird, wobei auch hier Diskrepanzen auftreten können). Oft wirkt es im deutschen unnatürlich, dass bestimmte Personen per Sie miteinander sind, obwohl sie z.B. schon mehrere Male miteinander ausgegangen sind.

4.3.4 Sprache von Synchrontexten

Die Sprache von Synchrontexten enthält spezifische Merkmale und wird oft als künstliche Sprache bezeichnet, da sie sich von der natürlichen Sprache unterscheidet. Whitman-Linsen (1992:118ff) bezeichnet den Synchrontext als künstlichen Text, der aus einem eigentlich künstlerisch gestalteten Text hervorgeht. Das künstliche Synchrondeutsch scheint jedoch vom

Publikum größtenteils kritiklos akzeptiert zu werden und steht mit dem o.a. Synchronisationsprozess in Verbindung (vgl. Herbst 1994:216).

Ein Spezifikum stellt die häufige Verwendung von Anglizismen dar, welche sich nicht auf die Wortebene beschränken, sondern auch auf grammatikalischer Ebene auftreten (z.B. „Ich habe geglaubt, du kommst heute“ statt „Ich habe geglaubt, dass du heute kommst“). In Bezug auf die Wortebene, kann die häufige Verwendung von Lehnwörtern festgestellt werden, wie z.B. Drink oder Date, sowie Lehnübersetzungen und –übertragungen, wie die wörtliche Übertragung von Sprichwörtern (z.B. der frühe Vogel fängt den Wurm). Außerdem werden deutsche Wörter, welche englischsprachige Entsprechungen haben, oft verwendet, wie z.B. sensitiv. Auch in Bezug auf die Pragmatik sind spezifische Charakteristika zu erkennen, wie z.B. die Verwendung von Vor- und Nachnamen wenn ein Charakter von einer gut bekannten Person angesprochen wird oder ausgedrückt werden soll, dass man den angesprochenen Charakter rügt (vgl. Herbst 1994:130ff).

Hierzu muss jedoch erwähnt werden, dass It. Chaume (2004) auch die ausgangssprachlichen Texte sprachliche Charakteristika aufweisen, welche sich von der natürlichen Sprache unterscheiden und spricht diesbezüglich von „prefabricated orality“. Die audiovisuellen Dialoge stellen eine Mischung aus gesprochener und geschriebener Sprache dar und weisen somit auch die entsprechenden unterschiedlichen Merkmale auf.

4.4 Die Synchronisation von *TBBT*

Die deutschsprachige Synchronfassung von *TBBT* wurde von der Firma Rainer Brandt Filmproductions GmbH in Berlin produziert. Für das Dialogbuch und die Dialogregie ist Stefan Ludwig verantwortlich. Details über den oder die Übersetzer_in, welche/r die Rohübersetzung erstellt, sind leider nicht bekannt (vgl. ^b<https://www.synchronkartei.de>).

In Italien ist die Firma POST IN EUROPE srl für die italienische Synchronisation verantwortlich. Hier ist zu erwähnen, dass eine große Anzahl an Personen an den italienischen Dialogen arbeitet. Nur an der ersten Staffel sind drei verschiedene Personen beteiligt, wobei hier zu erwähnen ist, dass die beiden Personen, die an den ersten acht Folgen gearbeitet haben, nach Umbesetzung des Synchronteams an keiner weiteren Folge gearbeitet haben (vgl. ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5 Charaktersynchronität

In vorangegangenen Kapiteln wurden bereits verschiedene Aspekte in Bezug auf Synchronität beschrieben. Die verschiedenen Formen von Synchronität dienen v.a. dazu, eine Illusion aufrecht zu erhalten. Das Publikum sollte nicht merken, dass es sich um eine Synchronfassung handelt, sondern das Gefühl haben, ein „Original“ zu sehen. In diesem Kapitel soll das Thema Charaktersynchronität behandelt werden, ein Aspekt, der in der Synchronisation eher vernachlässigt wurde. Verhältnismäßig wenige Wissenschaftler_innen haben sich der Tatsache gewidmet, dass eine Übertragung eines Filmes oder einer Serie die Charakterzeichnung der Figuren beeinflussen oder verändern kann. Wobei sich natürlich die Frage stellt, inwieweit dies überhaupt relevant ist und was die weiteren Auswirkungen dieses Phänomens sind. In diesem Kapitel soll u.a. die Frage gestellt werden, was genau unter Charaktersynchronität zu verstehen ist sowie welche Aspekte zur Charakterisierung einer Figur beitragen. Außerdem werden verschiedene Charaktere der Serie *TBBT* vorgestellt und untersucht, ob und wie die Eigenschaften der Figuren ins Italienische und Deutsche übertragen werden. Im darauf folgenden Kapitel soll untersucht werden, ob etwaige Veränderungen Einfluss auf die Rezeption der Sitcom in den unterschiedlichen Ländern haben.

Fodor (1976:72) prägt in seinem Werk den Begriff „character synchrony“, also Charaktersynchronität, bezieht sich dabei v.a. aber nur auf die akustischen Aspekte. Whitman-Linsen (1992:39ff) versteht unter Charaktersynchronität weitaus mehr und ist der Meinung, dass sie nicht nur aus stimmlichen Elementen besteht, sondern auch aus dem Dialog und der Frage, wie eine Figur sich ausdrückt. Trotzdem konzentriert sich Whitman-Linsen v.a. auf die stimmlichen Elemente. Eine charakterspezifische Auswahl von Synchronsprecher_innen und die damit einhergehende Übereinstimmung von stimmlichen Merkmalen von Ausgangs- und Zieltext haben auf das Publikum Auswirkungen und tragen dazu bei, die Funktion zu unterhalten zu erfüllen. Jede Figur eines Filmes oder einer Serie erfüllt ebenfalls einen bestimmten Zweck, welcher erhalten werden sollte. Sheldon in *TBBT* vermag das Publikum ob seiner sozialen Inkompetenz und seiner gehobenen Sprache zu verblüffen und damit zum Lachen zu bringen. Das zu verändern, würde seinen Charakter und damit seine Funktion in der Serie verändern.

5.1. Was macht einen Charakter aus?

Da es in diesem Kapitel darum geht festzustellen, inwiefern sich der Charakter einer Figur in der Synchronfassung von jenem aus der Ausgangsfassung unterscheidet, muss zuerst geklärt werden, was genau den Charakter, die Persönlichkeit einer Person ausmacht. Der Charakter ist ein Zusammenwirken von verschiedenen Aspekten, die im Folgenden erläutert werden sollen.

5.1.1 Die Stimme

Sehen Menschen eine Person und nehmen sie das Äußere dieser Person wahr, z.B. die Größe, die Statur, usw., nehmen sie eine bestimmte Erwartungshaltung in Bezug auf die Stimme ein. Einfluss auf diese Erwartungshaltung haben auch das allgemeine Verhalten, die Gestik und Mimik der Person sowie deren Nationalität. Ebenso verhält es sich mit Publikum, das einen Film oder eine Serie ansieht. Von Arnold Schwarzenegger wird wohl erwartet, dass er eine kräftige Stimme hat. Im Fall, dass diese Erwartungen nicht erfüllt werden, wird das Film- oder Fernseherlebnis für die Zuseher_innen gemindert oder gestört (vgl. Whitman-Linsen 1992:39ff).

Herbst (1994:83) bemerkt, dass die Synchronstimmen in der Regel vom Publikum kritiklos akzeptiert werden und es sich daran gewöhnt. Die Zuschauer_innen werden vor vollendete Tatsachen gestellt: Das ist die Figur mit der dazugehörigen Stimme. Grundsätzlich gilt es als Ausnahme, dass Menschen die Stimme einer Person als unpassend befinden. Für das deutschsprachige Publikum mag es jedoch sogar befremdlich wirken, die Originalstimmen von z.B. Tom Hanks oder Richard Gere zu hören, zwei Synchronstimmen, die großen Wiedererkennungswert haben, weswegen es üblich ist, dass bekannte Darsteller_innen immer von denselben Sprecher_innen synchronisiert werden. Ein häufiger Kritikpunkt in Bezug auf Synchronisation ist die Tatsache, dass es zu wenig Synchronsprecher_innen für zu viele Schauspieler_innen gibt, sodass ein/e Sprecher_in oft vielen verschiedenen Schauspieler_innen die Stimme leiht, wie dies z.B. bei Kevin Kline und Tom Hanks oder Bruce Willis und Gerard Depardieu der Fall ist. Interessant wird es jedoch erst, wenn z.B. Kevin Kline und Tom Hanks gemeinsam in einem Film spielen. Dieser Fall tritt im Film *The Expendables* auf, in welchem sowohl Arnold Schwarzenegger als auch Sylvester Stallone vom selben Sprecher synchronisiert werden. Wobei zu sagen ist, dass dieser Film nicht sehr textlastig ist und diese Feinheit wahrscheinlich nur geschultem Publikum wirklich auffällt (vgl. ^a<http://de.wikipedia.org> und ^a<https://www.synchronkartei.de>)¹³.

Störend hingegen wirken bei Umbesetzungen von Synchronsprecher_innen von Fernsehserien, wie es z.B. bei Marge Simpson der Fall ist. Wie bereits erwähnt, gibt es kaum Kritik an Synchronfassungen, jedoch gibt es viele Beschwerden, wenn ein Sprecher_innenwechsel vorgenommen wird. Die neue Stimme wird meist als unpassend empfunden. Jedoch ist lt. Herbst (1994:83) davon auszugehen, „dass die neuen Synchronschauspieler [...] vom Publikum ohne weiteres akzeptiert worden wären, wenn sie die Rollen von Anfang an gesprochen hätten“ (vgl. Götz und Herbst 1987: 14).

Was die Auswahl von Synchronsprecher_innen betrifft, zählt nicht, wie vielleicht angenommen wird, die Ähnlichkeit mit der Stimme der Filmschauspieler_innen, sondern hauptsächlich ob die Synchronstimme zum Typ der Schauspieler_innen passt. Whitman-Linsen (1992:44f.) meint dazu Folgendes:

¹³ Vgl. hierzu auch Whitman-Linsen (1992: 41-45), Herbst (1994: 78f), Vöge (1977: 121)

[T]he widespread tendency is to provide an original film character who embodies, for example, a strong, rough type with a deep, manly voice, regardless of whether the original actor possesses such a voice or not. [...] The good guys get the good-guy voices and the bad guys get the bad-guy voices.

Whitman-Linsen unterstreicht hier ebenfalls die Tatsache, dass zwischen Originalschauspieler_innen und Synchronsprecher_innen keine stimmliche Ähnlichkeit bestehen muss. Ein Beispiel dafür ist der Schauspieler Bruce Willis, der eine sehr markante deutsche Synchronstimme hat, wobei seine eigene Stimme als eher unauffällig einzustufen ist. Die Ähnlichkeit zur Originalstimme ist, wie erwähnt, eher nebensächlich. Wesentlich ist hingegen das Alter der Synchronsprecher_innen, da ein Altersunterschied, welcher mehr als 10 Jahre beträgt, vermieden werden soll, da „die Stimmqualität einen zuverlässigen Indikator für biologische Informationen darstellt, insbesondere was die Faktoren Alter und Geschlecht betrifft“ (Herbst 1994:80). Whitman-Linsen (1992:39ff) sieht das ähnlich und bezeichnet die Stimme als Informationsträger, welche Informationen über den Charakter preisgibt.

In manchen Fällen wird sogar bewusst eine Stimme gewählt, die sich von der Ausgangsstimme unterscheidet. Ein Grund dafür kann sein, dass man die Qualität der synchronisierten Fassung erhöhen möchte. Ein für den kulturellen Aspekt in der Translationswissenschaft relevanter Grund stellt die unterschiedliche Auffassung von Stimmqualitäten in unterschiedlichen Kulturen dar. So können mit einer besonders hohen Frauenstimme in unterschiedlichen Kulturkreisen unterschiedliche Eigenschaften assoziiert werden.

Es kann also gesagt werden, dass die Stimme selbst ein wichtiges Element der Charakterisierung darstellt, um die „illusion of an organic whole“ (Whitman-Linsen 1992: 40) zu erhalten. Durch die Wahl einer bestimmten Stimme kann also der Charakter einer Figur verändert werden und daher eine andere Wirkung auf das Publikum haben als der Charakter in der Ausgangsfassung. Man stelle sich in *TBBT* Bernadette mit einer tiefen Stimme vor. Das würde das Bild, das die Zuseher_innen von ihr haben, stark verändern. Schon 1976 ist Fodor (1976:74) derselben Meinung: „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.“

5.1.2 Sprachvarietäten

Ein weiteres charakterliches Merkmal stellen die so genannten Sprachvarietäten dar. Darunter fallen u.a. Akzent, Dialekt und Soziolekt. Der Duden (vgl. ^a<http://www.duden.de>) versteht unter Akzent Folgendes: „bestimmter Tonfall, Aussprache, Sprachmelodie“, wobei als Beispiel „mit ausländischem Akzent sprechen“ angeführt wird, so wie Akzent in der vorliegenden Arbeit verstanden werden soll. Zum Begriff Dialekt findet sich im Duden folgender Ein-

trag: „regionale Variante einer Sprache“¹⁴ (vgl. ^b<http://www.duden.de>). Weiters wird im Duden Soziolekt folgendermaßen definiert: „Sprachgebrauch einer sozialen Gruppe (z. B. Berufssprache, Jugendsprache)“ (vgl. ^c<http://www.duden.de>). In *TBBT* kann die wissenschaftliche Sprache also als Soziolekt angesehen werden.

Es kann angenommen werden, dass die Sprachvarietät ein charakterliches Merkmal einer Person darstellt. In *TBBT* spricht Raj grammatikalisch korrektes Englisch mit indischem Akzent, woraus abgeleitet werden könnte, dass er nicht in den USA geboren ist, sondern in Indien, wo u.a. auch Englisch Amtssprache ist.

Bei der Übertragung von Sprachvarietäten darf die Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, wie eine bestimmte Sprachvarietät konnotiert ist, da man beim Zielpublikum dieselbe Reaktion hervorrufen möchte wie beim Publikum der Ausgangskultur. In *TBBT* bedient sich Sheldon eines tendenziell hohen Sprachregisters, was zu der Charakterisierung der Figur beiträgt. Man stelle sich vor, er würde in einer Synchronfassung vulgäre Ausdrücke und Slang verwenden. Dies würde eine starke Veränderung der Figur bedeuten (vgl. Rowe 1960: 119, Pruys 1997: 96)

So kommt es nicht selten vor, dass Personen einer niedrigeren sozialen Schicht in der Synchronfassung mit eher formeller Sprache sprechen und einfach die typische deutsche Synchronsprache verwendet wird. Hesse-Quack (1969:141) bemerkt schon 1969, dass die „in den Originalen vorfindbare Differenzierung von Charakteren und Situationen durch sprachliche Wendungen geht über in mehr stereotypisierte Formen“. Wobei dies nicht nur für Soziolekte, sondern auch für alle anderen Sprachvarietäten gilt. Herbst (1994:161ff) stimmt dem zu, indem er anmerkt, dass bestimmte Stilebenen, also Sprachregister, im Deutschen oft neutralisiert werden, also in der Synchronfassung kaum ein Unterschied zwischen formeller und informeller Sprache erkennbar ist. Die einzige Möglichkeit, Soziolekte adäquat wiederzugeben besteht dann, wenn es in der Zielkultur eine Entsprechung dafür gibt. Um die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht sonst auszudrücken, können diesbezügliche Anmerkungen und Hinweise in den gesprochenen Text eingearbeitet werden (vgl. Herbst 1994:108). Weiters wird auch die Tatsache eher vernachlässigt, dass viele Ausdrücke schriftlich anders wirken als mündlich und zu unterschiedlichen Sprachregistern gehören. Der Sprechstil gehört, wie schon erwähnt, zum Charakter einer Figur und enthält auch Informationen darüber, wie eine Person zu einer anderen Person steht. Eine Veränderung des Sprechstils kann also als Veränderung des künstlerischen Projekts angesehen werden. Sheldons Eigenart ist es z.B., dass er genau diesen Aspekt ignoriert und seine Sprechweise eben nicht der Person anpasst, mit der er kommuniziert.

Bei Dialekten verhält es sich ähnlich. Herbst (1994:97) erläutert dazu, dass es meist unmöglich ist, einen Dialekt in eine andere Sprache zu übertragen, da jeder Dialekt bestimmte Assoziationen hervorruft und sozial markiert ist. Man denke nur z.B. an Mundl in *Ein echter Wiener geht nicht unter* und an die Art, wie er spricht. Das Publikum weiß, dass es sich um

¹⁴ Im selben Eintrag wird der Begriff Regiolekt als Synonym angeführt.

eine Person aus Wien handelt, die nicht in gehobenen gesellschaftlichen Kreisen verkehrt. Wie sollte dieser Aspekt, mit all den inhärenten Eigenschaften, in eine andere Sprache übertragen werden können? Es würde befremdlich wirken, die Figur z.B. im Italienischen mit sizilianischem Dialekt sprechen zu lassen, denn das würde das Bild, welches das Publikum von der Figur hat, stark verändern.

Anders verhält es sich mit der Übertragung von ausländischen Akzenten, welche im Normalfall beibehalten werden können. Eine Schwierigkeit tritt dann auf, wenn eine Figur z.B. mit französischem Akzent spricht und der Film oder die Serie ins Französische synchronisiert wird. In der Serie *Gilmore Girls* hat die Person mit französischem Akzent in der französischen Version mit italienischem Akzent gesprochen. Eine wahrscheinlich passende Lösung, wobei hier untersucht werden müsste, wie französischsprachiges Publikum eine Figur mit italienischem Akzent wahrnimmt. Hier kann nicht gewährleistet werden, dass die ursprüngliche Funktion erhalten bleibt, der Charakter also z.B. arrogant wirkt. Solange jedoch der Unterhaltungsfaktor erhalten bleibt, kann die allgemeine Funktion, also zu unterhalten, als erfüllt betrachtet werden.

5.1.3 Sprechtempo – Sprechrhythmus – Lautstärke

Im Kapitel über Synchronisation wurde bereits der Aspekt der Lippensynchronität beleuchtet und besprochen, dass die quantitative Lippensynchronität, also eine Übereinstimmung von Sprechanfang und –ende, für die Erhaltung der Illusion maßgeblich ist. Eine Asynchronie auf quantitativer Ebene kann für das Publikum störend wirken. Da italienischer und auch deutscher Text meist länger ist als der englische, kann ein schnelleres Sprechtempo seitens der Synchronsprecher_innen notwendig sein, um qualitative Synchronität zu erreichen. Maier (1997:93ff.) spricht von „Bewegungsarmut“, wenn der englische Text weniger Silben beinhaltet als der deutsche oder italienische Synchrontext. Das Sprechtempo hat Einfluss darauf, wie eine Figur auf die Zuseher_innen wirkt, was bedeutet, dass eine starke Veränderung des Tempos den Charakter einer Person verändern kann. So kann eine Person, die im englischsprachigen Ausgangstext nicht übermäßig schnell spricht in der synchronisierten Fassung hastig oder nervös wirken, wenn trotz einer Silbenüberzahl die Übereinstimmung von Sprechbeginn- und -ende angestrebt wird. Whitman-Linsen (1992:45) bemerkt hierzu Folgendes:

We recognize whether a voice in its essence is melodious and fluid or guttural and harsh, tinny or mellifluous, youthful or cracking with age. We can discern dialect, slang or jargon. What is perhaps even more malleable is what the speaker does with his voice, the way he modulates it in terms of intensity, volume, speed, etc., to provide the hearer with information which surpasses the semantic content of the utterance. We hear joy, sadness, excitement, boredom, impatience, anger, surprise and all the nuances of human emotion. Intonation, as just one example of prosodic manipulation, plays an enormous role in communication, often diametrically contradicting denotative meaning. [...] Understatement, irony and sarcasm thrive on their nourishment from intonation and are often most effectively imparted through this means.

