



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Untertitelung von Sprachvarietäten unter Miteinbeziehung der
Multimodalität audiovisueller Medien

verfasst von | submitted by

Velislava Karova BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	IV
Tabellenverzeichnis	IV
Einleitung	1
1. Multimodalität	3
1.1 Eine zunehmend multimodale Welt	3
1.2 Die sozialsemiotische Multimodalitätstheorie	4
1.2.1 Zeichen und Zeichenerzeuger im Kommunikationsprozess	6
1.2.2 Kultur und Kommunikation als wechselwirkende Faktoren	6
1.2.3 Metafunktionen	7
1.2.4 Medium	7
1.2.5 Modus	8
1.2.5.1 Affordanz	8
1.2.5.2 Eignung	9
1.2.5.3 Modale Reichweite	10
1.2.5.4 Grammatikalisierung der Modi	11
1.2.6 Forschungsbezogene Herausforderungen	12
1.3 Einbeziehung der Multimodalitätstheorie in die Translationswissenschaft	12
1.3.1 Frühere Ansätze zu einem multimodalen Verständnis in der Translationswissenschaft	13
1.3.2 Multimodale Theoriebildung in der Translationswissenschaft	15
1.3.3 Übersetzungsbezogene „Grammatikalisierung“ von Modi	19
1.3.4 Kulturelle und kommunikative Untersuchungen von Modi	21
2. Audiovisuelle Übersetzung	24
2.1 Was ist audiovisuelle Übersetzung?	24
2.1.1 Definitorische Eingrenzung	24
2.1.2 AVT-Typen	26
2.2 Etablierung als Forschungsfeld – Theoretische und terminologische Herausforderungen	27
2.2.1 Theoretische Herausforderungen	28
2.2.2 Terminologische Herausforderungen	29
2.2.3 Die Notwendigkeit einer allgemeinen AVT-Theorie	30
2.3 Translationswissenschaftliche und interdisziplinäre AVT-Forschungsansätze	31

2.4 Untertitelung: Forschungsüberblick	36
2.4.1 Definitionen und Spezifik	36
2.4.2 Qualitätsanforderungen	37
2.4.3 Übersetzungsstrategien.....	39
2.4.4 Außersprachliche Kulturspezifika	40
2.4.5 Fansubs.....	42
2.4.6 Innovative Untertitelungsansätze	43
3. Dialekt.....	45
3.1 Sprachvarietäten: Ein kurzer Überblick	45
3.2 Dialekt: Definition und Merkmale	48
3.3 Narrative Funktionen von Dialekt in Film und Fernsehen	50
3.3.1 Charakterisierung	52
3.3.2 Authentizität.....	53
3.3.3 Darstellung von interpersonalen Beziehungen.....	53
3.3.4 Verankerung der erzählten Welt und der Figuren	54
3.4 Übersetzungsstrategien für Dialekt in Filmen und Serien.....	55
3.4.1 Wiedergabe durch Standardsprache	58
3.4.2 Übertragung in einen Dialekt	59
3.4.3 Kompensation	60
3.5 Southern American English und Cajun English: Besonderheiten, Einstellungen, Stereotype.....	61
3.5.1 Southern American English	62
3.5.2 Stereotype und der Süden in Literatur und Medien	63
3.5.3 Geschichte und Wahrnehmung der Cajuns	66
3.5.4 Besonderheiten von Cajun English	67
3.5.5 Stereotype und Cajuns in Literatur und Medien	68
4. Analyseteil.....	71
4.1 Analysemodell.....	71
4.1.1 Textuelle Dimension	72
4.1.2 Diegetische Dimension	74
4.2 Analysematerial.....	76
4.2.1 Handlung.....	76

4.2.2 Genre und Schauplatz.....	77
4.2.3 Hauptfiguren: Charakterisierung und Dialekt	78
4.3 Hinweise zur Analyse.....	82
4.4 Szenenauswahl und -beschreibung.....	83
4.5 Ergebnisse und Diskussion: Übertragung der narrativen Funktionen in die UT	84
4.5.1 Authentizität.....	86
4.5.2 Charakterisierung	88
4.5.3 Verankerung der erzählten Welt und der Figuren	90
4.5.4 Darstellung von interpersonalen Beziehungen.....	91
4.6 Fazit der Analyse.....	92
5. Conclusio.....	95
Bibliografie.....	100
Anhang	113
Abstract	174