Whitman-Linsen misst also der Art und Weise, wie jemand spricht, sogar noch größere Bedeutung bei als der Stimme selbst. Darsteller_innen transportieren mithilfe von Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit, Tonlage und Sprechintensität Emotionen, was also bedeutet, dass die Art und Weise, wie etwas gesagt wird, auch eine größere Rolle spielt, als was gesagt wird: „[H]ow we say something can enhance, impoverish, or shift the semantic content of an utterance“ (Whitman-Linsen 1992:46). Für Synchronsprecher_innen bedeutet das also, dass sie mit dem, was sie sagen, auch sämtliche Emotionen ausdrücken müssen, so wie die Schauspieler_innen auch. Sie stehen jedoch eher bewegungslos in einem Raum und sprechen den Text in ein Mikrofon. Oft wird kritisiert, dass Synchronsprecher_innen gar nicht wissen (können), in welchem emotionalen Zustand sich die Figur gerade befindet, da sie den Film oder die Serie nicht in chronologischer Reihenfolge sehen, sondern nur die Sätze ihrer Figur, die sie einsprechen sollen. Es fehlt den Synchronsprecher_innen das Gefühl und das Wissen um die Emotionen, die die Schauspieler_innen mit Mimik, Gestik und Intonation ausdrücken können, sowie detaillierte Informationen zum Inhalt. Bei kommerziell wichtigen Filmen, wie z.B. *Harry Potter* sehen die Sprecher_innen oft nur die Lippen der Person, die sie sprechen und nicht das gesamte Bild. Grundsätzlich wird beim Einsprechen der Texte großer Wert auf die Intonation gelegt, obwohl die arbeitstechnischen Umstände dies erschweren können und trotzdem haben die Zuschauer_innen u.U. oft das Gefühl, die Sprecher_innen würden monoton und emotionslos sprechen oder, im Gegenteil, übertreiben (vgl. Whitman-Linsen 1992:45ff und Herbst 1994: 109ff). Außerdem haben die Sprecher_innen keinen Handlungsspielraum, was die Interpretation der Rolle betrifft; sie müssen die Rolle so sprechen wie von den Darsteller_innen vorgesehen.

Damit sich die Synchronsprecher_innen voll und ganz auf ihre Rolle einlassen können, sollten sie die Möglichkeit haben, den gesamten Film zu sehen, was für die charaktergerechte Darstellung von großem Vorteil sein könnte. Eine isolierte Szene gibt kaum Aufschluss über die charakterlichen Eigenschaften einer Person. Wobei angemerkt werden muss, dass die Synchronregisseur_innen den Sprecher_innen grundsätzliche Informationen zur Handlung und zum Charakter geben.

5.1.4 Kultureller Hintergrund

Filme werden mithilfe von Untertiteln oder Synchronfassungen nicht nur eine andere Sprache übertragen, sondern auch in einen anderen Kulturkreis. Whitman-Linsen (1992:45ff.) weist diesbezüglich drauf hin, dass emotionale Reaktionen in unterschiedlichen Kulturkreisen auch unterschiedlich ausgedrückt werden. Als Beispiel wählt sie einen Franzosen, einen Engländer, einen Italiener und einen Russen, wobei alle sehr unterschiedlich auf eine Todesnachricht reagieren werden, auch wenn sie dieselben Charaktereigenschaften besitzen. Da die Bearbeiter_innen der Synchronfassung keinen Einfluss auf das Bildmaterial selbst haben, können

keine kulturspezifischen Änderungen durchgeführt werden. Die gesprochene Sprache und der kulturelle Hintergrund derer, die sie sprechen, stellt also eine Asynchronie dar.

5.2 Wozu Charaktersynchronität?

Hier soll die Frage aufgeworfen werden, warum das Erhalten von bestimmten Charaktereigenschaften einer Figur angestrebt werden soll. Wie bereits erläutert wurde, sollte die Synchronfassung denselben Effekt auf das Publikum haben wie die Ausgangsfassung und dazu gehören auch die Charaktere der Serie. Muss eine Figur in einer Serie adäquat sein? Grundsätzlich ist diese Frage mit „ja“ zu beantworten, wobei fraglich ist, wie sich eine adäquate Filmfigur zu verhalten hat. Relevant erscheint hier v.a. die Frage nach Äquivalenz, also ob ein Charakter äquivalent sein sollte, um die vorgegebene Funktion zu erfüllen. Auch hier müsste die Antwort „ja“ lauten, da sonst die gesamte Serie verändert wird. Der Erfolg einer Sitcom hängt in großem Maße von den mitwirkenden Figuren ab. Wenn die Charaktere und somit auch die Serie verändert werden, gäbe es für Fernsehsender keinen Grund mehr, Serien einzukaufen. Ein Sender, der sich für eine bestimmte Serie entscheidet, verwendet als Entscheidungsgrundlage wohl die Ausgangsfassung und den Erfolg in der Ausgangskultur. Die Faktoren in der Synchronfassung zu verändern wäre also wenig sinnvoll. Die Charakterisierung von Serienfiguren sollte also möglichst äquivalent sein. Eine weitere Frage ist, ob sich z.B. US-Amerikaner und Deutsche problemlos über eine bestimmte Serie unterhalten können sollen. Oft werden die Namen von Serien übersetzt oder verändert, jedoch sollte eine kurze Beschreibung des Inhalts oder, wahrscheinlicher der Personen, Aufschluss über die Serie geben.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Übereinstimmung von Charaktereigenschaften in Ausgangs- und Zielkultur für die angestrebte Funktion einer Serie relevant ist und Nords (1989, 2011) Loyalitätsprinzip Anwendung findet. Ein Film oder eine Serie ist, ähnlich wie ein Buch, als Kunstwerk einzustufen, daher sollte der Grundcharakter erhalten bleiben. Die Intention des/der Regisseurs_in sollte nicht verändert werden, genauso wie es sich mit der Intention eines/r Autor_in hinsichtlich seines/ihres Buches verhält.

5.3 Charaktere in Sitcoms

Die Charaktere, also die Figuren, spielen in der Sitcom eine wichtige Rolle. Die Handlung spielt sich, wie oben schon erwähnt, meist in wenigen Räumen ab, was bedeutet, dass v.a. die Figuren das Publikum an die Serie binden.

Meist ist es so, dass es in einer Sitcom eine bestimmte Grundbesetzung gibt, die je nach Sitcom aus der Familie und/oder den engsten Freund_innen besteht. In *TBBT* besteht die Grundbesetzung in den ersten Staffeln aus fünf Personen (Sheldon, Leonard, Raj, Howard und

Penny) und wird später durch Amy, Bernadette und Steward erweitert. Außerdem gibt es verschiedene Figuren, die immer wieder vorkommen, jedoch keine Hauptrolle einnehmen.

Mothes (2001:65) meint zur Charakterisierung von Figuren in Serien Folgendes:

Bei der Produktion von Fernsehserien ist die Biografie der Protagonisten, die mitunter über Jahre ‚leben‘, im Hinblick auf den inhaltlichen Fortgang ein bestimmendes Kriterium. Handeln Figuren nicht mehr so, wie es zu ihnen passt, entstehen in ihrer Entwicklung nicht nachvollziehbare Brüche. Ihr Identifikationspotential verliert sich. [...] Andererseits muss eine Biografie auch vereinbar mit weitreichenden Entwicklungen sein, damit die Figur ein für viele Folgen ausreichend breites Handlungsspektrum und vielseitige Veränderungsmöglichkeiten hat, so dass für Rezipienten ihr Auftreten nicht vollends vorhersagbar wird.

Obwohl am Beginn einer Serie noch nicht klar ist, wie viele Staffeln gedreht werden und wie erfolgreich die Serie sein wird, muss die Charakterisierung der Figuren sorgfältig und mit Blick in die weitere Zukunft durchgeführt werden. Wie auch Mothes sagt, muss es jedoch auch Raum für Veränderungen und Entwicklung einer Person geben. Der Charakter einer Serienfigur muss sehr komplex und vielschichtig angelegt und die Biographie im Detail festgelegt werden. Trotzdem soll auch ein gewisser Überraschungseffekt erhalten bleiben, wenn Figuren Unerwartetes tun. Bei *TBBT* ist dies z.B. der Fall, wenn Sheldon doch ein gewisses Verständnis für seine Freundin Amy aufbringt, obwohl er üblicherweise kaum über die Gefühle anderer Personen nachdenkt. Weiters ist auch nicht vorherzusehen, was passiert, wenn er aus seinem organisierten Leben herausgerissen wird. So kauft er, nachdem er die Freundschaft mit Amy kurzzeitig beendet, ungefähr 20 Katzen. Ein Problem, das nur seine Mutter Mary zu lösen vermag.

Diese intensive Charakterzeichnung kann für die Schauspieler_innen jedoch negative Folgen haben: so ist es oft schwierig, die Darsteller_innen einer bekannten Serie in einer anderen Rolle ernst zu nehmen, v.a. wenn die Person vor der Serie wenig bekannt gewesen ist, wie es z.B. bei Jim Parsons (Sheldon) der Fall sein könnte. Viele Seriencharaktere werden zu einer Art Kultfigur und werden das Image dieser Figur nur schwer los. Andererseits verhilft eine Rolle in einer Serie manchen Schauspieler_innen auch zu großem Erfolg.

5.4 Charaktere in *TBBT*

In diesen Kapiteln sollen die Figuren der Sitcom *The Big Bang Theory* vorgestellt und mit ihrem deutschen und italienischen Pendant verglichen und analysiert werden. Hierzu ist zu sagen, dass Charaktere, die für die folgende Arbeit besonders relevant ist, detaillierter behandelt werden, trotzdem sollen der Vollständigkeit halber und zum besseren Verständnis alle wesentlichen Figuren kurz umrissen werden. Da es in der vorliegenden Arbeit um Charaktersynchronität geht, wozu auch das Aussehen einer Person zählt und um den in Kapitel 4 besprochenen visuellen Aspekt, also das Bildmaterial nicht außer Acht zu lassen, wird ein Foto jeder Figur eingefügt.

Bevor genauer auf den Charakter der Figuren eingegangen wird, soll auch dem Charakter der Serie selbst Aufmerksamkeit geschenkt werden.

5.4.1 Der Charakter der Serie selbst

Die männlichen Protagonisten (Sheldon, Leonard, Raj und Howard) sind Physiker, wodurch die Wissenschaft ein wichtiges Thema in der Serie ist. Eine Veränderung wissenschaftlicher Anspielungen würde den Charakter der Sitcom stark verändern. Anzumerken ist, dass Anspielungen dieser Art wohl weder vom Publikum der Ausgangs- noch der Zielkultur im Detail verstanden werden. Weitere Themenschwerpunkte stellen die Interessen der Physiker dar, wie z.B. Science Fiction, Comics und Videospiele. Diese Aspekte machen den Charme der Serie aus und unterscheiden sie von anderen Sitcoms. In der ersten Folge der ersten Staffel erwähnt Sheldon, dass er, Leonard, Howard und Raj bis ein Uhr Früh „Klingon Boggle“¹⁵ gespielt hätten. Penny macht sich daraufhin etwas darüber lustig. In der italienischen Synchronfassung wird aus „Klingon Boggle“ schlichtweg „Risiko“ gemacht, was auch Penny die Möglichkeit nimmt, sich darüber zu wundern. Weiters wurde in der italienischen Version auch bis drei Uhr Früh gespielt. Diese Veränderungen haben großen Einfluss auf den Charakter der Serie und die Figuren. Es ist wohl keine Besonderheit, Risiko zu spielen. Auch die Auffassung, dass ein Uhr Früh als äußerst spät betrachtet wird, wird hier abgeschwächt. Bis drei Uhr Früh ein Spiel zu spielen ist in wahrscheinlich jedem Kulturkreis außergewöhnlich. Vor diesem Vorfall fragt Penny Sheldon, ob sie Genies sind, so wie in *A Beautiful Mind*, wobei Sheldons Reaktion in der Ausgangsfassung v.a. Stolz ausdrückt, wirkt sie in der italienischen eher lasziv, was seinem Charakter kaum entspricht. Ähnlich wie mit „Klingon Boggle“ verhält es sich auch mit anderen Anspielungen in den ersten paar Folgen.

5.4.2 Leonard Hofstadter, Ph.D.



Abbildung 2 - Leonard Hofstadter (Warner Bros. Entertainment Inc.)

¹⁵ Boggle ist ein Spiel in dem es darum geht, Wörter in einem Buchstabenchaos zu finden. Üblicherweise wird es in der eigenen Sprache gespielt.

Leonard Hofstadter wird in *TBBT* von Johnny Galecki gespielt und arbeitet als Experimentalphysiker an der Caltec-Universität in Pasadena, Kalifornien. Er entstammt aus einer Familie von Wissenschaftler_innen aus New Jersey und gilt als das wissenschaftlich gesehen am wenigsten erfolgreiche Familienmitglied; seinen Ph.D.-Titel erhält er im Alter von 24 Jahren. Er wohnt in Pasadena und teilt seine Wohnung mit Sheldon. Leonard hat wahrscheinlich die geringsten Probleme hinsichtlich sozialer Interaktionen und führt immer wieder Beziehungen zu unterschiedlichen Frauen; ein immerwährendes Thema ist dabei jedoch seine Beziehung zu Penny, der Nachbarin. Regelmäßiges Gesprächsthema in der Serie ist seine Laktoseintoleranz. Seine Kleidung ist leger und besteht üblicherweise aus einer unauffälligen Hose, einem T-Shirt, einer Kapuzenweste, worüber er eine Jacke trägt.

5.4.2.1 Die Stimme

Leonards Stimme in der englischen Version kann als relativ unauffällig beschrieben werden, da sie weder besonders hoch oder tief ist.

In der deutschen Synchronfassung wird Leonard von Ozan Ünal gesprochen, einem 1980 geborenen Synchronsprecher mit viel Erfahrung. Die Liste der Produktionen, bei denen Ünal mitgewirkt hat, lässt darauf schließen, dass er vorwiegend sanften Figuren seine Stimme leiht (vgl. ⁶<https://www.synchronkartei.de>). Was das Alter betrifft, stimmen Leonard und Ünal überein, wobei auch der Unterschied zu Johnny Galeckis Stimme nicht groß ist. Grundsätzlich kann die Stimme als passend angesehen werden.

In der italienischen Version von *TBBT* wird Leonard von Gabriele Lopez synchronisiert, der in Italien als Schauspieler, Sänger und Songwriter bekannt ist. Abgesehen von seiner Tätigkeit als Synchronsprecher arbeitet er auch als Synchronregisseur. Seine Stimme ist etwas tiefer als die des deutschsprachigen und des englischsprachigen Leonards, was jedoch kaum als störend empfunden werden kann (vgl. ⁷<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.2.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus – Lautstärke

Leonards englischer Sprechstil ist äußerst variabel. Er spricht oft eher langsam, sehr überlegt und betont häufig die letzten Wörter und Silben eines Satzes. Oft ist ein eher nörgelnder Unterton zu bemerken; dies ist häufig der Fall, wenn er mit Sheldon spricht. Wenn er verärgert ist, erreicht seine Stimme sehr hohe Tonlagen. Die Lautstärke ist meist angepasst und unauffällig.

In der deutschen Synchronfassung sind, was die eben angeführten Punkte betrifft, keine gravierenden Abweichungen erkennbar.

In der italienischen Synchronisation spricht Leonard schneller, was jedoch auf die italienische Sprache selbst, die schnell gesprochen wird, zurückzuführen ist sowie auf die Länge des Synchrontextes, der, wie bereits erwähnt, meist länger ausfällt als der Ausgangstext. Seine

Intonation erweist sich als wesentlich flacher, was ihn langweilig und wesentlich weniger emotional wirken lässt, als es im Ausgangstext dargestellt ist.

5.4.2.3 Sprachregister

Leonard ist Physiker und bedient sich der wissenschaftlichen Fachsprache. In der englischen und der deutschen Fassung ist Leonards Sprachregister als eher hoch anzusetzen, wobei er auch Gemeinsprache verwendet. Wenn er versucht, Slang zu verwenden, so wirkt dies sehr gezwungen, was ihm auch bewusst ist. Anders verhält es sich in der ersten Fassung der italienischen Synchronisation, in welcher er vulgäre Sprache verwendet, was für den ausgangssprachlichen Leonard äußerst untypisch ist.

In der ersten Szene der ersten Folge in Staffel eins gehen Leonard und Sheldon zu einer Samenbank für hochintelligente Personen:

1.01 02:08

Englisch	Deutsch	Italienisch	Übersetzung des italienischen Textes ins Deutsche
Leonard: Well, what do you wanna do?	Leonard: Und? Was willst du jetzt tun?	Leonard: Allora? Cosa vuoi fare?	Leonard: Also? Was willst du machen?
Sheldon: I want to leave. What's the protocol for leaving?	Sheldon: Ich würde gerne gehen. Leonard: Ok. Sheldon: Muss man dafür Regeln beachten?	Sheldon: Tutto tranne quello. Come ci si ritira?	Sheldon: Alles außer das. Wie zieht man sich zurück?
Leonard: I don't know, I've never reneged on a proffer of sperm before.	Leonard: Ich weiß es nicht, ich habe noch nie ein Spermaspendenangebot zurückziehen müssen.	Leonard: Non lo so, è la prima volta che il mio seme non finisce sul copriletto.	Leonard: Das weiß ich nicht, es ist das erste Mal, dass mein Samen nicht auf dem Bettzeug landet.

Der italienische Text stellt Leonard als einen Mann dar, der großen Erfolg bei Frauen hat. Im weiteren Verlauf der Serie wird jedoch klar, dass dies nicht der Fall ist. Da dies die erste Szene der ersten Staffel ist, wird so ein äußerst verzerrtes Bild der Hauptperson kreiert.

5.4.2.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Leonard stammt aus New Jersey und spricht amerikanisches Standardenglisch ohne auffällige regionale Färbung. Auch in den untersuchten Synchronfassungen treten diesbezügliche keine Auffälligkeiten auf.

5.4.2.5 Fazit

Stimmlich gesehen hat die Auswahl der Synchronsprecher keinen Einfluss auf die Charakterzeichnung. Die mangelnde Intonation im Italienischen lässt ihn jedoch eher emotionslos wirken, was eine starke Veränderung seines Wesens bedingt. Leonard ist eine sehr emotionale Figur, die großen Enthusiasmus, Ärger und Trauer auszudrücken vermag. In der italienischen Version sind hierbei keine Veränderungen in der Sprechweise zu verzeichnen. Auch die Tatsache, dass Leonard im Italienischen Vulgarismen verwendet, verändert seinen Charakter. Das schnellere Sprechtempo wirkt beim italienischen Publikum wohl kaum störend und wird wahrscheinlich als normal angesehen.

Die englische und die deutsche Version von Leonard können weitgehend als synchron bezeichnet werden. Die erste Fassung der italienischen Synchronisation weist jedoch gravierende Abweichungen auf.

5.4.3 Sheldon Cooper, M.A., Ph.D.



Abbildung 3 - Sheldon Cooper (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Sheldon Cooper ist ein theoretischer Physiker, stammt aus Texas und wird in der Serie von Jim Parsons gespielt. Seinen ersten Dokortitel erhält er mit 14 Jahren. Er stammt aus einer eher einfachen, religiösen Südstaatenfamilie, die zu Wissenschaft keinen Bezug hat, weswegen er Leonard um seine Familie beneidet. Er war ein Wunderkind und seine Familie wusste nicht, wie sie damit umgehen sollte. Folgende Aussage von Sheldon beschreibt dies treffend: „I’m not crazy. My mother had me tested.“ Trotzdem hat er ein sehr gutes Verhältnis zu seiner Mutter, zu der er eine Art Mutter-Kind-Beziehung hat. Auch in Bezug auf seine Großmutter äußert sich Sheldon ungewohnt liebevoll.

Er fühlt sich jedem anderen Menschen geistig überlegen und hält diese Meinung auch nicht zurück. Unterschiedliche, auch alltägliche Dinge, bereiten ihm große Schwierigkeiten, wie z.B. ein Friseurbesuch.

Seine sozialen Fähigkeiten sind, v.a. zu Beginn der Serie, stark eingeschränkt. Soziale Interaktionen, welche er beherrscht, sind angelernt. So bietet er Freund_innen, die aufgeregt oder traurig sind, immer ein heißes Getränk an. Mehr Trost kann er ihnen jedoch nicht bieten.

Immer wieder holt er sich von Leonard und auch Penny Rat für unbekannte soziale Situationen. Außerdem entbehrt er der Fähigkeit, Ironie und Sarkasmus zu verstehen und hat keinerlei Taktgefühl. Sollte er sich dazu hinreißen lassen, einen Scherz zu machen, so folgt diesem stets der Ausruf „Bazinga“.

Sheldon verfolgt eine strenge Tagesroutine und zwar hinsichtlich aller nur erdenklichen Aspekte. Um diesbezüglich keine Überraschungen zu erleben, stellt er für unterschiedliche Situationen Verträge auf, wie z.B. die Mitbewohnervereinbarung, die Leonard unterschreiben musste. Er ist romantischen Beziehungen abgeneigt, freundet sich jedoch in der vierten Staffel mit Amy Farrah Fowler an. In der fünften Staffel beginnen die beiden dann auch eine feste, aber asexuelle Beziehung, wobei er auch dafür einen Vertrag erstellt hat. Zu körperlichen Annäherungen kommt es nur in Form von sehr seltenen Umarmungen und vertraglich geregeltem Händchenhalten.

Sheldon weist in unterschiedlichen Situationen sehr kindische Eigenschaften auf, z.B. wenn es darum geht, seinen Willen durchzusetzen oder seine Freude über ein gewonnenes Videospiel auszudrücken. Außerdem leidet er unter nervösen Gesichtszuckungen, wenn er sich in unangenehmen Situationen wieder findet, z.B. wenn er bei einer Diskussion verliert oder ein Geheimnis für sich behalten muss. Wenn er als Kind krank war, hat ihm seine Mutter immer das Lied „Soft Kitty“ vorgesungen, was in der Serie dann Pennys Aufgabe geworden ist.

Weiters weist Sheldon zwanghaftes Verhalten auf, wie z.B. dass er immer auf demselben Platz auf dem Sofa sitzen muss. Er betreibt auch eine bestimmte Anklopfoutine, die aus einer dreifachen Wiederholung aus drei Mal Klopfen und den Namen der Person, die er sprechen möchte, besteht.

Wie auch die anderen Physiker in der Serie ist er ein großer Fan von Science-Fiction und Videospielen. Seine übliche Kleidung besteht aus einem T-Shirt mit Comic-bezogenem Aufdruck, welches er über einem langärmeligen T-Shirt trägt.

5.4.3.1 Die Stimme

Sheldons Stimme kann in der englischen Version als durchaus männlich beschrieben werden, wobei sie nicht auffällig tief ist, sondern im Gegenteil, auch sehr hohe Tonlagen erreichen kann. In der deutschen Synchronisation wird er von Gerrit Schmidt-Foß gesprochen. Der Synchronsprecher ist 1975 geboren und ist damit nur zwei Jahre jünger als Jim Parsons. Er ist u.a. der Stammsprecher von Leonardo DiCaprio und leiht seine Stimme auch vielen Seriendarstellern. Trotz des gleichen Alters wirkt seine Stimme jedoch wesentlich jünger als die von Jim Parsons selbst. Der deutschsprachige Sheldon spricht mit vergleichsweise sanfter und eher unmännlicher Stimme, was für das Publikum, welche Jim Parsons eigene Stimme kennt, unpassend wirken kann. Grundsätzlich kann die Stimme jedoch nicht als vollkommen unpassend eingestuft werden, da Sheldon eine asexuelle Figur darstellt. Weiters spricht er wesentlich monotoner als im Englischen und seine Stimme erreicht nicht dieselben hohen Tonlagen. Au-

ßerdem ist auch der für Sheldon typische belehrende Unterton kaum vorhanden und lässt ihn daher etwas sympathischer und sanfter wirken. Im Italienischen verhält es sich diesbezüglich ähnlich. Wobei hier wiederum fraglich ist, ob sich Personen, die die englische Fassung nicht kennen, daran stören würden.

In der italienischen Fassung leiht der Synchronsprecher Leonardo Graziano Sheldon seine Stimme. Da Graziano bei der Aufnahme einiger Folgen der zweiten Staffel jedoch nicht verfügbar war, ist Emiliano Coltorti eingesprungen. Hinsichtlich des Alters trennen beide Synchronsprecher nur wenige Jahre von Jim Parsons. Im Vergleich zu Graziano ist Coltortis Stimme wesentlich heller und intensiver. Grazianos Stimme ist tief und männlich und unterscheidet sich so sehr stark von Parsons eigener Stimme. Später wurden die Folgen, welche von Coltorti gesprochen wurden, von Graziano neu synchronisiert. Wie gesagt ist Grazianos Stimme wesentlich tiefer als die von Jim Parsons, was Sheldon männlicher wirken lässt und so Auswirkungen auf die charakterliche Darstellung hat (vgl. ^d<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.3.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Sheldons Sprechtempo kann als eher hoch beschrieben werden, wobei er sich überdeutlich artikuliert. Auf Italienisch und auch Deutsch können diesbezüglich dieselben Eigenschaften festgestellt werden. Was die Lautstärke betrifft, ist es Sheldons Eigenart nicht abschätzen zu können, in welchen Situation ein leises Flüstern angebracht ist. Grundsätzlich kann die Sprechlautstärke sowohl im Englischen, als auch im Deutschen und Italienischen als eher laut beschrieben werden.

5.4.3.3 Sprachregister

Sheldon bedient sich im Ausgangstext eines sehr hohen Sprachregisters. Abgesehen von der wissenschaftlichen Sprache drückt er auch alltägliche Sachverhalte auf gehobene Art aus. Charakteristisch dafür ist die vermehrte Verwendung von Fremdwörtern. Sheldon konstruiert häufig lange Sätze, die aus mehreren Nebensätzen bestehen und grammatikalisch stets korrekt sind. Darauf legt er großen Wert. Das Sprachregister im Deutschen liegt unter dem des Ausgangstextes. Im Italienischen ist der von Sheldon verwendete Sprachregister ebenfalls niedriger einzustufen als im Englischen. Die Satzstruktur weist in allen drei Sprachen jedoch ähnliche Eigenschaften auf, wobei hier anzumerken ist, dass es im Italienischen üblich ist, sich in längeren Sätzen auszudrücken als im Englischen. Außerdem artikuliert Sheldon im Deutschen die Wörter weniger deutlich und verwendet Verkürzung wie „noch mal“ anstatt „noch einmal“.

Sheldon und Leonard sitzen im Auto, um einen Fernsehapparat von Pennys Exfreund abzuholen:

1.01 15:51

Englisch	Deutsch	Italienisch	Übersetzung der italienischen Fassung ins Deutsche
Sheldon: I really think we should examine the chain of causality here.	Sheldon: Ich finde, wir sollten noch einmal die Kausalkette durchdiskutieren.	Sheldon: Penso che dovremmo realmente esaminare la catena causale qui.	Sheldon: Ich denke, dass wir hier wirklich die Kausalkette untersuchen sollten.
Leonard: Must we?	Leonard: Müssen wir das?	Leonard: Dovremmo.	Leonard: Sollten.
Sheldon: Event A. A beautiful woman stands naked in our shower. Event B. We drive half way across town to retrieve a television set from the aforementioned woman's ex-boyfriend. Query, on what plane of existence is there even a semi-rational link between these events?	Sheldon: Ereignis A: eine hübsche Frau steht nackt unter unserer Dusche. Ereignis B: wir fahren durch die halbe Stadt und sind nur deswegen unterwegs um einen Fernseher vom Exfreund der besagten Frau abzuholen. Die Frage: Auf welcher Ebene der Existenz siehst du eine halbwegs rationale Verbindung zwischen diesen Ereignissen?	Sheldon: Evento A: una bella ragazza sta nuda nella tua doccia. Evento B: Stiamo attraversando la città per ritirare un televisore dal ex-boyfriend della suddetta ragazza. La domanda è: Su quale piano esistenziale esiste un legame pseudo-razionale fra questi due eventi?	Sheldon: Ereignis A: eine hübsche Frau steht nackt unter deiner Dusche. Ereignis B: wir durchqueren gerade die Stadt um einen Fernsehapparat vom Exfreund der oben genannten Frau abzuholen. Die Frage ist: Auf welcher existentiellen Ebene existiert eine pseudo-rationale Verbindung zwischen diesen beiden Ereignissen.
Leonard: She asked me to do her a favour, Sheldon.	Leonard: Sie hat mich gebeten ihr einen Gefallen zu tun, Sheldon.	Leonard: Mi ha chiesto di farle un favore, Sheldon.	Leonard: Sie hat mich gebeten, ihr einen Gefallen zu tun, Sheldon.
Sheldon: Ah, yes, well that may be the proximal cause of our journey, but we both know it only exists in contradistinction to the higher level distal cause.	Sheldon: Ach ja. Das mag die proximale Begründung unserer Fahrt sein. Aber wir beide wissen, dass diese nicht ohne eine auf einer höheren Ebene distale Ursache existieren würde.	Sheldon: A certo. Ma questo è la causa secondaria del nostro viaggio. Ma sappiamo bene che questo esiste per sottolineare la causa primaria che è decisamente un'altra.	Sheldon: Natürlich. Aber das ist der sekundäre Grund für unsere Fahrt. Aber wir wissen beide, dass diese existiert um den primären Grund zu unterstreichen, welcher zweifellos ein anderer ist.

Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass der verwendete Sprachregister im Englischen höher ist als in den beiden anderen Sprachen. Es ist zu bezweifeln, dass Sheldon eine Angabe wie „halbwegs“ verwenden würde, da dies sehr ungenau ist. Weiters ist er ein sehr genauer Mensch, der die anderen Personen häufig auf sprachliche Fehler hinweist. Daher ist anzunehmen, dass er

nicht das Wort „Fernseher“ sondern wohl eher „Fernsehapparat“ verwenden würde. Vorstellbar ist also, dass er jemanden, der das Wort „Fernseher“ verwendet, belehrt. Auch das Wort „retrieve“ ist höher anzusetzen als „abholen“.

5.4.3.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Sheldon ist gebürtiger Texaner, was aus seiner Art zu sprechen jedoch nicht hervorgeht. Trotzdem wird immer wieder darauf hingewiesen, auch in der deutschen und der italienischen Synchronisation. Was den Akzent betrifft, geht hier keinerlei Information verloren, wobei fraglich ist, was sich das deutsch- bzw. italienischsprachige Publikum vorstellt, wenn es Informationen bezüglich Sheldons Herkunft hört. Obwohl die detaillierte Betrachtung dieses Aspekts den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, sollte dieser Gedanke nicht unerwähnt bleiben.

5.4.3.5 Fazit

Sheldons Stimmen weisen große Unterschiede auf, sogar innerhalb der italienischen Fassung. Diese Tatsache verursacht ein anderes Wirken der Figur und beeinflusst somit die Wahrnehmung der Zuseher_innen. Im Deutschen wird sein asexueller Charakter durch die höhere Stimme zusätzlich unterstrichen. Im Italienischen ist das Gegenteil der Fall: Sheldon wirkt wesentlich männlicher. Weiters trägt der Wechsel der Synchronstimme in der italienischen Synchronfassung kaum zur Festigung des Charakters bei und zieht negative Aufmerksamkeit auf sich. Auch die Unterschiede in Bezug auf den Sprachregister sind auffällig. Sheldon drückt sich im Deutschen weit weniger gehoben aus als in den beiden anderen untersuchten Fassungen. Daraus resultiert, dass Sheldon in der deutschsprachigen Fassung sanfter und etwas weniger arrogant wirkt.

5.4.4 Penny



Abbildung 4 - Penny (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Penny wird in der Serie von der Schauspielerin Kaley Cuoco gespielt, wobei ihr Nachname nie erwähnt wird. Sie stammt aus der Stadt Omaha im Bundesstaat Nebraska und ist nach Kalifornien gezogen, um Schauspielerin zu werden. Bevor es so weit ist arbeitet sie als Kellnerin in der Cheesecake Factory. Penny hat keinen Universitätsabschluss und ist nicht als übermäßig gebildet einzustufen. Sie verfügt jedoch über ein hohes Maß an praktischem Wissen und sozialer Kompetenz. In der Serie kommt sie immer wieder mit Leonard zusammen und trennt sich auch wieder von ihm, wobei sie dazwischen oft andere Partner hat. Ihr Kleidungsstil ist sehr unterschiedlich, von Pyjama über legere bis zu eleganter Kleidung, wobei sie zumeist eher freizügig gekleidet ist.

5.4.4.1 Die Stimme

Pennys Stimme im Englischen kann als sehr wandlungsfähig bezeichnet werden. Sie ist eine sehr emotionale Person, die ihre Gefühle auch deutlich durch ihre Stimme ausdrückt. Ist Penny gelangweilt, ist die Stimme eher tief, ist sie verärgert, erreicht sie sehr hohe Stimmlagen. In der deutschsprachigen Synchronisation wurde Penny von Sonja Spuhl synchronisiert, die acht Jahre älter als Kaley Cuoco ist und ihre Stimme häufig Frauen leiht, die zwischen 15 und 30 Jahre alt sind. Ihre Stimme ist hoch, intensiv und eher nasal. Im Gegensatz zur englischsprachigen Fassung ist Pennys Stimme im Deutschen weniger variabel und erreicht keine tieferen Tonlagen. Penny wirkt dadurch jünger und weniger gefühlsbetont.

Im Italienischen wird Penny von Eleonora Reti gesprochen, einer Schauspielerin und Synchronsprecherin, die im Vergleich mit ihren Kollegen von *TBBT* wenig Erfahrung hat. Ihre Stimme ist ebenfalls als eher hoch einzustufen. Wenn sich ihre Stimme vor Wut hebt, erreicht sie auch tiefe Tonlagen. Ihre Stimme ist also wandlungsfähiger als die deutsche Synchronstimme, aber monotoner als in der englischsprachigen Fassung (vgl. ^g<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antonioemma.net>).

5.4.4.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Pennys Sprechtempo ist in allen drei untersuchten Sprachen moderat und erreicht selten ein wirklich hohes Sprechtempo. Aus den o.a. Gründen ist das Sprechtempo im Italienischen geringfügig höher. Grundsätzlich ist zu bemerken, dass auch in allen drei Sprachen Übereinstimmung in Bezug auf die Sprechlautstärke herrscht. Penny spricht meistens eher laut, was wahrscheinlich mit ihrer eher hohen Stimme zusammenhängt. In Bezug auf den Rhythmus sind keine Auffälligkeiten zu bemerken.

5.4.4.3 Sprachregister

Pennys Sprachregister unterscheidet sich deutlich von dem der Physikerfreunde. Sie benutzt verhältnismäßig einfaches Vokabular und Slangausdrücke und stellt so einen starken Kontrast zu den übrigen Protagonist_innen dar. In dieser Hinsicht sind auch in der deutschsprachigen und der italienischsprachigen Version keine erwähnenswerten Unterschiede zu bemerken.

5.4.4.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Penny spricht US-amerikanisches Standardenglisch ohne auffällige regionale Färbung. Auch im Deutschen und Italienischen spricht sie in der bekannten Filmsprache. Penny selbst stammt aus der Nähe von Omaha, Nebraska, worauf immer wieder Bezug genommen wird. Dies soll demonstrieren, dass sie in einer ländlichen Gegend aufgewachsen ist und sich nun in Kalifornien in einer Großstadt befindet. Hier ist es, ebenso wie bei Sheldon, fraglich, inwiefern dieser Aspekt in das charakterliche Bild von Penny einfließen kann.

5.4.4.5 Fazit

Der Charakter Penny kann grundsätzlich als synchron bezeichnet werden. In der deutschsprachigen Fassung wirkt sie durch die höhere Stimme etwas jünger, was jedoch kaum störende Auswirkungen haben sollte. Das Fehlen einer Assoziation mit ihrem Herkunftsort führt womöglich dazu, dass Aussagen ihrerseits bezüglich Bauernhof und Kühe für das deutsch- und italienischsprachige Publikum eher zusammenhangslos wirken. Der Charakter büßt also an Tiefe ein, was jedoch keine groben Auswirkungen auf die Rezeption haben sollte.

5.4.5 Howard Wolowitz, M.Eng.



Abbildung 5 - Howard Wolowitz (Warner Bros. Entertainment Inc.)

In der Serie wird Howard Wolowitz von Simon Helberg gespielt. Im Gegensatz zu seinen Kollegen besitzt er „nur“ einen Mastertitel und zwar Master of Engineering. An der Universität arbeitet er als Raumfahrtingenieur im Fachbereich Angewandte Physik. In der fünften

Staffel nimmt er an einem Raumfahrtprogramm teil und fliegt zur internationalen Raumstation.

Howard ist jüdischen Glaubens, lebt aber nicht koscher und wohnt mit seiner Mutter zusammen. Das Verhältnis zu seiner Mutter, welche nie zu sehen ist, wirkt für viele Zuseher_innen wahrscheinlich verstörend. Er umsorgt seine Mutter, welche ihn hingegen wie ein kleines Kind behandelt. Das Publikum hört nur in aggressivem Tonfall geschriene Unterhaltungen, in denen sie sich manchmal sogar gegenseitig beschimpfen. Im selben Raum befinden sie sich dabei nie.

Howard sieht sich selber als Frauenheld, wobei sein Erfolg beim anderen Geschlecht kaum messbar ist. Er versucht auch regelmäßig, sich mit unpassenden Sprüchen Penny anzunähern, die diese jedoch als abstoßend empfindet. Diese charakterliche Eigenschaft schwächt mit dem Fortschreiten der Serie zunehmend ab. In der vierten Staffel beginnt er eine Beziehung mit Bernadette, welche er schlussendlich auch heiratet.

Howard ist, so wie Leonard und Raj auch, eher klein gewachsen, worauf auch immer wieder angespielt wird. Traditionell kleidet er sich in auffälligen Farben und trägt meist eine äußerst enge Hose, einen Rollkragenpullover und ein T-Shirt oder Hemd darüber. Sein Markenzeichen stellen seine auffälligen großen Gürtelschnallen dar. Weiters hat Howard mehrere Allergien, wobei seine Allergie gegen Erdnüsse Thema der Serie ist.

Erwähnenswert ist außerdem, dass Howard mehrsprachig zu sein scheint (wird nur in der ersten Folge erwähnt) und die Gebärdensprache beherrscht.