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Semiotische Codes in audiovisuellen Texten nach Gambier (2016).....	26
Abbildung 2. Untertitelungsstrategien für ECR nach Pedersen (2005).....	42
Abbildung 3. Soziolinguistisches Varietäten-Modell nach Löffler (2010: 79).....	47
Abbildung 4. Sprachvarietäten und damit verbundene Assoziationen nach Ramos Pinto (2018: 21) ..	73
Abbildung 5. Prestige-Skala der Sprachvarietäten nach Ramos Pinto (2018: 22)	73
Abbildung 6. Modi und intermodale Beziehungen von Bedeutung für die Analyse der Sprachvarietäten in UT (Ramos Pinto 2018: 24)	75

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1. Auswirkungen der Untertitel auf die narrativen Funktionen des Dialekts	86
---	----

Einleitung

Wir leben in einer zunehmend multimodalen Welt, in der die Grenzen zwischen Sprache, Bild und Ton verschwimmen. Wir leben auch im Zeitalter der Streaming-Plattformen, die ein scheinbar unendliches Repertoire an Filmen und Serien aus allen Ecken der Welt anbieten. Nicht selten werden in diesen audiovisuellen Produktionen Dialekte als narrative Mittel eingesetzt, um vielfältige Effekte zu erzielen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Dialekte im multimodalen Kontext audiovisueller Medien übersetzt werden. In der vorliegenden Arbeit liegt der Schwerpunkt auf der Untertitelung als Übersetzungsform, die sich wachsender Beliebtheit erfreut. Ziel ist es, folgende Forschungsfrage zu beantworten: Wie werden die narrativen Funktionen von Sprachvarietäten im multimodalen Kontext audiovisueller Medien in die Untertitel übertragen? Zu diesem Zweck sollen die narrativen Funktionen des in der US-amerikanischen Krimiserie „True Detective“ (2014) präsenten Südstaatendialekts ausgemacht und ermittelt werden, wie diese Funktionen durch die einzelnen semiotischen Modi und die intermodalen Beziehungen gestützt werden und wie diese Funktionen mithilfe der Untertitel in die Zielsprache übertragen werden. Zur Beantwortung der Frage wird eine deskriptive Untersuchung durchgeführt, die sich auf das Modell von Ramos Pinto (2018) für die Analyse der Übersetzung von Sprachvarietäten in Untertiteln stützt.

Mit der vorliegenden Arbeit wird erhofft, einen Beitrag zur Schließung der Forschungslücke zu leisten, die im Hinblick auf die Untersuchung der Untertitelung von Dialekten aus einer multimodalen Perspektive besteht. Im Rahmen der Analyse sollen ferner Erkenntnisse über die Übersetzung des US-amerikanischen Südstaatendialekts in den deutschen Untertiteln gewonnen werden. Grund dafür ist, dass dieser Dialekt in unzähligen Hollywood-Produktionen eingesetzt wurde, von denen sich eine Vielzahl auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreut.

Diese Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Im theoretischen Rahmen wird zunächst in Kapitel 1 ein Einblick in die Multimodalitätsforschung aus translationswissenschaftlicher Perspektive gegeben. Dabei spielt Kress' und van Leeuwens sozialesemiotische Multimodalitätstheorie (2001) eine zentrale Rolle, da sie den Grundstein für die multimodalen Ansätze in der Translationswissenschaft bildet. Ferner wird die Einbeziehung der Multimodalität in die Translationswissenschaft und der derzeitige Forschungsstand auf diesem Gebiet dargelegt. Kapitel 2 dreht sich um audiovisuelle Übersetzung (AVT), wobei das Hauptaugenmerk auf die Untertitelung gerichtet wird. Darin werden die Entwicklungen dieses dynamischen Forschungsfelds von den Anfängen bis zum heutigen Stand umrissen. Darauf

folgt ein Überblick über die Besonderheiten der AVT und spezifisch der Untertitelung sowie über wichtige, multimodal orientierte Ansätze dieses interdisziplinären Forschungsfelds. Gegenstand von Kapitel 3 sind Dialekte. Zu Beginn wird erläutert, was Dialekte sind und wie sie sich in das übergeordnete Feld der Sprachvarietäten einreihen. Im Anschluss werden die narrativen Funktionen von Dialekten und die gängigen Übersetzungsstrategien samt ihren Auswirkungen auf den Zieltext behandelt. Das Kapitel schließt mit einem Überblick über die Merkmale und die medialen Verwendungen der Dialekte, die für die Analyse von Bedeutung sind. Dabei handelt es sich um Southern American English mit Schwerpunkt auf Cajun English. In Kapitel 4 folgen die Beschreibung des Analysemodells und -materials und die Diskussion der Analyseergebnisse.