5.4.5.1 Die Stimme

Howards Stimme kann als tief bezeichnet werden und weist eine starke Vibration auf, was man in Anbetracht seiner schwächtigen Figur nicht erwartet. Im Deutschen wird er von Sebastian Schulz synchronisiert, einem Synchronsprecher mit jahrelanger Erfahrung. Seine Stimme ist höher als Simon Helbergs eigene Stimme und als eher nasal zu beschreiben, was jedoch nicht als unpassend empfunden werden sollte, weil die Stimme zum äußeren Erscheinungsbild von Howard passt.

Howards italienische Stimme wird von Federico Di Pofi gesprochen, welcher eine tiefe und manchmal raue Stimme hat. Hier verhält es sich in Bezug auf die körperlichen Eigenschaften und die erwartete Stimme ähnlich wie im Englischen. Dies lässt ihn älter und etwas ernster wirken als im Deutschen (vgl. ^e<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.5.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Howards Sprechtempo stimmt in allen drei untersuchten Sprachen überein und kann nicht als besonders schnell bezeichnet werden. In Bezug auf den Sprachrhythmus sind kaum Auffälligkeiten zu bemerken. Howard spricht in allen untersuchten Versionen eher leiser, wobei sich

die Lautstärke stark erhöht, wenn er mit seiner Mutter kommuniziert. Auch diesbezüglich gibt es eine Übereinstimmung in allen drei Sprachen.

5.4.5.3 Sprachregister

Howard arbeitet als Raumfahrt-Ingenieur und verwendet auch die entsprechende Fachsprache, wobei er auch, im Gegensatz zu Sheldon, Gemeinsprache und manchmal Slang benutzt. Was Howards Sprachregister in den Synchronfassungen betrifft, gibt es keine auffälligen Abweichungen in Bezug auf die Ausgangsfassung.

5.4.5.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Howard stammt aus Kalifornien und ist jüdischen Glaubens, weswegen häufig diesbezügliche Anspielungen gemacht werden, welche auch in die Synchronfassungen übernommen werden. Howard weist in keiner untersuchten Fassung eine auffällige sprachliche Färbung auf.

5.4.5.5 Fazit

Howards Figur kann in den untersuchten Versionen als weitgehend synchron eingestuft werden. Interessant ist hierbei lediglich, dass sich seine deutsche Synchronstimme in Tiefe und Timbre von der englisch- und der italienischsprachigen Version unterscheiden. In Bezug auf seine schwächliche körperliche Statur kann die deutsche Stimme also fast als passender empfunden werden als die Stimme des Schauspielers selbst. Howard stellt also ein treffendes Beispiel für die o.a. Auswahlkriterien für Synchronstimmen dar.

5.4.6 Rajesh Koothrappali, Ph.D.



Abbildung 6 - Raj Koothrappali (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Raj wird von Kunal Nayyar gespielt und stammt ursprünglich aus Neu-Delhi, Indien und arbeitet als Astrophysiker. Seine Familie lebt in Indien und ist äußerst reich. Er kommuniziert

mit seinen Eltern regelmäßig über Skype. Seine Schwester kommt in mehreren Folgen vor und beginnt für kurze Zeit eine Beziehung mit Leonard.

Raj ist sehr schüchtern und leidet bis zum Ende der sechsten Staffel unter selektivem Mutismus, was bedeutet, dass er nicht mit Frauen sprechen kann. Ausnahme bilden seine Mutter und seine Schwester. Während der ersten Staffel stellt sich heraus, dass er nach Alkoholenuss doch mit Frauen sprechen kann. Hin und wieder hat er trotzdem Erfolg bei Frauen. Eine länger andauernde Beziehung führt er jedoch nicht.

Raj ist Hindu, isst aber trotzdem Rindfleisch und verabscheut indisches Essen und indische Musik.

Howard und Raj sind sehr gute Freunde, weswegen es immer wieder zur Vermutung kommt, dass die beiden homosexuell sind. Erwähnenswert ist außerdem, dass Raj ausgeprägte feminine Eigenschaften und Interessen besitzt, so sorgt er sich z.B. stets um sein Gewicht und ist ein Fan von Taylor Swift.

Auch Raj hat einen typischen Kleidungsstil und trägt meist ein Hemd, darüber einen gemusterten Pullunder und eine eher sportliche Weste.

5.4.6.1 Die Stimme

Rajs Stimme selbst ist als unauffällig einzustufen und weist keine markanten Eigenschaften auf. In der deutschen Synchronfassung wird er von Rajvinder Singh gesprochen, der 25 Jahre älter als Kunal Nayyar ist. Seine Stimme ist etwas leiser und sanfter als die von Nayyar selbst, was jedoch keine Auswirkungen auf die Charakterisierung darstellt. Im Italienischen wird er von Alessio Buccolini synchronisiert, über welchen es jedoch keine genauen Informationen gibt. Seine Stimme ist intensiv und der von Nayyar sehr ähnlich (vgl. ^f<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antonioanna.net>).

5.4.6.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Raj spricht in moderatem Tempo, was auch in den beiden untersuchten Synchronfassungen der Fall ist. Zum Sprechrhythmus ist anzumerken, dass er die Wörter meist isoliert spricht, also abgehackt. Dies lässt sich jedoch auf seinen indischen Akzent zurückführen. Raj spricht grundsätzlich weniger als die anderen Charaktere, was aus der Tatsache resultiert, dass er in Anwesenheit von Frauen nicht sprechen kann. Zu seiner Sprechlautstärke ist zu bemerken, dass er in allen analysierten Fassungen eher leise spricht.

5.4.6.3 Sprachregister

Obwohl Raj nicht aus den USA, sondern aus Indien stammt, ist Englisch trotzdem seine Muttersprache (siehe Folge 3.04)¹⁶, was bedeutet, dass sein Sprachregister hoch angesetzt ist, jedoch unter dem von Sheldon. Auch Raj bedient sich der Wissenschaftssprache und drückt sich oft sehr elegant aus. In diesem Zusammenhang stimmen auch die untersuchten Synchronfassungen überein.

5.4.6.3 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Wie schon erwähnt stammt Raj aus Neu-Delhi, Indien, und spricht auch mit einem dementsprechenden indischen Akzent. Nayyar selbst ist ebenfalls in Neu-Delhi aufgewachsen und nach der High School in die USA gezogen. Seine deutsche Synchronstimme Singh ist ebenfalls indischer Herkunft, was dem Akzent Authentizität verleiht. Im Italienischen ist der indische Akzent kaum vorhanden.

5.4.6.4 Fazit

Der Charakter von Raj kann als synchron eingestuft werden, da alle seine charakterlichen Eigenschaften durch die o.a. Aspekte erhalten bleiben. Dies ist der Fall, obwohl der deutsche Synchronsprecher wesentlich älter ist als Nayyar selbst. Eine Veränderung der Figur ergibt sich im Italienischen aufgrund des fast fehlenden Akzents. Der Akzent gehört zu Raj und macht einen großen Teil seines Charmes aus. So geht die implizite Information verloren, dass Raj in einem anderen Land geboren ist, eine Tatsache, die weiters auch immer wieder Gesprächsthema ist. Durch das Fehlen des Akzentes lässt nur sein Aussehen auf seine Herkunft schließen, was zu Verwirrung beim Publikum führen könnte. Wie oben erwähnt, stellt die Übertragung von fremdsprachigen Akzenten keine unüberwindbare Herausforderung dar und trotzdem haben sich die Verantwortlichen dazu entschieden, Raj beinahe ohne Akzent sprechen zu lassen. Wobei sich hier die Frage stellt, ob kein Synchronsprecher, der den indischen Akzent beherrscht, verfügbar war.

¹⁶ In der italienischen Fassung wird erläutert, dass „das“, also Italienisch, seine Muttersprache ist. In der deutschen Version weist Sheldon Raj darauf hin, dass sie sich gerade in seiner Amtssprache unterhalten.

5.4.7 Bernadette Rostenkowski-Wolowitz, Ph.D.



Abbildung 7 - Bernadette Rostenkowski (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Bernadette wird von Melissa Rauch gespielt und kommt ab der dritten Staffel von *TBBT* zuerst als Howards Freundin und dann als seine Ehefrau vor. Außerdem ist sie mit Penny befreundet und hat anfangs mit ihr in der Cheesecake Factory gearbeitet.

Auch Bernadette hat einen Universitätsabschluss in Mikrobiologie und findet nach ihrem Abschluss eine hochbezahlte Stelle.

Bernadette ist ebenfalls klein gewachsen und spricht mit hoher und piepsiger Stimme. Sie wirkt meist sehr lieb und unschuldig. Doch macht sie immer wieder überraschende und beunruhigende Äußerungen (wenn es z.B. um Vorfälle in ihrem Labor geht) und imitiert Howards Mutter. Sie kleidet sich sehr mädchenhaft und trägt meist ein Kleid mit einer gestrickten Weste darüber.

5.4.7.1 Die Stimme

Bernadettes Statur ist klein und eher zart, was bedeutet, dass das Publikum durchaus mit einer eher höheren Stimme rechnet. Bernadettes Stimme im Englischen kann als äußerst hoch und piepsig beschrieben werden, was bedeutet, dass sie sehr naiv und auch dumm wirkt. Dies stellt einen Gegensatz dazu dar, was sie sagt. Bernadette ist Wissenschaftlerin und verwendet somit auch die dementsprechende Fachsprache. Das Publikum weiß also, dass sie nicht dumm und naiv ist, sondern nur so klingt. Bernadette kann grundsätzlich als sanfte Person beschrieben werden, doch wenn sie z.B. Howards Mutter imitiert, erkennt das Publikum erst ihre stimmliche Bandbreite. Durch ihre hohe und piepsige Stimme verleiht sie auch beunruhigenden Aussagen, wie, dass sie im Labor Ebola und die Grippe gekreuzt hätte, geringere Bedeutung, als dies mit einer tieferen Stimme der Fall wäre.

In der deutschen Fassung wird Bernadette von Anita Hopt gesprochen, welche ihr eine ebenfalls eher hohe Stimme verleiht, die aber sanft und nicht piepsig ist. Sie wirkt dadurch nicht dumm und naiv, so wie in der englischsprachigen Version, sondern ernsthafter. Auch die o.a. Imitationen von Howards Mutter wirken weniger überraschend und verlieren dadurch

an humorbezogenem Wert. Aussagen in Bezug auf Ebola und die Grippe erzielen ebenfalls eine weniger humorvolle Wirkung als in der englischsprachigen Version.

Im Italienischen wird Bernadette von Gemma Donati synchronisiert. Bernadettes Stimme im Italienischen ist mit der Stimme einer Cartoonfigur vergleichbar. Tatsächlich verfügt die Synchronsprecherin über viel Erfahrung im Bereich von Zeichentrickserien. In diesem Fall wurde bei der Wahl der Stimme eindeutig übertrieben, da Bernadette im Italienischen in keinem Fall einen ernstzunehmenden Charakter darstellt. Wobei anzumerken ist, dass sich Bernadettes Stimme stark verändert hat. Anfangs kann sie als eher hoch, aber trotzdem sanft beschrieben werden und hat sich in späteren Folgen erst in die sehr hohe und nasale Stimme verwandelt (vgl. ^h<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.7.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

In allen untersuchten Fassungen spricht Bernadette eher schnell. Auffälligkeiten in Bezug auf den Sprechrhythmus sind keine zu bemerken. Was die Lautstärke betrifft, spricht Bernadette im Englischen und Italienischen eher laut, was jedoch auch mit der piepsigen und hohen Stimme zusammenhängt. Sie stellt dadurch einen sehr auffälligen Charakter dar. Im Deutschen bedingt ihre sanfte Stimme eine deutliche Veränderung, da sie vergleichsweise leiser spricht und dadurch unauffällig ist.

5.4.7.3 Sprachregister

Bernadette ist Wissenschaftlerin und verwendet auch die entsprechende Fachsprache, wobei sie sich auch der Allgemeinsprache bedient. Sie stellt also eine Art Verbindungsglied dar oder eine sprachliche Mittlerin zwischen den Physikern und Penny. Bernadette scheint in Hinsicht auf den Sprachregister äußerst anpassungsfähig zu sein und weist eine Vielschichtigkeit in Bezug auf die Sprachverwendung auf. Was den Sprachregister betrifft, stimmen alle untersuchten Fassungen zum größten Teil überein.

5.4.7.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Bernadette hat polnische Wurzeln, worauf jedoch nur ihr Nachname und keine sprachliche Färbung schließen lassen. In Bezug auf diesen Punkt gibt es in keiner der untersuchten Synchronfassungen Auffälligkeiten.

5.4.7.5 Fazit

Bernadette stellt einen äußerst vielschichten Charakter dar und eines ihrer charakterlichen Merkmale ist ihre Stimme. Durch die Sanftheit und die geringe Lautstärke in der deutschsprachigen Synchronisation verliert sie diese Vielschichtigkeit und auch ihren sarkastischen Humor. Bernadette wirkt ernsthafter, weniger lustig und langweiliger. Bei der Wahl der italie-

nischen Stimme wurde jedoch übertrieben, was dazu führt, dass sie dumm wirkt und wie ein Kind in einer Zeichentrickserie klingt. Es wird beinahe unmöglich, ihr sarkastischen Humor oder gar wissenschaftlichen Erfolg zuzutrauen. Bernadette stellt in den drei untersuchten Fassungen also drei sehr unterschiedliche Personen dar.

5.4.8 Amy Farrah Fowler, Ph.D.



Abbildung 8 - Amy Farrah Fowler (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Amy wird von Mayim Bialik¹⁷ gespielt und hat einen Ph.D. in Neurobiologie. Sheldon lernt Amy über eine Online-Dating-Seite kennen, da sie als perfekt übereinstimmende Partnerin für Sheldon vorgeschlagen wurde. Auch Amy ist hochbegabt und weist ähnliche Charaktereigenschaften wie Sheldon auf. Im Gegensatz zu ihm sehnt sie sich nach Freund_innen und schließt schlussendlich Freundschaft mit Bernadette und Penny. V.a. zu Beginn besitzt sie kaum soziale Kompetenzen, was sich jedoch erheblich ändert. Zuerst sind Sheldon und Amy nur Freunde, beginnen aber eine feste Beziehung, die jedoch auch als platonisch einzustufen ist. Amy zeigt großes Verständnis für Sheldons Eigentümlichkeiten und findet diese sogar anziehend. Nach und nach entwickelt sie sogar ein sexuelles Interesse an Sheldon (und zeitweise auch an Penny), der darunter jedoch eher zu leiden hat.

5.4.8.1 Die Stimme

Amys Stimme kann als weitgehend unauffällig bezeichnet werden, ebenso im Deutschen. In der deutschsprachigen Version wird sie von Bianca Krahle synchronisiert, einer Synchronsprecherin mit sehr großem Erfahrungsschatz. Sie ist die Standardsprecherin von Emily Blunt, Charlize Theron und Penelope Cruz. Im Italienischen wird Amy von Emilia Costa synchronisiert. Ihre Stimme klingt ebenfalls unauffällig, jedoch wesentlich weiblicher als in den anderen beiden Versionen. Angesichts der Tatsache, dass nach Möglichkeit eine Stimme gesucht wird, die zum Charakter der Figur passt, kann hier festgestellt werden, dass die ausgewählte weibliche Stimme eher unpassend ist. Amy ist, v.a. anfangs, eine Wissenschaftlerin mit mini-

¹⁷ Es ist zu erwähnen, dass Mayim Bialik selbst auch einen Ph.D. in Neurowissenschaften hat (vgl.

^b<http://en.wikipedia.org>).

malen sozialen Interessen und Kompetenzen (vgl. ⁱ<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.8.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Amys Sprechgeschwindigkeit kann in allen drei Fassungen als äußerst variabel angesehen werden. In Hinsicht auf den Sprechrhythmus sind keine Auffälligkeiten zu bemerken. Was die Lautstärke betrifft kann Amy als sehr vielseitig beschrieben werden, da sie je nach Situation und emotionalem Zustand sowohl in geringer als auch hoher Lautstärke spricht.

5.4.8.3 Sprachregister

Die Figur der Amy macht eine bedeutsame Wandlung durch und ebenso auch der von ihr verwendete Sprachregister. Anfangs wurde sie äußerst sachlich und rein wissenschaftlich interessiert dargestellt, was sich auch in ihrer Sprachverwendung äußerte. Ihr Charakter verändert sich jedoch, sie freundet sich mit Penny und Bernadette an und verwendet dann vermehrt die Allgemeinsprache, wobei ihr das anfangs noch sehr schwer fällt. Die beiden untersuchten Synchronfassungen stimmen mit der Ausgangsfassung größtenteils überein.

5.4.8.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Zu Sprachvarietät und kulturellem Hintergrund sind keine Besonderheiten aufgefallen.

5.4.8.5 Fazit

Auffällig ist in Amys Fall vor allem die Wahl der italienischen Synchronstimme, welche sehr weiblich wirkt. Amy hat anfangs, also auch als die Synchronstimme ausgewählt wurde, kein Interesse an Männern oder daran, besonders attraktiv oder weiblich zu sein. Ihre Stimme passt daher also nicht zu ihrer sachlichen, äußerlich unauffälligen Person.

5.4.9 Barry Kripke



Abbildung 9 - Barry Kripke (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Barry Kripke, gespielt von John Ross Bowie, ist zwar nicht als Hauptperson gelistet, ist für die vorliegende Arbeit jedoch aufgrund seines Sprachfehlers ein interessanter Untersuchungsgegenstand. Er wird in der Serie stets beim Nachnamen genannt und ist Sheldons Erzfeind. Auch er arbeitet bei Caltec und beschäftigt sich mit einer ähnlichen Thematik wie Sheldon. Kripke ist ebenfalls wie die anderen Physiker ein Nerd, ist sich dessen aber bewusst und weist einen gewissen Grad an Selbstironie auf.

5.4.9.1 Die Stimme

Kripkes Stimme kann als äußerst nasal und eher hoch beschrieben werden. Im Deutschen wird er von dem erfahrenen Sprecher Christian Gaul synchronisiert, dessen Stimme sehr hoch und fast quietschende Tonlagen erreicht. Die italienische Synchronstimme¹⁸ klingt wesentlich sanfter und etwas rau (vgl. ^j<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.9.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

Kripke spricht in all drei untersuchten Versionen nicht besonders schnell, jedoch meistens sehr laut.

5.4.9.3 Sprachregister

Kripke ist ebenfalls Wissenschaftler, verwendet jedoch selten Fachsprache und bedient sich meist der Gemeinsprache. Weiters verwendet er auch häufig Slang, was durch seinen Sprachfehler meist besonders lächerlich wirkt. In Zusammenhang mit dem Sprachregister sind keine Auffälligkeiten zu bemerken.

5.4.9.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Kripke spricht mit einem sehr markanten Sprachfehler, bei dem er die Buchstaben R und L wie ein englisches W ausspricht. Seinen eigenen Vornamen spricht er also Bawy aus. In der deutschen Synchronisierung tritt bei ihm ebenfalls ein Sprachfehler auf. Diesen im Detail zu erläutern ist jedoch schwierig, da Kripke diesen Sprachfehler nicht kohärent durchführt. Manchmal ist ein starker S-Fehler zu bemerken, also ein gewisses Lispeln, manchmal jedoch auch ein R-Fehler, wie er bei kleinen Kindern vorkommt. In jedem Fall ist zu bemerken, dass er einen Sprachfehler hat. Außerdem wurde der Sprachfehler mit Kripkes steigender Präsenz in der Serie verstärkt. Im Italienischen stellt das Nicht-Rollen des Buchstaben R ein markantes sprachliches Merkmal dar, was jedoch nicht direkt als Sprachfehler bezeichnet werden kann. Zu bemerken ist, dass er mit einem leicht deutschen Akzent spricht, wobei das nicht

¹⁸ Über den Synchronsprecher gibt es keine näheren Informationen.

gerollte R ein Charakteristikum dafür darstellt. Dass man Kripke einen deutschen Akzent verliehen hat, könnte daraus resultieren, dass sein Nachname deutsch klingt.

5.4.9.5 Fazit

Der große stimmliche Unterschied der drei Fassungen bedingt bedeutende Auswirkungen auf die Charakterzeichnung. Vor allem seine sanfte italienische Stimme lässt ihn angenehmer erscheinen. In Bezug auf seinen Sprachfehler wirkt die italienische Synchronfassung weniger lustig, da er mit schwachem deutschen Akzent spricht und den Buchstaben R nicht, wie im Italienischen üblich, rollt. Dieser Aspekt ist von sehr geringer Bedeutung für die Charakterisierung. Im Deutschen hingegen scheint Unklarheit darüber geherrscht zu haben, wie sein Sprachfehler übertragen werden sollte, wobei keine endgültige und einheitliche Entscheidung getroffen wurde. Fraglich ist, ob es dem Publikum auffällt und Einfluss auf die Charakterisierung hat.

5.4.10 Mary Cooper



Abbildung 10 - Mary Cooper (Warner Bros. Entertainment Inc.)

Mary Cooper, gespielt von Laurie Metcalf, ist zwar nicht Teil der Hauptbesetzung, wird jedoch für die vorliegende Arbeit als relevant angesehen. Mary ist Sheldons Mutter, die sich selbst als wiedergeborene Christin sieht. Sie lebt in Texas und hat eine unerwartet innige Beziehung zu Sheldon und ist die einzige Person, die ihn zurechtweisen kann. Obwohl sie weniger intellektuell ist, kann sie doch als weise und liebevoll bezeichnet werden. Mary Cooper tritt üblicherweise dann auf, wenn Sheldon sich im Ausnahmezustand befindet und die anderen Personen keinen Ausweg mehr sehen. Charakteristisch ist für Mary Cooper weiters, dass sie oft politisch inkorrekte Bemerkungen macht, was sie jedoch nicht bewusst tut. Sie hat sehr wenig oder nur oberflächliches Wissen über andere Kulturen und Bräuche, akzeptiert jeden Menschen jedoch trotzdem, wie er ist.

5.4.10.1 Die Stimme

Mary Coopers englische Stimme ist als eher tief zu bezeichnen. Im Deutschen wird sie von Sabine Arnhold synchronisiert, einer sehr erfahrenen Synchronsprecherin. Ihre Stimme unter-

scheidet sich sehr stark von der englischsprachigen, da sie wesentlich höher und weiblicher ist, wodurch die Figur erheblich jünger wirkt. In der italienischen Synchronisation wurde eine Stimme gewählt, die der Stimme der Schauspielerin in Hinsicht auf die Tonlage ähnlich ist. Wobei zu bemerken ist, dass auch die italienische Synchronstimme weiblicher klingt als die englische (vgl. ^k<https://www.synchronkartei.de> und ^c<http://www.antoniogenna.net>).

5.4.10.2 Sprechtempo – Sprechrhythmus - Lautstärke

In Hinsicht auf das Sprechtempo und die Lautstärke gibt es keine Auffälligkeiten. Der Sprechrhythmus im Englischen wird durch den ausgeprägten Südstaatenakzent bedingt, welcher im entsprechenden Kapitel erläutert wird.

5.4.10.3 Sprachregister

Mary Cooper verwendet in allen untersuchten Fassungen die Gemeinsprache.

5.4.10.4 Sprachvarietät und kultureller Hintergrund

Mary Cooper stammt aus Texas und spricht daher mit einem starken amerikanischen Südstaatenakzent. Das bedeutet, dass sie beim Sprechen leiert und die Vokale in die Länge zieht. In Ermangelung eines Äquivalents wurde die sprachliche Färbung in keine der untersuchten Synchronfassungen übertragen. Sowohl im Deutschen als auch im Italienischen verwendet sie weitgehend die Hochsprache. Es ist somit kein regionaler Bezug herzustellen.

5.4.10.5 Fazit

Abgesehen davon, dass Mary Cooper im Deutschen jünger wirkt als in der Ausgangsfassung, gibt es in Bezug auf die Stimme keine großen Unterschiede. Das Fehlen des Südstaatenakzents bedingt jedoch eine bedeutende Veränderung des Charakters und den Verlust ihres durch die regionale Färbung entstehenden Charmes. Mary Cooper verliert in gewisser Weise einen Teil ihrer Identität, auf welcher auch der Humor aufgebaut ist. So scheinen auch ihre leicht rassistischen und politisch inkorrekten Äußerungen sowie ihre fanatische religiöse Einstellung Zufall zu sein und keinerlei Verbindung zu ihrem kulturellen Hintergrund haben. Hier ist anzumerken, dass aufgrund dieser charakterlichen Merkmale sehr viel Humor aufgebaut wird, der in den Synchronfassungen nicht vermittelt werden kann. Dieses Beispiel zeigt deutlich, welchen Einfluss Sprachvarietäten auf die Charakterisierung eines Menschen hat und die Unmöglichkeit, diesen entsprechend zu übertragen. Das Publikum von *TBBT* stellt sich in den verschiedenen Sprachräumen also sehr unterschiedliche Personen unter dem Namen Mary Cooper vor. Hier ist, wie bereits erwähnt, eine äquivalente Übertragung unmöglich.

6 Rezeption von Sitcoms

Warum sind Sitcoms so erfolgreich und wer sind die Menschen, die sie regelmäßig rezipieren? Diese Fragen sollen in diesem Kapitel beantwortet werden. Außerdem wird die Rezeption der Sitcom *TBBT* in den USA, im deutschsprachigen Raum und in Italien beleuchtet und mit den Erkenntnissen aus Kapitel 5 in Verbindung gebracht.

6.1 Das Zielpublikum

Wie in Kapitel 2 festgestellt, stellt der Zweck, also das Ziel einer Übersetzung große Relevanz für die Translator_innen dar. Dazu gehört auch das Zielpublikum, welches in diesem Kapitel genauer untersucht werden soll. Zuerst wird das Zielpublikum von Sitcoms im Allgemeinen beleuchtet, gefolgt vom Zielpublikum der untersuchten Serie.

6.1.1 Das Publikum von Sitcoms

Das Publikum von Sitcoms zu untersuchen stellt eine große Herausforderung dar. Bei der Literaturrecherche stellt man fest, dass auf diesem Gebiet verhältnismäßig wenig Forschung betrieben wird. Der Grund dafür könnte sein, dass das Publikum von Sitcoms kaum überschaubar ist und eine Sitcom von vielen verschiedenen Menschen rezipiert wird. V.a. durch das Internet hat jeder Mensch mit Internetanschluss Zugriff auf alle nur erdenklichen Programme (vgl. Mills 2011:106). Die Produzent_innen von Sitcoms müssen jedoch trotzdem ein potentielles Publikum ansprechen, Mills (2011:115) drückt dies folgendermaßen aus: “This means that the production of television sitcom works from an assumed audience, whose tastes, values and expectations are predicated on previous examples of similar broadcasting”. Laut Mills ist also die einzige Grundlage, welche der Annahme eines potentiellen Publikums dient, eine ähnliche andere Fernsehproduktion. Sitcoms können beinahe als allgegenwärtig eingestuft werden, auf irgendeinem Fernsehsender wird gerade in diesem Moment eine ausgestrahlt. Es ist anzunehmen, dass in vielen Fällen Sitcoms nicht bewusst und mit voller Konzentration darauf rezipiert werden, sondern oft „nebenbei“ laufen, während die Rezipient_innen sich auch mit anderen Dingen beschäftigen. Diese Annahme macht das Sitcompublikum noch größer und umfangreicher, was die Zielgruppe betrifft. Man hat viele Folgen verschiedener Sitcoms gesehen, ohne sie akribisch verfolgt zu haben, außergewöhnlich lustig zu finden oder detailliertes Hintergrundwissen hinsichtlich des Lebens der Charaktere zu besitzen und doch genug Informationen darüber zu haben, um die Namen der Personen zu kennen und sich mit anderen Menschen darüber unterhalten zu können. Und das nur, weil man beim Bügeln eine angenehme Nebenbeschäftigung braucht.

Trotz dieser eher undurchsichtigen Publikumsstrukturen, stellt das angenommene Publikum einen wichtigen Faktor für die Produzent_innen dar. Gray und Lotz (2012:57) bemer-

ken, dass die Bedeutung einer Serie nur in Bezug auf ihr Publikum festgestellt werden kann, denn ohne Publikum bedeutet sie nichts und hat genau genommen keine Existenzberechtigung. Sie schreiben dem Publikum von Sitcoms eine äußerst wichtige Rolle zu. Die Produzent_innen sollten eine Art Modellpublikum (vgl. Eco 1990) vor Augen haben. Gray und Lotz nennen diesbezüglich die folgenden Beispiele: “audiences of millennials, longshoremen, African American, Canadians, fans, or so forth, but also hypothetical audiences, ideal audiences, assumed audiences, numeric audiences, potential audiences, individual audience members, and audience communities”. Je nach dem für welches Publikum die Serie produziert werden soll, existieren verschiedene Erwartungshaltungen. Ist eine Produktion für Fans bestimmt, wie z.B. eine lang erwartete Abschlussfolge, wie dies u.a. bei der Serie *The IT Crowd* der Fall ist, so müssen bestimmte Aspekte berücksichtigt werden. Das Publikum, das mit dem Inhalt und v.a. den Personen vertraut ist, wünscht sich neue Informationen, vielleicht Überraschungen und gewiss eine Art Abschluss, ein Happy End.

Obwohl Sitcoms allgemein als sehr erfolgreich eingestuft werden, sagt Mills (2011:124) dem Programm eine dunkle Zukunft voraus: “The future of the sitcom may be bleak: received wisdom is that it is a `dead` genre.“ Diese Aussicht erklärt er damit, dass die Sitcom mit den Veränderungen bezüglich Ausstrahlung, Technologie und Publikum nicht mithalten kann. Jedoch ist dies eine Annahme, die in der Zukunft erst bestätigt werden muss.

Mit dieser Aussicht ist es also umso wichtiger, das Publikum an Sitcoms und somit auch an TV-Sender zu binden. Viele Fernsehsender, die Serien und somit auch Sitcoms ausstrahlen, zählen zu den sogenannten Pay-TV-Sendern¹⁹. Diese Sender finanzieren sich weniger durch Werbung, so wie frei zugängliche Sender, sondern v.a. durch die Gebühren der Abonnent_innen. Auf den Sendern lastet also ein gewisser Druck, keine Zuseher_innen zu verlieren und neue zu gewinnen, sie brauchen also attraktive Angebote (vgl. Gray 2008:70f). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der US-amerikanische Pay-TV-Sender HBO, welcher aufgrund seiner Serienformate weltweit äußerst erfolgreich ist. Zu den Serien, die von HBO produziert werden oder worden sind gehören u.a. *Sex and the City*, *Game of Thrones* und *Girls*. Der Erfolg scheint darin zu liegen, dass die Serien inhaltlich neuartig sind und als qualitativ hochwertig eingestuft werden können (vgl. ^b<http://de.wikipedia.org>).

Grundsätzlich kann den Zuseher_innen von Fernsehserien große Macht eingeräumt werden, welche für die vorliegende Arbeit eine wesentliche Rolle spielt. Der große Einfluss des Publikums soll in den nächsten Unterkapiteln beleuchtet werden.

¹⁹ Üblicherweise schließt man eine Art Abonnement mit dem Sender ab und bezahlt monatlich für den Empfang.

6.1.2 Das Zielpublikum von *TBBT*

Wie bereits in einem vorangegangenen Kapitel erwähnt, stellt die Untersuchung von Sitcompublikum eine große Herausforderung dar. Trotzdem soll hier der Versuch unternommen werden, das Publikum für *TBBT* einzuschränken und möglichst konkret zu beleuchten.

Die US-amerikanische Ausgangsfassung wird wöchentlich vom TV-Sender CBS ausgestrahlt und zählt zu den erfolgreichsten Produktionen. *TBBT* erzielt bei der Altersgruppe 18-49 sehr hohe Einschaltquoten mit Zuschauer_innenzahlen von teilweise über 20 Millionen²⁰. Somit kann davon ausgegangen werden, dass das Zielpublikum in dieser Altersklasse anzusiedeln ist. Da der wissenschaftliche Aspekt eine nicht unwesentliche Rolle spielt und auch die Dialoge, z.B. Sheldons Ausdrucksweise, teilweise als anspruchsvoll einzustufen sind, kann weiters davon ausgegangen werden, dass es sich um ein eher höher gebildetes Publikum handelt. Wobei anzumerken ist, dass man kein Genie sein muss, um von der Serie unterhalten zu werden. Jedoch vermittelt es den Zuseher_innen doch ein gutes Gefühl, den einen oder anderen Begriff zu kennen und sich als Teil der Gruppe oder der Serie zu fühlen.

6.2 Rezeptionsbedingungen von Sitcoms

In diesem Kapitel sollen die Gründe für das Rezipieren von Sitcoms betrachtet werden. Was macht ihren Reiz aus, warum verfolgen wir dieselben Personen über Jahre oder gar Jahrzehnte hinweg? Was verbindet den Menschen mit den 25-Minutenprogrammen?

6.2.1 Identität und Identifikation

In der Literatur wird der Begriff Identifikation eng mit dem Erfolg von Sitcoms in Verbindung gestellt. In der klassischen Sitcom geht es um Familien oder Freundeskreise, die ein relatives normales Leben führen und wobei die Zuschauer_innen sie beobachten. Wir beobachten also normale Menschen, im Gegensatz zu Superheld_innen, bei der Alltagsbewältigung und das Tag für Tag oder Woche für Woche. Die Charaktere werden unsere Vertrauten, unsere Freund_innen.

Mikos (1992: 33) drückt diesen Sachverhalt anschaulich und drastisch aus, indem er meint, dass „[d]urch Übertragung, Projektion und Identifikation [...] eine enge emotionale Bindung der Zuschauer an die Serie gefördert [wird]. In der Rezeption dominiert so der voyeuristische Blick, bei dem das Fernsehgerät das Schlüsselloch darstellt.“ Das Publikum genießt es also, andere Menschen zu beobachten. Interessant sind hierbei die Begriffe „Übertragung, Projektion und Identifikation“, da die Identifikation mit den Charakteren einen wesentlichen Aspekt hinsichtlich der Rezeption von Sitcoms darstellt. Die Zuseher_innen finden

²⁰ Für Details und genaue Zahlen siehe: <http://bigbangtheory.wikia.com>, <http://tvline.com> und <http://insidetv.ew.com>

einen Teil von sich selbst oder anderen Personen, die sie kennen, in den Figuren wieder. So manche Figur beneiden sie sogar.

Auch Mintz (1985:115) misst der Vertrautheit mit den Charakteren wesentliche Bedeutung bei: "A sitcom is a half-hour series focused on episodes involving recurring characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting." Das Rezipieren einer Sitcom kann fast mit einer Art Stammtisch verglichen werden. Das Publikum freut sich auf einen fixen Termin in der Woche, um die Zeit mit erfreulicher Gesellschaft zu verbringen. Wenn der ersehnte Tag dann gekommen ist, vollzieht man ein typisches Ritual, z.B. macht man es sich mit einer heißen Schokolade auf dem Sofa gemütlich oder schaut die neueste Folge mit Freund_innen. Diese Regelmäßigkeit übt eine beruhigende Wirkung auf die Zuseher_innen aus (vgl. Gray 2008:55f). Das Publikum kann sich auf den gewohnten Ablauf verlassen und sicher sein, dass nach 25 Minuten ein Happy End folgt und der Ausgangszustand im Großen und Ganzen wieder hergestellt ist und man zum Lachen gebracht wird. Diese 25 Minuten bieten den Zuschauer_innen die Möglichkeit, ihrem eigenen Alltag für kurze Zeit zu entfliehen und sich zu entspannen. Mit den Personen ist man schon lange vertraut, man hat eine Art Beziehung zu ihnen aufgebaut. Wir fühlen und leiden mit ihnen mit, jedoch nicht so intensiv, dass es uns nach Ende der Folge noch belasten würde. Schon 1981 bemerkt Monaco (1981:392): „We tune in not to find out what is happening (for generally the same things are always happening), but to spend time with the characters.“

Welche Sitcoms oder Serien wir rezipieren, ist eine sehr persönliche Angelegenheit, wie auch Morreale (2003:19) sagt: „When we watch sitcoms, we are watching ourselves, and when we deconstruct them, we become more aware of how we are constructed.“ Der Mensch projiziert einen Teil von sich selbst auf die Sitcomfiguren, was jedoch auch darin resultiert, dass er mehr über sich selbst erfährt. Gray (2008:46) ist ähnlicher Meinung: „Thus, when someone reveals what program they love and watch religiously, they perform aspects of their identity, and potentially give listeners a glimpse into who they really are and what makes them tick.“ Gray (2008:55) schreibt Sitcoms weiter „the ability to move us“ zu und meint damit sowohl emotional als auch örtlich. Je nach Sitcom sehen sie Zuseher_innen einen Teil der Welt, in der die Serie spielt. *TBBT* spielt in Kalifornien, was bedeutet, dass Schnee äußerst unwahrscheinlich ist. Wir fühlen uns zu diesem Ort zugehörig. Wir wohnen in der Wisteria Lane, in Stars Hollow oder New York. Wir bekommen die Möglichkeit, ein Stück fremde Welt zu erleben.

Serien und Sitcoms besitzen die Macht, uns in eine andere Zeit zu versetzen. Viele werden nostalgische Gefühle verspüren, wenn sie an Serien wie *Verliebt in eine Hexe*, *Bezaubernde Jeannie* oder *Daktari* denken. Man verbindet sie mit einem bestimmten Ritual oder einem bestimmten Lebensabschnitt. Dieses Phänomen ist bei Filmen wesentlich seltener.

6.2.2 Story - Unterhaltung

Eine weitere Erklärung dafür, warum wir Fernsehprogramme rezipieren, liefert McKee (2001:19), denn er erkennt das Bedürfnis des Menschen nach Geschichten:

Unser Verlangen nach Storys ist eine Widerspiegelung des tiefen menschlichen Bedürfnisses, die Grundmuster des Lebens zu erfassen, nicht bloß als intellektuelle Übung, sondern im Rahmen einer sehr persönlichen emotionalen Erfahrung. [...] Manche betrachten diesen Heißhunger nach Storys als bloßen Wunsch nach Unterhaltung, als Flucht vor dem Leben statt seiner Erforschung. Doch was ist letztlich Unterhaltung? Unterhalten werden heißt, sich zu einem intellektuell und emotional befriedigenden Zweck in die Zeremonie der Story zu versenken.

Die Menschen erzählen sich seit Anbeginn der Zeit Geschichten, eine Tatsache, die sich nicht geändert hat. Geändert hat sich nur die Art der Übermittlung. Heute sind Geschichten allgegenwärtig, ob im Fernsehen, in Büchern oder Zeitungen. Gray und Lotz (2012:26) schließen sich McKee an, indem sie sagen, dass Geschichten, obwohl sie meist nur fiktional sind, doch große Bedeutung und Relevanz im Leben der Menschen haben. Diese Relevanz kann verschiedene Gründe haben, wie z.B. die Tatsache, dass wir sie schön finden, sie uns inspirieren oder zum Nachdenken bringen.