1. Multimodalität

In diesem Kapitel wird erläutert, was Multimodalität ist und ein Überblick über die sozialsemiotische Multimodalitätstheorie von Kress und van Leeuwen (2001) gegeben, die ein zentraler Ausgangspunkt für die Untersuchung multimodaler Texte in der Translationswissenschaft ist. Daraufhin werden wegweisende translationswissenschaftliche Theorien dargelegt, mit denen der Grundstein für die Entwicklung multimodaler Ansätze in der Translationswissenschaft gelegt wurde. Im weiteren Verlauf werden translationswissenschaftliche Untersuchungen behandelt, die sich mit der Regelmäßigkeit von Bedeutungen in außersprachlichen Modi beschäftigen, und es wird aufgezeigt, wie die Erkenntnisse auf diesem Gebiet die Übersetzungsbezogene Analyse unterstützen können. Zum Schluss wird anhand einiger Beispiele kultureller und kommunikativer Untersuchungen außersprachlicher Modi aus verschiedenen Bereichen der Translationswissenschaft belegt, dass multimodale Texte nicht die Ausnahme, sondern die Regel in der Übersetzungspraxis sind.

1.1 Eine zunehmend multimodale Welt

Die heutige Kommunikationslandschaft hat sich aufgrund der Globalisierung und Digitalisierung im Laufe der letzten Jahrzehnte grundlegend verändert und ist weiterhin im Wandel begriffen. Eine Vielzahl verknüpfter sozialer, wirtschaftlicher, kultureller und technologischer Faktoren sorgt für tiefgreifende Veränderungen und Unbeständigkeit in der Erzeugung, Darstellung und Verbreitung von Bedeutung, Informationen und Wissen. Diese Veränderungen sind auf vielerlei Ebenen spürbar; auf der Ebene der Verbreitung z. B. beim Übergang von analogen zu digitalen Medien und auf der Ebene der Darstellung von Inhalten durch die allmähliche Entthronung der Sprache durch eine Reihe von außersprachlichen Zeichenressourcen, wie etwa Bildern, Farben und Musik. Im Rahmen dieses Wandels rückt die multimodale Beschaffenheit zeitgenössischer semiotischer Artefakte immer stärker in den Vordergrund. Multimodale Inhalte sind in unseren Gesellschaften omnipräsent und werden durch technologische Entwicklungen stets komplexer und zahlreicher (Boria & Tomalin 2020: 3). Einerseits ist die Erzeugung multimodaler Inhalte durch digitale Technologien (z. B. durch das Internet oder Desktop-Publishing-Programmen) einfacher geworden, andererseits wurde ihre Vervielfältigung durch das Bedürfnis, große Informationsmengen effizient zu vermitteln, beschleunigt (Stöckl 2006: 23). Ferner etabliert sich unter Forschenden der geisteswissenschaftlichen Disziplinen die Behauptung, dass menschliche Kommunikation von Natur aus nicht monomodal ist, unabhängig von ihrer Erscheinungsform. Vor dem Hintergrund dieses Wandels ist ein sprachzentrierter Forschungsansatz nicht länger geeignet, um moderne

Kommunikationsprozesse zu untersuchen und die komplexen Verbindungen zwischen verschiedenen semiotischen Ressourcen in der Erzeugung von Bedeutung zu verstehen. Daher ist es nicht überraschend, dass sich die Wissenschaft stärker mit diesen Phänomenen auseinandersetzt.

Heutzutage ist Sprache weder das wirksamste noch das wichtigste Zeichensystem, doch befasst sich die Linguistik vorwiegend mit sprachlichen Inhalten, während sie außersprachliche Zeichensysteme anderen Disziplinen überlässt.¹ Die multimodale Beschaffenheit der menschlichen Kommunikation rückt jedoch in vielerlei Disziplinen immer stärker in den Vordergrund. Stöckl (2006: 13) nennt etwa die Entwicklung der Textlinguistik weg von der sprachlichen Textebene als zentralen Forschungsschwerpunkt und hin zu einer multimodalen Textauffassung. In der Semiotik ist das bedeutungsschöpfende Potenzial verschiedenster Zeichensysteme schon lange anerkannt. In der Translationswissenschaft (TW) erfreuen sich multimodal orientierte Ansätze wachsendem Interesse, doch die Disziplin bleibt weitgehend sprachzentriert. Dennoch arbeitet eine Reihe von Forschenden, darunter Dicerto (2018), Kaindl (1999, 2020), Ramos Pinto (2018) und Taylor (2003, 2004) an neuen Theorien und Analysemodellen, die der Multimodalität von Texten Rechnung tragen.²