6.2.3 Der kulturelle Aspekt bezüglich Rezeption

Wie oben festgestellt, spielt das Thema Identifikation eine wesentliche Rolle hinsichtlich der Rezeption von Sitcoms. Ein großer Teil der im deutschen Sprachraum ausgestrahlten Sitcoms stammt aus den USA, wodurch sich die Frage stellt, wieso wir uns mit amerikanischen Figuren, die eine andere Muttersprache sprechen als wir und in einem anderen Umfeld leben, identifizieren können. Wieso sympathisieren wir mit Penny aus *TBBT*, einem jungen blonden Mädchen, das nach Kalifornien gezogen, ist um Schauspielerin zu werden? Mac (2001:10f) schreibt dazu, dass gute Geschichten im Grunde jeden Menschen ansprechen können, da jede Geschichte „archetypische“ Qualitäten aufweist. Jede Story zielt auf die Erfahrungen von Menschen ab, die universal verstanden werden können und in welchen man sich selbst wieder erkennt. Die meisten Geschichten spielen in einem kulturspezifischen Rahmen und doch können sie auf jede Kultur umgelegt werden. So haben die Menschen die Möglichkeit, gleichzeitig eine neue Welt und auch sich selbst zu entdecken. McKee (2001:12) führt dies folgendermaßen aus:

Tief im Inneren dieser Figuren und ihrer Konflikte erkennen wir unser eigenes Menschsein. Wir gehen ins Kino, um eine neue, faszinierende Welt zu betreten, um indirekt ein menschliches Wesen zu bewohnen, das zunächst zu unähnlich scheint und doch im Grunde seines Herzens ist wie wir, um in einer erfundenen Wirklichkeit zu leben, die unsere tägliche Wirklichkeit erleuchtet. Wir möchten nicht dem Leben entfliehen, sondern das Leben finden, unseren Verstand auf frische, experimentelle Weise gebrauchen, um unsere Gefühle spielen lassen, genießen, lernen, unseren Tagen Tiefe verleihen.

Daraus leiten wir also ab, dass uns Menschen das Menschsein miteinander verbindet, auch über Kulturgrenzen hinweg. Jeder Mensch interpretiert die Welt, wie es in der eigenen Kultur üblich ist und trotzdem sind menschliche Erfahrungen und Gefühle universell, in die sich die Zuseher_innen hineinversetzen können.

Mikos (2008:163) schreibt dieses Phänomen ebenfalls den menschlichen und sozialen Eigenschaften von Figuren zu:

Anhand des Personals in Spielfilmen, Game- und Talkshows und anderen Sendungen werden die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt, eingebettet in den Rahmen einer Narration oder eines Spiels. Denn die auftretenden Figuren sind nicht nur mit Personalen Eigenschaften ausgestattet, sie schlüpfen auch in soziale Rollen.

Auch Mills (2011:108) stellt sich diese Frage, betrachtet dieses Phänomen jedoch auf andere Art. Seine Erklärung begründet sich auf dem fortschreitenden Kulturimperialismus und der Globalisierung und der Tatsache, dass die USA weltweit die größten Exporteure von Sitcoms sind. Dies bedeutet, dass die meisten von uns mit US-amerikanischen Sitcoms aufgewachsen sind und einfach daran gewöhnt und uns im Grunde dessen bewusst sind, dass das, was wir rezipieren, aus einem anderen Kulturkreis stammt.

6.3 Rezeption von *TBBT* in den unterschiedlichen Ländern

Im folgenden Kapitel soll der Erfolg von *TBBT* in drei verschiedenen Sprachräumen im Detail betrachtet werden.

6.3.1 Englischsprachiger Raum

In den USA wird *TBBT* vom Fernsehsender CBS ausgestrahlt und kann ab der ersten Folge als sehr erfolgreich eingestuft werden. Vor allem ab der vierten Staffel verzeichnet die Serie große Erfolge mit durchschnittlich 14 Millionen Zuseher_innen und wird nur von Chuck Lorres Produktion *Two and a Half Men* geschlagen. Die sechste und die siebte Staffel, welche seit September 2013 ausgestrahlt wird, erreichen Publikumszahlen von über 20 Millionen. (vgl. ^{a,b}<http://tvbythenumbers.zap2it.com>)

In Groß Britannien verzeichnet *TBBT* einen ähnlich großen Erfolg wie in den USA mit zwischen einer und zwei Millionen Zuseher_innen pro Folge (vgl. <http://www.barb.co.uk>)

In Kanada stellt sich der Erfolg der Sitcom verhältnismäßig spät ein, verzeichnet später aber über drei Millionen Zuschauer_innen pro Folge und gilt als die beliebteste Sitcom seit *Friends* (vgl. <http://tvfeedsmyfamily.blogspot.co.at>)

Trotz des großen Erfolges wurde bald Kritik über die Darstellung von Wissenschaftler_innen laut (vgl. <http://online.wsj.com>), da diese die vorherrschenden Vorurteile bekräftigen würde. Außerdem gab es große Zweifel daran, ob die wissenschaftlichen Sachverhalte in

der Serie korrekt wiedergegeben werden. Spätere Kritiken loben *TBBT* gerade für die richtige Darstellung von wissenschaftlichen Themen. Grund dafür könnte David Saltzberg, Ph.D., sein, ein Physiker der University of California, der als wissenschaftlicher Berater für die Sitcom arbeitet. Wobei anzumerken ist, dass auch Mayim Bialik, die Darstellerin der Figur Amy, welche einen Ph.D. in Neurowissenschaften hat, ihren entsprechenden Beitrag leistet (vgl. <http://www.symmetrymagazine.org>)

Erwähnenswert ist im Bezug auf den Erfolg von *TBBT* auch die Liste an Preisen und Nominierungen, die die Serie seit ihrer ersten Ausstrahlung erhalten hat (vgl. <http://en.wikipedia.org>) Darunter fallen u.a. ein Preis des American Film Institute 2009, ein People's Choice Award 2010 und drei Emmy Awards im Jahr 2013. Jim Parsons selbst ist Gewinner von drei Emmys und einem Golden Globe.

6.3.2 Deutschsprachiger Raum

Im deutschsprachigen Raum wird *TBBT* in der deutschen Synchronfassung ausgestrahlt: in Deutschland *TBBT* vom Fernsehsender Pro7, in Österreich auf ORF 1 und in der Schweiz von 3+. Detaillierte Publikumszahlen sind jedoch nur von Pro7 dokumentiert, wobei anzunehmen ist, dass die Prozentsätze in Deutschland und Österreich ähnlich einzuschätzen sind. Pro7 verzeichnet einen Marktanteil von über 12% (vgl. <http://www.quotenmeter.de>).

Die Tatsache, dass *TBBT* im deutschsprachigen Raum ähnlich erfolgreich ist wie im englischsprachigen Raum, kann darauf zurückzuführen sein, dass die Bearbeiter_innen der Synchronfassung dem Ausgangstext treu geblieben sind und der Charakter der Serie somit in seinen Grundzügen unverändert ist.

6.3.3 Italien

Der Rezeption in *TBBT* in Italien soll hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da der im Folgenden erläuterte Sachverhalt eine Ausnahme auf dem Gebiet der Synchronisation darstellt und für die vorliegende Arbeit von großer Relevanz ist.

Anfangs wurde *TBBT* vom Pay-TV-Sender Mediaset Premium ausgestrahlt, wobei zwei Jahre später die Ausstrahlung auf dem FreeTV-Sender Mediaset folgt. Hier liegt die Vermutung nahe, dass *TBBT* in Italien nicht erfolgreich genug ist um von einem PayTV-Sender ausgestrahlt zu werden. Das Interesse der Bevölkerung scheint nicht groß genug zu sein, sodass sie für die Serie bezahlen würde. In diesem Zusammenhang gilt es auch zu erwähnen, dass *TBBT* in Italien nicht auf DVD erschienen ist. Diese Aspekte zeigen deutlich, dass der Erfolg der Serie mit dem Erfolg im englisch- und deutschsprachigen Raum nicht mithalten kann.

Als die ersten synchronisierten Folgen ausgestrahlt wurden, gab es eine große Zahl an negativen Rückmeldungen und zwar sowohl von den Zuseher_innen, welche die Serie auch in

ihrer Ausgangsversion rezipieren, als auch von professionellen Kritiker_innen. Die Empörung über die italienische Synchronfassung war äußerst groß. Die Verantwortlichen haben darauf reagiert und das zuständige Synchronteam ab der neunten Folge der ersten Staffel ausgetauscht (vgl. <http://www.thebigbangtheory.altervista.org>). Im Jahr 2012 hat Elisa Albeltaro an der Universität Triest eine wissenschaftliche Arbeit über die wesentlichen Unterschiede von neuer und alter Version der italienischen Synchronisation verfasst.

Die neuen Zuständigen haben die Bemühungen unternommen, den Charakter der Serie mit allen Anspielungen möglichst zu erhalten und auch die charakterliche Synchronität der Figuren zu wahren. Italienischen Publikumsstimmen nach zu urteilen, wird die neue Fassung positiv aufgenommen, jedoch liest man immer wieder Empfehlungen, dass bei ausreichenden Fremdsprachenkenntnissen doch die englischsprachige Version bevorzugt werden sollte (vgl. ^a<http://antoniogenna.com>).

Weiters findet man auf einer Internetplattform den detaillierten Artikel *Errori e orrori: „The Big Bang Theory“ e il doppiaggio italiano* (dt: *Fehler und Entsetzlichkeit: „The Big Bang Theory“ und die italienische Synchronfassung*) einer Translationsstudentin, welche die Ausgangsfassung und die italienische Synchronisation der ersten Folge der ersten Staffel, welche sie als „katastrophal“ einstuft, miteinander vergleicht (vgl. ^a<http://antoniogenna.com>). Anhand dieser und anderer Beispiele lassen sich die schwerwiegenden Veränderungen, die am Charakter der Serie selbst sowie an den Figuren vorgenommen wurden, eindeutig feststellen. Leonard wird als eine Art Frauenheld dargestellt, Sheldon bedient sich vulgärer Sprache und alle Anspielungen auf die persönlichen charakteristischen Interessen der Physiker wurden ersetzt. Schlagfertige Dialoge, die das Publikum zum Lachen bringen sollen, werden jeglichen Humors beraubt, sodass fraglich ist, ob die italienische Version von *TBBT* überhaupt noch zum Genre Sitcom gezählt werden kann. Die schlechte Qualität der Synchronfassung lässt sich jedoch nicht ausschließlich auf die starke Veränderung der Charaktere und der Anspielungen zurückführen, sondern auch auf banale Übersetzungsfehler, welche so mancher Aussage den Sinn nimmt. Zum Beispiel wurde in der ersten Folge „men’s room“ mit „stanza dei maschi“ übersetzt, was jedoch wörtlich übersetzt wurde und nicht Männertoilette heißt, sondern einfach nur Zimmer von männlichen Personen und mit Toilette rein gar nichts zu tun hat. Außerdem scheint häufig das Bildmaterial vernachlässigt worden zu sein, wie z.B. in diesem Fall:

1.01 21:11

Englisch	Italienisch	Deutsche Übersetzung der italienischen Fassung
Penny: Why don't you put some clothes on, I'll get my purse, and dinner is on me, okay?	Penny: Andate a mettermi qualcosa addosso, si cena da me stasera, d'accordo?	Penny: Zieht euch etwas an, das Abendessen findet heute bei mir statt, in Ordnung?

Grundsätzlich sollte diese Veränderung kein Problem darstellen, jedoch sieht man im nächsten Bild, wie die Gruppe im Auto sitzt um zu einem Restaurant zu fahren. In diesem Fall liegt also keine inhaltliche Synchronität vor.

Die Autorin des Artikels merkt an, dass US-amerikanische Sitcoms in Italien verhältnismäßig wenig Erfolg haben, was sie auf die mangelhaften Synchronfassungen zurück führt (vgl. ^a<http://antoniogenna.com>). Die vorliegende Arbeit konzentriert sich bei den Untersuchungen auf die Sitcom *TBBT*, daher kann die letzte Aussage nicht bestätigt werden. Was jedoch *TBBT* selbst betrifft, so ist der Grund für den nur mäßigen Erfolg in Italien in der Synchronfassung zu suchen.

Eine weitere Frage, die sich stellt, ist jene nach dem angenommenen Zielpublikum, da Erwähnungen von Chatrooms, Facebook und MySpace verändert wurden. Gehen die Verantwortlichen davon aus, dass diese Begriffe dem italienischen Publikum unbekannt sind? Wie oben festgestellt, liegt die Hauptzielgruppe in der Altersklasse von 18-49 und es ist davon auszugehen, dass das potentielle Publikum von *TBBT* über diesbezügliche Internetkenntnisse verfügt.

In einem Artikel der Europäischen Kommission auf dem Gebiet Translationswissenschaft mit dem Thema Crowdsourcing (2012:31), wird die mangelhafte Synchronisation von *TBBT* in Italien ebenfalls behandelt. In dieser Veröffentlichung geht es vor allem um die Macht der Fans in diesem Zusammenhang. Hier wird auf das Phänomen der Fansubs und Fandubs hingewiesen, also Untertitel oder Synchronfassungen, welche nicht von großen Firmen erstellt werden, sondern in Eigenregie von Fans. Der Grund dafür ist auf die Nichterfüllung der Erwartungen von Fans zurückzuführen, die Filme und Serien in der Ausgangssprache rezipieren und von der Synchronfassung enttäuscht werden. Hier wird ebenfalls der mangelnde Erfolg von *TBBT* in Italien erwähnt, wo die Serie eher als Nischenprodukt eingestuft wird und das auch nur in ihrer englischsprachigen Fassung. Fans beschäftigen sich meist intensiv mit dieser Serie und werden sozusagen zu Expert_innen, die Änderungen am Charakter der Serie und der Figuren, bedingt durch die Synchronfassung, nicht akzeptieren und sich nicht in die Rolle passiver Rezipient_innen drängen lassen.

Es stellt sich hier nun ganz grundsätzlich die Frage nach dem Grund, also danach, warum das erste Synchronisationsteam von *TBBT* in Italien sich für derartige Änderungen entschieden hat. Die Anzahl an Übersetzungsfehlern lassen grundsätzlich auf mangelhafte Sprachkompetenz schließen, wodurch die Vermutung nahe liegt, dass der Ausgangstext, also die Serie selbst und der entsprechende Humor missverstanden oder falsch interpretiert worden sind. Leider gibt es seitens der Synchronisationsfirma diesbezüglich kein offizielles Statement. Eine andere mögliche Erklärung ist die, dass die Zuständigen dem italienischen Publikum zu wenig zutrauen und sie keine kontroversen Kritiken riskieren möchten. Durch die Substitution von allen Nerd-Anspielungen wurde u.U. der Versuch unternommen, ein breiteres Publikum anzusprechen. Ein Versuch, der eindeutig das Gegenteil bewirkt hat.

6.3.4 Auswirkungen von *TBBT* auf die Gesellschaft

Das zentrale Thema der vorliegenden Arbeit stellt die Rezeption von Sitcoms dar. Aus diesem Grund sollen auch die Auswirkungen, die *TBBT* auf die Gesellschaft hat, nicht unerwähnt bleiben.

Seit der ersten Ausstrahlung von *TBBT* in Großbritannien ist die Anzahl von Schüler_innen, die Physik als A-Level-Fach (vergleichbar mit einem Maturafach) wählen sowie von Physikstudent_innen merklich angestiegen. Das Interesse an Kursen auf britischen Universitäten verzeichnet einen Anstieg um 17% in den Jahren 2010 und 2011. In dieser Zeit wählten um 20% mehr Schüler_innen das Fach Physik für ihr A-Level als in den Jahren davor. In den Jahren davor galt Physik als eher unbeliebtes Schulfach. Diesbezüglich erwähnenswert ist auch das wachsende Interesse von Mädchen an Physik, welches um über 27% angestiegen ist. Auch allgemein kann ein gewachsenes Interesse an Physik verzeichnet werden. Ein britischer Schüler gibt in einem Interview an, dass *TBBT* einen wesentlichen Beitrag zu seiner Entscheidung, Physik als A-Level-Fach zu wählen, beigetragen hat und kann Ähnliches von seinen Klassenkolleg_innen berichten. Außerdem werden in seiner Klasse Unstimmigkeiten mit dem Spiel „Stein, Schere, Papier, Echse“ beseitigt²¹. Expert_innen auf dem Gebiet der Physik sind vom Einfluss von *TBBT* auf die eben angeführten Entwicklungen überzeugt und sehen dies als durchaus positiv. Natürlich ist anzunehmen, dass auch andere Faktoren Einfluss auf das gesteigerte Interesse an Physik und Naturwissenschaften im Allgemeinen ausüben, jedoch kann *TBBT* eine diesbezügliche Rolle in keinem Fall abgesprochen werden (vgl. <http://www.theguardian.com>).

Die soeben angeführten Aspekte demonstrieren den Einfluss und die Macht von Fernsehserien, die in der Zielkultur positiv rezipiert werden.

²¹ Eine ebenfalls durch *TBBT* bekannt gewordene Erweiterung des klassischen Stein-Papier-Schere-Spiels. Details zu Erfinder und genauen Regeln siehe: ^a<http://en.wikipedia.org>.

7 Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es festzustellen, inwieweit der Charakter von Figuren, bedingt durch das Übertragen in eine andere Sprache, verändert wird und ob und wie sich diese Veränderungen auf die Rezeption bei den Zuseher_innen auswirkt.

Reiß und Vermeer leiten 1984 mit der Veröffentlichung ihres Werkes einen Wandel in der Translationswissenschaft ein. Der Ausgangstext stellt für sie kein Heiligtum mehr dar, vielmehr konzentrieren sie sich auf den Zweck, den der Text in der Zielkultur erfüllen soll. Diese moderne Betrachtungsweise stellt für jeden Text eine Relevanz dar, da das Ziel jeder Übersetzung das Funktionieren des Textes in der Zielkultur ist. Der Zweck und das Ziel bedingen so also die Auswahl der Translationstheorie. Dieser Ansatz bezieht sich auf jeden Text. Audiovisuelle Texte bilden daher keine Ausnahme. In der vorliegenden Arbeit wird die Sitcom *The Big Bang Theory* untersucht und zwar auch in Hinsicht auf die Tatsache, ob sie in der Zielkultur funktioniert. Wie festgestellt wurde, funktioniert die Serie in Italien weniger gut als im englisch- und deutschsprachigen Raum. Die Gründe dafür liefert die eingehende Untersuchung, die im Folgenden zusammengefasst wird. Reiß und Vermeer sehen Translator_innen als Übermittler_innen von Informationen. Informationen, die sie dem Ausgangstext entnehmen, welcher ein Informationsangebot darstellt. Translator_innen erstellen wiederum einen Text, der ebenfalls ein Informationsangebot darstellt. Weiters berücksichtigen Reiß und Vermeer auch den kulturellen Aspekt, da immer für eine andere Kultur übersetzt werden muss. Es handelt sich bei der Translation also nicht um eine rein sprachliche, sondern auch eine kulturelle Übertragung. Die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit spielen für die vorliegende Arbeit eine große Rolle. Äquivalenz als die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext und Adäquatheit in Bezug auf die Angemessenheit des Zieltextes. Laut Reiß und Vermeer ist Adäquatheit hierarchisch höher gestellt als Äquivalenz, wobei dies in der vorliegenden Arbeit nicht vollständig unterstützt werden kann, v.a. in Bezug auf die Charaktersynchronität. In Hinsicht auf die Funktion der Serie zu unterhalten und das Erhalten der künstlerischen Leistung von Regisseur_innen besteht in Hinsicht auf den Charakter der Serie und der Figuren doch eine Äquivalenzforderung. Wenn diese Forderung nicht erfüllt wird, so wie dies bei der italienischen Synchronfassung von *TBBT* der Fall ist, verändert sich die Serie und erfüllt ihren Zweck nicht mehr. Diese Tatsache würde das Kaufen und Verkaufen von Filmen und Serien sinnlos machen, da ohnehin nicht kontrolliert werden kann, was damit im Zielland passiert.

Justa Holz-Mänttari stellt 1984 ihre Dissertation vor, in welcher sie sich auf Translation als Handlung konzentriert. Ihre Theorie ist eng mit der von Reiß und Vermeer verbunden, erweitert diese jedoch. Auch sie misst der Funktion eines Textes sehr große Bedeutung bei. Relevant sind laut Holz-Mänttari jedoch auch die Rollen der beteiligten Personen, die zusammen in einem Handlungsgefüge handeln. Translator_innen stellen in diesem Modell mehr als nur Sprachmittler_innen dar, sie sind Auftragnehmer_innen, die ein Designprodukt her-

stellen, einen Text. Translator_innen als Expert_innen sollten außerdem die Aufgabe einer beratenden Person übernehmen.

Nord (1989, 2011) baut auf den beiden vorgestellten Theorien auf, erweitert diese jedoch um das Prinzip der Loyalität. Translator_innen kommt die Aufgabe zu, sowohl dem Zielpublikum, den Auftraggeber_innen, als auch den Ausgangstextautor_innen gegenüber loyal zu sein, da sich jeder der gerade genannten Personen auf die Leistungen von Translator_innen verlässt und meist keine Möglichkeit besitzt, diese zu kontrollieren. Prunč (1997) fügt dem Loyalitätsprinzip noch die Loyalität von Translator_innen sich selbst gegenüber hinzu, da sie große Verantwortung tragen.

Da es sich bei der untersuchten Serie *The Big Bang Theory* um eine Sitcom handelt, sollten das Genre Sitcom selbst und alle entsprechenden Merkmale und Besonderheiten erläutert werden. Dieses Kapitel ist relevant, um das Konzept einer Sitcom, den Inhalt und die Charaktere zu verstehen, um weiters davon ableiten zu können, worin der Reiz und auch der Erfolg von Sitcoms bestehen. In diesem Kapitel werden auch translationsrelevante Aspekte erwähnt, wie z.B. der Humor und die Laugh-Tracks. V.a. die Laugh-Tracks stellen eine Einschränkung bei der Übertragung der Sitcom in andere Sprachen dar, da das Lachen zeigt, dass gerade etwas Lustiges gesagt wurde oder passiert ist. Daher sollte auch in der Synchronisation etwas ähnlich Lustiges passieren. Ein Witz kann so also nicht ausgelassen werden, da dies auffallen und das Publikum verwirren würde.

Im darauffolgenden Kapitel wurde das Thema Synchronisation behandelt, da in der vorliegenden Arbeit die Auswirkungen von Synchronisation auf die Charakterisierung untersucht werden. Aus diesem Grund müssen die Faktoren betrachtet werden, die Einfluss auf das Erstellen einer Synchronfassung haben, sowie die beteiligten Personen und der Prozess, der zur Synchronisation gehört. Hierbei fällt auf, dass der Lippensynchronität große Bedeutung beigemessen wird, jedoch in jüngster Zeit v.a. auf quantitativer Ebene. Die Tatsache, dass großer Wert auf die Übereinstimmung von Mundbewegungen und gesprochenem Text gelegt wird, stellt wiederum eine Einschränkung für die Übertragung dar. Die Ersteller_innen einer Synchronfassung haben nicht endlos viele Silben zur Verfügung, um das auszudrücken, was der Charakter in der Synchronfassung sagen soll. Sollten dafür doch beträchtlich mehr Silben benötigt werden, so müssen die Synchronsprecher_innen schneller sprechen, was jedoch Einfluss auf die Charakterzeichnung der Figuren hat. Schnelles Sprechen kann als hastig und nervös interpretiert werden, obwohl der Charakter in der Ausgangsfassung möglicherweise entspannt ist. Ein weiterer Punkt ist die Gestensynchronität, die eine weitere Einschränkung der Übertragung darstellt. Der gesprochene Text sollte möglichst zu Mimik und Gestik passen, da Asynchronien in diesem Fall äußerst störend wirken und auffällig sind. Bei der inhaltlichen Synchronität geht es laut Pisek (1994) um die kommunikative Funktion des audiovisuellen Textes und die Forderung, diese zu erfüllen. Um dies zu erreichen ist es notwendig, sich auch vom Text zu distanzieren, um eine adäquate Lösung zu finden, welche in der Zielkultur funktioniert. Es ist also festzustellen, dass die Ersteller_innen von Synchronfassungen großen

Einschränkungen aufgrund des Bildmaterials unterliegen, wobei die Forderung ist, das Bildmaterial nicht außer Acht zu lassen. Frühe Werke zur Übertragung von audiovisuellen Texten beschäftigen sich rein mit der linguistischen Ebene, was jedoch keinesfalls als angemessen angesehen werden kann. Der Text darf nicht getrennt vom Bildmaterial betrachtet werden, da so keine angemessenen Beobachtungen stattfinden können. Relevant für das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist es weiters auch, den Synchronisationsprozess selbst zu betrachten, sowie die handelnden Personen. Interessant und für die Translationswissenschaft alarmierend ist die Tatsache, dass die Rolle von Übersetzer_innen verhältnismäßig klein ausfällt. Ihre Aufgabe ist es, eine Rohübersetzung zu erstellen, die möglichst nahe am Text bleiben sollte. Außerdem können auch die Arbeitsbedingungen, mit denen die Rohübersetzer_innen zurechtkommen müssen, als veraltet bezeichnet werden, da sie häufig nur gedruckte Texte erhalten und keinen Zugriff auf das Bildmaterial haben. Die Forderung, das Bildmaterial zu berücksichtigen, wird hier also nicht erfüllt. Ist die Rohübersetzung fertig gestellt, kommt der/die Synchronregisseur_in ins Spiel und erstellt den tatsächlichen Dialog aufgrund der Rohübersetzung. Die Aufgabe der Rohübersetzung ist es, die Synchronregisseur_innen über den Inhalt der Produktion zu informieren. Der tatsächlich gesprochene Text kann von der Version der Rohübersetzer_innen also stark abweichen.

Im Kapitel über Charaktersynchronität liegt die Konzentration auf den Aspekten, die einen Charakter ausmachen, also die Charakterzeichnung beeinflussen. Natürlich stellt die äußere Erscheinung ein bedeutendes Merkmal dar, da diese bei der Erstellung von Synchronfassungen jedoch nicht berücksichtigt werden kann, widmet sich dieses Kapitel anderen Charakteristika. Die Stimme ist nach dem Aussehen das markanteste Merkmal einer Figur. Nachdem man eine Serie länger kennt, weiß man auch dann, wenn man nicht zum Fernsehapparat schaut, wer gerade spricht. Das Äußere ist eng mit den Erwartungen des Publikums an die Stimme eines Charakters verbunden. Wobei Herbst (1994) erwähnt, dass die Stimme einer Person nur in seltenen Fällen als unpassend angesehen wird und v.a. dann nicht, wenn die Stimme der Schauspieler_innen selbst nicht bekannt sind. Ein Problem in Hinsicht auf die Stimme in Synchronfassungen ist die Tatsache, dass es verhältnismäßig wenige Synchronsprecher_innen für sehr viele Darsteller_innen gibt, da es für bekannte Schauspieler_innen üblich ist, eine/n Stammsprecher_in zu haben. So kann ein Wiedererkennungseffekt gewährleistet werden. Bei der Auswahl von Synchronsprecher_innen stellt nicht die Ähnlichkeit zur Stimme der Darsteller_innen ein wichtiges Kriterium dar, sondern v.a. das Alter. Der Altersunterschied sollte dabei nicht mehr als 10 Jahre betragen. Ein weiteres charakteristisches Merkmal stellen Sprachvarietäten dar, da sie Aufschluss über den kulturellen und sozialen Hintergrund der Person geben. Fremdsprachige Akzente stellen bei der Synchronisation kaum Probleme dar, da die Person dann einfach die Synchronsprache mit dem passenden Akzent spricht. Soziolekte stellen dabei eine größere Herausforderung dar, wobei die Übertragung nicht gänzlich unmöglich ist. Ein Soziolekt kann dann übertragen werden, wenn in der Zielsprache ein Äquivalent existiert. Die Übertragung von Dialekten ist fast unmöglich, da jeder

Dialekt beim Publikum sehr spezifische Assoziationen hervorruft. Eine Figur mit einem regionalen Dialekt in der Zielsprache sprechen zu lassen würde äußerst befremdlich wirken. Die gängige Strategie ist es in diesem Fall, die Person ohne regionale Färbung sprechen lassen, was jedoch einen Verlust der Identität mit sich bringt und dass u.U. wichtige Informationen nicht enthalten sind. Weiters hat auch die Art, wie eine Person spricht, also Sprechtempo, Sprechrhythmus und Lautstärke

Einfluss auf die Charakterzeichnung einer Person. Durch die unterschiedliche Silbenlänge von verschiedenen Sprachen und die Forderung nach quantitativer Lippsynchronität kann eine stärkere oder schwächere Veränderung der Sprechgeschwindigkeit entstehen. Diese Tatsache kann einen Charakter jedoch, bei Erhöhen der Sprechgeschwindigkeit, nervös und hastig wirken lassen. Eine weitere Frage, die in diesem Kapitel gestellt wird, ist, wozu Charaktersynchronität überhaupt notwendig ist. Diese Frage wurde hier schon teilweise beantwortet, da Fernsehsender keinen Grund haben, eine Serie zu kaufen, wenn nicht gewährleistet ist, dass der Charakter der Serie und der Figuren weitgehend erhalten bleibt. Außerdem soll, wie bei einem Buch dem/der Autor_in, dem/der Regisseur_in gegenüber Loyalität gezeigt werden. Ein weiterer Punkt in diesem Kapitel bezieht sich auf die prototypische Dramaturgie von Sitcoms und zwar auf die Charaktere selbst. Anschließend folgt einer der wichtigsten Teile der vorliegenden Arbeit und zwar die Analyse der Figuren aus *TBBT*. Dabei stellt sich heraus, dass sich v.a. die erste italienische Fassung inhaltlich stark von der Ausgangsversion unterscheidet. Die für diese Sitcom spezifischen Merkmale wurden stark verändert. Die vier Physiker in *TBBT*, die auch als Nerds bezeichnet werden, haben sehr spezifische Interessen, wie z.B. Science Fiction und Comics. In den ersten Folgen von *TBBT* der italienischen Synchronfassung wurde ein großer Anteil der Anspielungen auf diese Interessen durch allgemein bekannte Dinge ersetzt, so wie z.B. Klingon Boggle ganz einfach zu Risiko wird. Durch das Nichterwähnen dieser Aspekte entsteht eine neue Serie, an welcher jedoch nichts außergewöhnlich ist. Außerdem werden dadurch humorvolle Konversationen sachlich und trocken. Der Laugh-Track ist der einzige Hinweis darauf, dass es sich um eine Sitcom handelt, in welcher Humor eine wichtige Rolle spielt. In der deutschen Synchronisation bleiben diese Aspekte weitgehend erhalten und „Klingon Boggle“ wird zu „Klingonenscrabble“, eine zweifellos adäquate Lösung, da Boggle im deutschsprachigen Raum weniger bekannt ist als Scrabble. Die genaue Untersuchung der einzelnen Charaktere soll im Folgenden kurz zusammengefasst werden. Auffallend ist, dass sowohl Leonard als auch Sheldon in der italienischen Version Vulgarismen verwendet, was in der englischsprachigen Version nicht der Fall ist und wodurch sie weniger wie korrekte Physiker, sondern mehr wie „normale“ junge Männer wirken. In Bezug auf Sheldons Stimmen sind äußerst große Unterschiede zu bemerken, die das Wirken seines Charakters beeinflussen. Im Deutschen wurde eine hohe Stimme gewählt, die seine Unmännlichkeit unterstreicht und als weitgehend passend einzustufen ist. In der italienischen Version lässt man Sheldon mit einer wesentlich tieferen Stimme sprechen, was ihm eine gewisse Männlichkeit verleiht. Außerdem wurde Sheldon in einigen Folgen von einem anderen

Synchronsprecher gesprochen, was Verwirrung beim Publikum auslöst, da wie bereits erwähnt, diesbezügliche Veränderungen eine stark störende Wirkung auf das Publikum haben. In Bezug auf Sheldon ist außerdem zu bemerken, dass er sich in der deutschen Synchronfassung eines weniger hohen Sprachregisters bedient als in den anderen beiden untersuchten Versionen. Durch diese Veränderung wirkt er weniger wie der fanatische Wissenschaftler, den er in der englischsprachigen Version darstellt. Für die vorliegende Arbeit interessant ist auch Howards Stimme. Howard ist klein und schwächling, weswegen nicht zu erwarten ist, dass er eine tiefe Stimme hat. Tatsächlich ist die Stimme des Schauspielers unerwartet tief, für die deutsche Synchronstimme wurde jedoch eine weitaus höhere Stimme gewählt, die sehr gut zum äußeren Bild der Figur passt. Dies zeigt, dass die Stimmenauswahl v.a. aufgrund dessen ausgewählt wird, wie die Stimme zur Figur passt und nicht ob sie der Stimme des/der Darsteller_in ähnelt. Durch die tiefere Stimme im Englischen als auch im Italienischen wirkt Howard etwas älter und, sofern möglich, tiefgründiger und weniger kindlich. In Bezug auf die Stimme stellt auch die von Bernadette ein für die vorliegende Arbeit relevantes Beispiel dar. In der englischsprachigen Fassung zeichnet sie sich durch eine sehr hohe und piepsige Stimme aus. In der deutschen Synchronfassung spricht sie mit ausgesprochen sanfter Stimme, was eine deutliche Veränderung ihres Charakters bedingt. In der italienischen Synchronisation verändert sich ihre Stimme stark. Anfangs ist ihre Stimme hoch, aber sanft, ähnlich wie in der deutschen Fassung. In späteren Folgen verwandelt sich ihre Stimme in eine äußerst hohe, nasale und piepsige Stimme, die stark an Mädchenstimmen aus Zeichentrickserien erinnert. Dadurch ist es für das Publikum fast unmöglich sie ernst zu nehmen oder in ihr eine erwachsene Person zu sehen. Es liegt hier die Vermutung nahe, dass die Verantwortlichen die Serie nicht als Ganzes betrachtet haben, sondern die einzelnen Folgen isoliert. Anders ist die starke Veränderung von Bernadettes italienischer Stimme nicht zu erklären. Anscheinend wurde nicht erwartet, dass Bernadette eine größere Rolle in der Serie spielen wird.

Raj, Kripke und Mary Cooper stellen in Bezug auf die Sprachvarietäten relevante Untersuchungsgegenstände dar. Raj ist gebürtiger Inder und spricht dementsprechend Englisch mit einem markanten indischen Akzent. In der deutschen Synchronfassung wird Raj von einem indisch-stämmigen Sprecher synchronisiert und spricht ebenfalls mit indischem Akzent. Für die italienische Synchronfassung hat man sich aus unerklärlichem Grund dazu entschieden, den Akzent beinahe gänzlich wegzulassen, was erheblichen Einfluss auf die Charakterzeichnung hat und dem Publikum Informationen über den Charakter selber vorenthält. Kripke spricht im Englischen mit einem markanten R-L-Sprachfehler und spricht diese Buchstaben stets als W. In der deutschen Synchronfassung ist ebenfalls ein Sprachfehler vorhanden, wobei es schwierig ist, diesen zu beschreiben, da die Aussprache der Buchstaben inkohärent ist und ihm in jeder Szene andere Buchstaben Probleme bereiten. Der Charakter wirkt, auch durch die sehr hohe Stimme, lächerlich, wodurch jedoch keine negativen Publikumsreaktionen zu erwarten sind. In der italienischen Synchronfassung spricht Kripke mit einem leichten deutschen Akzent und rollt den Buchstaben R nicht, wie es im Italienischen üblich ist. Durch

den Akzent erhält Kripke einen kulturellen Hintergrund, den er in der Ausgangsfassung nicht hat. Nur sein Name könnte ein Hinweis darauf sein.

Mary Cooper stammt aus Texas und spricht im Englischen mit einem entsprechenden Südstaatenakzent. Weder im deutsch- noch im italienischsprachigen Raum existiert dafür ein Äquivalent, weswegen sie in beiden Fällen die Hochsprache verwendet. Der Verlust der regionalen Färbung stellt auch den Verlust eines Teils ihrer Identität dar, ihres kulturellen Hintergrundes. Dieser äußert sich rein durch das, was sie sagt. Ihre leicht rassistischen und gottesfürchtigen Aussagen rufen im deutsch- und italienischsprachigen Raum wohl kaum signifikante Assoziationen hervor. In den beiden Synchronfassungen ist Mary Cooper einfach nur Sheldons Mutter, die ihn kontrollieren kann, wenn die anderen nicht mehr weiter wissen.

Im abschließenden Kapitel der vorliegenden Arbeit geht es um das Zielpublikum und die Rezeptionsbedingungen von Sitcoms. Das Zielpublikum von Sitcoms einzuschränken ist beinahe unmöglich, da Sitcoms häufig im Free-TV gezeigt werden und so für eine große Zahl an Menschen zugänglich ist. So stellt es auch eine Herausforderung dar, das Zielpublikum für die untersuchte Serie zu bestimmen. Fernsehsender siedeln das Alter der Zuschauer_innen von 18 bis 49 Jahre an. Diese Annahme kann als realistisch und nachvollziehbar angesehen werden. *TBBT* spricht also sehr viele Altersklassen an. Aufgrund des Themas der Sitcom ist davon auszugehen, dass es sich um eher gebildetes Publikum handelt. Die Rezeptionsbedingungen von Sitcoms stellen einen wichtigen Teil der vorliegenden Arbeit dar. Wieso sehen die Menschen gerne Serien und Sitcoms? Ein wichtiger Aspekt ist diesbezüglich die Identifikation. Die Zuseher_innen beobachten Menschen bei ihren alltäglichen Tätigkeiten und das oft jeden Tag. Man fühlt sich in sie hinein und baut eine Beziehung zu den Charakteren auf. Oft sind auch bestimmte Rituale mit dem Schauen einer Serie verbunden. Man freut sich auf die verdiente halbe Stunde auf dem Sofa nach einem anstrengenden Arbeitstag oder auf einen Abend mit Freund_innen. Ein weiterer Aspekt ist für den Erfolg von Sitcoms ist auch das menschliche Bedürfnis nach Geschichten. Das Angenehme an Sitcoms ist, dass es gleichzeitig lange und auch kurze Geschichten sind. Man muss sich nicht auf eine neue Welt einlassen, sondern man kennt die Figuren und die grundsätzliche Handlung bereits und doch muss man sich nach 25 Minuten nicht endgültig von den Charakteren trennen. Die Redewendung „der Mensch ist ein Gewohnheitstier“ trifft hier in jeder Hinsicht zu. Die Zuschauer_innen verbringen Zeit mit den Figuren und leben mit ihnen für kurze Zeit auch in deren Umgebung, wo auch immer dies sein mag.

Zur Rezeption von *TBBT* selbst ist zu bemerken, dass die italienische Synchronfassung einen besonderen Fall darstellt. Nachdem das italienische Publikum und auch professionelle Kritiker_innen äußerst negativ auf die Synchronisation reagiert haben, haben die Verantwortlichen Konsequenzen gezogen und das gesamte Synchronteam, mit Ausnahme der Sprecher_innen, nach der achten Folge ausgetauscht. Interessanterweise wurden die ersten acht Folgen jedoch nicht neu synchronisiert. Wie in den Beispielen gezeigt, wurde der gesamte Charakter der Sitcom stark verändert, wahrscheinlich mit der Absicht, die Serie einem noch

breiteren Publikum zugänglich und verständlich zu machen. Doch diese Entscheidung hatte die genau gegenteilige Auswirkung. Dies zeigt, wie viel Macht die Zuseher_innen haben und wie kurzfristig reagiert werden kann. Der Mangel an Nerd-Anspielungen, eigentümlichen Charakteren und humorvollen und schlagfertigen Situationen und Konversationen hat *TBBT* jeglichen Sinnes beraubt. Auch die zahlreichen Übersetzungsfehler haben dazu geführt, dass die Serie unlogisch und teilweise sogar unverständlich wirkt. Die neue Synchronisation wurde vom Publikum deutlich besser aufgenommen, jedoch kann *TBBT* nicht an den Erfolg anschließen, den die Serie in den USA, Großbritannien und im deutschsprachigen Raum hat.

Die Analyse in der vorliegenden Arbeit stellt anschaulich dar, bis zu welchem Grad das Publikum charakterliche Veränderungen, sowohl in Bezug auf die Serie selbst als auch auf die Figuren, akzeptiert. Der inkohärente Sprachfehler von Kripke, die nicht vorhandene regionale Färbung von Sheldons Mutter oder auch Sheldons unmännliche Stimme oder Pennys mangelnde Intonation in der deutschsprachigen Fassung, welche als geringfügige Veränderungen beschrieben werden können, haben offensichtlich keine negativen Auswirkungen auf den Erfolg der Serie. Der Charme und das Flair von *TBBT* wurden in der deutschen Version beibehalten, das künstlerische Werk und die Intention von Regisseur_innen und Produzenten wurden respektiert. Diese Tatsachen sind der Grund dafür, dass *TBBT* auch im deutschen Sprachraum erfolgreich ist und eine große Fangemeinde besitzt.

Inhaltliche und charakterliche Unterschiede, wie sie in der italienischsprachigen Fassung zu beobachten sind, haben sehr wohl negative Auswirkungen auf die Rezeption. Im Fall der ersten italienischen Version wurde der eigentliche Sinn und Charakter von *TBBT* ignoriert, wodurch alle Eigenheiten und auch das Flair verloren gegangen sind. Dieses Beispiel demonstriert die Macht von Fans und stellt ein abschreckendes Beispiel dafür dar, wie eine inhaltlich asynchrone Synchronfassung den Erfolg einer audiovisuellen Produktion mindern kann.

Die Analyse in der vorliegenden Arbeit zeigt also deutlich, dass geringfügige Abweichungen, wie in der deutschen Version, keine Probleme darstellen, grobe Veränderungen wie in der italienischen Synchronfassung jedoch sehr große Auswirkungen auf den Erfolg einer Serie haben.

8 Bibliographie

8.1 Print

ALBELTARO, Elisa. 2012. *The big bang theory. analisi comparativa del doppiaggio/sottotitolazione di due puntate del telefilm*. Tesi specialistica, Università degli studi di Trieste.

BASSNETT, Susan und LEFEVERE, André (Hg.). 1990. *Translation, history and culture*. London u. a.: Pinter.

CHAUME, Frederic. 2004. *Synchronization in dubbing: A translational approach*. In: Orero, Pilar (Hg.), 35-52.

CHAUME, Frederic. 2013. Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. In: Millán, Carmen und Bartrina, Francesca (Hg.), 288-302.

CHESTERMAN, Andrew. 2010. *Skopos theory: a retrospective assessment*. In: W. Kallmeyer et al. (Hg.) *Perspektiven auf Kommunikation. Festschrift für Liisa Tittula zum 60. Geburtstag*. Berlin: SAXA Verlag, 209-225.

COOKE, Michèle. 2012. *Wissenschaft, Translation, Kommunikation*. Wien: Facultas.

DELABASTITA, Dirk. 1989. Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. In: *Babel* 35(4). 193-218.

DÍAZ CINTAS, Jorge (Hg.). 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol u.a.: Multilingual Matters.

ECO, Umberto. 1990. *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*.²² München: DTV.

EUROPÄISCHE KOMMISSION. 2012. Crowdsourcing Translation. In: *Translation*. 5/2012.

FODOR, István. 1969. Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronisation Part I. In: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 19. 69-106.

FODOR, István. 1969. *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronisation Part II*. In: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 19. 379-394.

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

GAMBIER, Yves. 2006. Multimodality and Audiovisual Translation. In: *MuTra 2006 – Audiovisual Scenarios: Conference Proceedings*.

GÖTZ, Dieter. 1995. *Theorie und Praxis der Filmsynchronisation. Anglistik und Englischunterricht*. 55/56, 221-23.

GÖTZ, Dieter und HERBST, Thomas. 1987. Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation. *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 12:1, 13-26.

GRAY, Jonathan und LOTZ, Amanda D. 2012. *Television Studies*. Cambridge: Polity Press.

²² Kein Vermerk zum Übersetzer/zur Übersetzerin im Werk vorhanden.

- GRAY, Jonathan. 2008. *Television Entertainment*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- HARHOFF, Gabriele. 1991. *Grenzen der Skopostheorie von Translation und ihrer praktischen Anwendbarkeit*. Frankfurt am Main: Lang.
- HERBST, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HESSE-QUACK, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- HICKETHIER, Knut. 1991. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Faulstich.
- HOLZER, Daniela. 1999. *Die deutsche Sitcom: Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung*. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Lübbe.
- 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 (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1993. Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. In: Nord, Christiane (Hg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen yliopisto, 301-320.
- KELLETAT, Andreas. 1987. Die Rückschritte der Übersetzungstheorie. Anmerkungen zur Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer. In: Ehnet, Rolf und Schleyer, Walter (Hg.) *Übersetzen im Fremdsprachenunterricht*. Regensburg: Wolff. 33-49.
- KOHLMAYER, Rainer. 1988. Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien. In: *Lebende Sprachen*, 33/4, 146-146.
- KOLLER, Ursula. 1995. *Familie und amerikanischen Fernsehserien am Beispiel der Situationskomödie The Cosby Show*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- KOLLER, Werner. 2004. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle und Meyer.
- LATTANZIO, Andrea. 2011. *L'arte del doppiaggio: doppiatori e direttori di doppiaggio*. Pisa: Felici Editore.
- LEVÝ, Jiří, 1969. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- MAIER, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main: Lang.
- MARTÍN DE LEÓN, Celia. 2008. *Skopos and beyond. A critical study of functionalism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- MARTÍNEZ, Xènia. 2004. Film dubbing. Its process and translation. In: Orero, Pilar (Hg.), 3-7.
- MASSARA, Giuseppe. 2007. *La lingua invisibile. Aspetti teorici e tecnici del doppiaggio in Italia*.

Rom: Neu.

MAYORAL, Roberto / KELLY, Dorothy / GALLARDO, Navidad. 1988. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. In: *Meta* 33:3, 356-367.

²³MCKEE, Robert. 2001. *Story: die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander.

MIKOS, Lothar. 1992. Serien als Fernsehgenre. Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums. In: *Serie Kunst im Alltag. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 33. Jg., Bd. 43. 19-27. Berlin: Vistas.

MIKOS, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.

MILLS, Brett. 2011. *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

MINTZ, Lawrence. 1985. Situation Comedy. In: Rose, Brian G. (Hg.) *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 107-123.

MITZ, Rick. 1980. *The great TV-Sitcom Book*. New York: Porigree Books.

MONACO, James. 1981. *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New York: Oxford University Press.

MORREALE, Joanne [Hg.]. 2003: *Critiquing the sitcom: A Reader*. New York: Syracuse Univ. Press.

MOTHES, Ulla. 2001. *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*. Konstanz: UVK-Verlag.

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

NORD, Christiane. 1989/2011. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: Nord, Christiane. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.

NORD, Christiane. 2001. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

NORD, Christiane. 2012. Functionalism in Translation Studies. In: Millán, Carmen et al. (Hg.) *Routledge Handbook of Translation Studies*. New York/Oxon: Routledge, 201-212.

PAOLINELLI, Mario und DI FORTUNATO, Eleonora. 2005. *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Mailand: Hoepli.

PISEK, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*. Trier: WVT, Wiss. Verlag.

PRUNČ, Erich. 1997. Translationskultur. (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). [Erweiterte Fassung des Referats beim Kongreß *Transfere necesse est*, Budapest, 5.-7. September 1996.] *TEXTconTEXT* 11 = NF 1.2, 99-127.

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

²³ Genaue Schreibweise des Namens unklar. Je nach Erscheinungsjahr ist der Name als McKee oder MacKee angegeben.

- REIß, Katharina und Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RISKU, Hanna. 2003. Translatorisches Handeln. In Snell-Hornby et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg, 107-112.
- ROWE, Thomas L. 1960. The English Dubbing Text. In: *Babel* 6:3, 116-120.
- STACKELBERG, Jürgen von. 1978. *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analyse*. München: Fink.
- TITFORD, Christopher. 1982. Sub-titling: constrained translation. In: *Lebende Sprachen* 27:3, 113-116.
- TOEPSE-ZIEGERT, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg.
- TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TVEIT, Jan-Emil. 2009. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In: Díaz Cintas, Jorge / Andermann, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation Language. Transfer on Screen*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 85-96.
- VERMEER, Hans J. 1989. Skopos and commission in translational action. In: Chesterman, Andrew (Hg.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura, 173-200.
- VERMEER, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation: (some arguments for and against)*. Heidelberg: TextconText-Verlag.
- VÖGE, Hans. 1977. The Translation of Films-Sub-Titling Versus Dubbing. *Babel* 23:3, 120-125.
- WHITMAN-LINSEN, Candance. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WILSS, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21-37.
- ZYBATOW, Lew. 2009. Filmsynchronisation als Translation. In: Zybatow, Lew (Hg.) *Translation: neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 61-93.

8.2 Onlinequellen

<http://antoniogenna.com/2008/07/16/scrivo-anchio-errori-e-orreri-the-big-bang-theory-e-il-doppiaggio-italiano/> (09.11.2013^a)

<http://antoniogenna.com/2010/09/19/tv-the-big-bang-theory-su-italia-1/> (09.11.2013^b)

<http://bigbangtheory.wikia.com> (09.11.2013)

http://de.wikipedia.org/wiki/Downton_Abbey#Erste_Staffel (08.10.2013^a)

http://de.wikipedia.org/wiki/Home_Box_Office (09.11.2013^b)

http://de.wikipedia.org/wiki/The_Expendables#Synchronisation (29.10.2013^c)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rock-paper-scissors-lizard-Spock> (08.11.2013^a)

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bang_Theory (09.11.2013^b)

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bang_Theory#Awards_and_nominations (09.11.2013^c)

<http://insidetv.ew.com/2013/01/04/big-bang-returns-to-biggest-audience-ever/> (09.11.2013)

<http://online.wsj.com/news/articles/SB122904206389400209> (09.11.2013)

<http://sg.answers.yahoo.com/question/index?qid=20120216182729AAS5TY9> (12.6.2013)

<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/09/23/thursday-finals-big-bang-theory-the-x-factor-parks-recreation-and-whitney-adjusted-up/104707/> (09.11.2013^a)

<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/09/27/the-big-bang-theory-hits-new-viewer-record/205319/> (09.11.2013^b)

<http://tvfeedsmyfamily.blogspot.co.at/2010/09/no-theory-big-bang-canadas-no-1-show.html> (09.11.2013)

<http://tvline.com/2013/09/27/ratings-premiere-big-bang-theory-greys-anatomy-gee/> (09.11.2013)

<http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/thebigbangtheory.htm> (09.11.2013^c)

<http://www.barb.co.uk/viewing/weekly-top-10> (09.11.2013)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Akzent> (29.10.2013^a)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dialekt> (29.10.2013^b)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Soziolekt> (29.10.2013^c)

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/nerd> (09.11.2013)

<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=48491> (09.11.2013)

<http://www.symmetrymagazine.org/cms/?pid=1000595> (09.11.2013)

http://www.thebigbangtheory.altervista.org/doppiaggio_the_big_bang_theory.php (09.11.2013)

<http://www.theguardian.com/education/2011/nov/06/big-bang-theory-physics-boom> (09.11.2013)

<http://www.tvguide.com/tvshows/big-bang-theory/cast/288041> (09.11.2013)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=film&id=17598> (29.10.2013^a)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=serie&id=15305> (09.11.2013^b)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=692> (09.11.2013^c)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=596> (09.11.2013^d)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=621> (09.11.2013^e)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=1764> (09.11.2013^f)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=586> (09.11.2013^g)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=2863> (09.11.2013^h)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=352> (09.11.2013ⁱ)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=1692> (09.11.2013^j)

<https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=872> (09.11.2013^k)

8.3 Multimediale Texte

Aaron Spelling Productions, *Der Denver Clan*. 1981-1989.

ABC Studios. *Desperate Housewives*. 2004-2012

Barenaked Ladies. *The History of Everything/ The Big Bang Theory Theme*. 2007

Bell-Philip Television Productions. *Reich und Schön*. 1987-

Benioff, David/Weiss, D.B. *Game of Thrones*. 2011-.

Black-Marlens Company, Touchstone Television. *Ellen*. 1994-1998.

British Broadcasting Corporation (BBC), Ragdoll Productions, *Teletubbies*. 1997-2001.

Carnival Films. *Downton Abbey*. 2010-

Carsey-Werner Productions, Bill Cosby, *The Cosby Show*. 1984-1992.

Castle Rock, Warner Bros. *Miss Undercover*. 2000.

CBS. *CSI*. 2000-2013

Chuck Lorre Productions, More Medavoy Productions, 4 to 6 Foot Productions (Staffel 1-2). *Dharma and Greg*. 1997-2002.

Chuck Lorre Productions, The Tannenbaum Company, Warner Bros. Television. *Two and a Half Men*. 2003-

Dunham, Lena. *Girls*. 2012-.

Gracie Films, 20th Century Fox Television, Klasky Csupo (1989-1992), Film Roman (1992-). *The Simpsons*. 1989-.

Hinterberger, Ernst. *Ein echter Wiener geht nicht unter*. 1975-1979.

Home Box Office (HBO). *Sex and the City*, 1998-2004.

Howard, Ron/Grazer, Brian. *A Beautiful Mind*. 2011.

Ivan Tors Films. MGM Television. *Daktari*. 1966-1969.

KoMut Entertainment, Three Sisters Entertainment, NBC Studios (Staffel 1-6), NBC Universal Television (Staffel 7-8). *Will & Grace*. 1998-2006.

Lorimar. *Dallas*. 1978-1991.

Lorre, Chuck/Prady, Bill/Warner Bros. Television. *The Big Bang Theory*. 2007-.

Lorre, Chuck/Prady, Bill/Warner Bros. Television. *The Big Bang Theory*. ORF. 2010- .

Lorre, Chuck/Prady, Bill/Warner Bros. Television. *The Big Bang Theory*. Mediaset. 2010- .

Millenium Films, Nu Image. *The Expendables*. 2010.

Miller-Boyett Productions, Lorimar-Telepictures (Staffel 1), Lorimar Television (Staffel 2-6), Warner Bros. Television (Staffel 7-8). *Full House*. 1987-1995.

Miramax Films. *Pulp Fiction*. 1994.

Retort. *The IT Crowd*. 2006-2013.

Saks, Sol. *Verliebt in eine Hexe*. 1964-1972.

Satin City Productions, Regency Television, 20th Century Fox Television. *Malcolm mittendrin*. 2000-2006.

Screen Gems. *Bezaubernde Jeannie*. 1965-1970.

Sherman-Palladino, Amy. *Gilmore Girls*. 2000-2007.

Television Reporters International, Tribune Production. *Die Zwei*. 1971-1972.

Warner Bros. Television and Bright/Kauffman/Crane Productions. *Friends*. 1994-2004.

Warner Bros./Rowling, J.K. *Harry Potter*. 2001-2011.

Anhang

Lebenslauf

Persönliche Informationen

- Geburtsjahr: 1987
- Geburtsort: Wien

Ausbildung

- Seit März 2011 Masterstudium Übersetzen (Deutsch-Englisch-Italienisch) am Zentrum für Translationswissenschaft an der Universität Wien
- 2007-2011 Studium Transkulturelle Kommunikation an der Universität Wien (Abschluss mit BA im Jänner 2011)
- 1998 bis 2006: Konrad-Lorenz Gymnasium; im Juni 2006 erfolgreich mit der Reifeprüfung abgeschlossen

Auslandsaufenthalte

- Juli und August 2011: Kundenservice bei Air France in London, Großbritannien
- Juli bis September 2010: Mitarbeiterin im Vergnügungspark Chessington, Großbritannien
- 2009, 2010 und 2011: Au-Pair Aufenthalte in London, Großbritannien
- 2006, 2007 und 2011: Au-Pair Aufenthalte in Bologna, Italien

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Frage beantwortet, inwiefern die Erstellung einer Synchronfassung Einfluss auf die Charakterzeichnung von Figuren hat und ob sich etwaige Unterschiede auf die Rezeption auswirken. Untersuchungsgegenstand ist die Sitcom *The Big Bang Theory* mit ihrer deutsch- und italienischsprachigen Synchronfassung.

Im ersten Kapitel wird die Serie selbst vorgestellt, da im Verlauf der Arbeit immer wieder darauf Bezug genommen wird. Das nächste Kapitel ist den funktionalen Translationstheorien gewidmet, welche die theoretische Grundlage für die vorliegende Arbeit bilden.

Beim Untersuchungsgegenstand handelt es sich um eine Serie, genauer gesagt um eine Sitcom, weshalb im dritten Kapitel auf die Charakteristika und den Aufbau der Sitcom eingegangen wird.

Im nächsten Teil wird das Thema Synchronisation genauer betrachtet. Darunter fallen u.a. eine Erläuterung des Begriffs Synchronisation selbst und der unterschiedlichen Arten von Synchronisation. Außerdem wird der Synchronisationsprozess und die Schritte, die für die Erstellung einer Synchronfassung notwendig sind, beschrieben sowie die daran beteiligten Personen.

Das fünfte Kapitel ist der Charaktersynchronisation gewidmet. Hier werden die Aspekte, die einen Charakter ausmachen, beschrieben. Des Weiteren werden mehrere Figuren aus *The Big Bang Theory* vorgestellt und im Hinblick auf die in diesem Kapitel angeführten Aspekte untersucht und mit der deutsch- und italienischsprachigen Synchronfassung verglichen.

Abschließend wird auf die Rezeption von Sitcoms eingegangen und die Rezeptionsbedingungen von Sitcoms erläutert. Außerdem werden die Rezeption und der Erfolg von *The Big Bang Theory* in den USA, im deutschsprachigen Raum und in Italien beleuchtet.