1.2 Die sozialesemiotische Multimodalitätstheorie

Die Multimodalitätsforschung ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das Ansätze und Theorien aus der Linguistik, Semiotik, Kommunikationswissenschaft und der kognitiven Psychologie zusammenbringt. Zeichensysteme sind schon lange Gegenstand wissenschaftlicher Disziplinen, die traditionell den Schwerpunkt auf einzelne Systeme legen³. Im Rahmen der Multimodalitätsforschung wird jedoch seit den 1990er Jahren an der Entwicklung eines holistischen theoretischen Ansatzes gearbeitet, der alle bedeutungstragenden Modi unter einem Dach vereint (Kress 2010: 5). Die Multimodalitätsforschung weist einen breiten Anwendungsbereich auf, so etwa gibt es entsprechende Ansätze in der Anthropologie, Soziologie, Kunstgeschichte und auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz (Kress & van Leeuwen 2001: 201).

¹ Semiotik, Kunstgeschichte, Filmwissenschaft, Musikwissenschaft, Psychologie, Anthropologie etc.

² An dieser Stelle scheint es angemessen, zu klären, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit alle Strukturen, die aus Zeichen bestehen und eine kommunikative Funktion erfüllen, als „Texte“ begriffen werden, d. h. der Textbegriff ist nicht auf Sprache beschränkt, sondern umfasst alle semiotischen Ausdrucksformen.

³ Kunstgeschichte auf Bilder, Psychologie auf Körpersprache, Musikwissenschaft auf Musik, Filmwissenschaft auf den Zeichensystemen der Filmsprache, Architektur auf Formensprache und Raumordnung etc.

Den Kern dieses Forschungsbereichs bildet die Annahme, dass alle semiotischen Modi in einem multimodalen Kommunikat Bedeutungen erzeugen. Die vollständige Bedeutung des Kommunikats kann erst durch die Wahrnehmung der miteinander verflochtenen Modi als großes Ganzes (multimodales Gefüge) erfasst werden. Kress und van Leeuwen (2001: 20) definieren Multimodalität als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“. Multimodalität bezeichnet also das Zusammenfügen mehrerer Modi zu einem semiotischen Gefüge und das Zusammenspiel der Modi in der Bedeutungserzeugung.

Grundlegend für die Untersuchung der Multimodalität in der TW ist die Arbeit von Kress und van Leeuwen (2001) sowie von Baldry und Thibault (2006), deren Ziel darin liegt, eine allgemeine Analysemethode für die Erforschung multimodaler Gefüge zu schaffen. Für das vorliegende Thema wurde die Theorie von Kress und van Leeuwen als vorrangig empfunden, da sie den wichtigsten Ausgangspunkt für die Untersuchung multimodaler Texte aus translationswissenschaftlicher Perspektive bildet. Neben unzähligen anderen Publikationen in der TW stützt sich auch das von Ramos Pinto (2018) entwickelte Analysemodell, das für die Beantwortung der Forschungsfrage herangezogen wird, darauf.

Kress' und van Leeuwens Theorie repräsentiert den Übergang von einem linguistischen zu einem multimodalen Verständnis von Kommunikation. Ihr Herzstück ist die Gleichstellung aller Modi – seien sie visuell, gestisch, auditiv oder sprachlich – in der Kommunikation (Baczowska 2011: 48). Durch das Zusammenspiel der Modi (die intermodalen Beziehungen) entsteht ein multimodales Gefüge, d. h. eine semiotische Einheit mit einer übergeordneten Bedeutung, die mehr als die Summe ihrer Einzelteile ist. Die Theorie beruht auf der Arbeit des Sprachwissenschaftlers Michael Halliday (1978). Er stellte die These auf, dass Sprache durch den Zweck geprägt wird, den sie in einer Gesellschaft erfüllt, und arbeitete drei übergreifende Funktionen – die sogenannten Metafunktionen⁴ – von Sprache aus, die Kress und van Leeuwen aufgegriffen und auf alle semiotischen Modi ausgeweitet haben. Die von Halliday entwickelte systemisch-funktionale Linguistik bildet den Grundpfeiler der Sozialemiotik. Die Sozialemiotik beschäftigt sich mit der Erzeugung und Übertragung von Bedeutung aus einer soziokulturellen Perspektive. Ihren Kern bildet die Annahme, dass kommunikative Ausdrucksformen, Vorgänge und Inhalte durch soziale Bedingungen geformt werden (Kress 2010: 35). Jewitt und Henriksen (2016: 146) definieren Sozialemiotik folgendermaßen:

Social semiotics sets out to understand how representations are produced by and contribute to cultural settings, that is, to get at their social function and meaning potential in the

⁴ Siehe Abschnitt 1.2.3.

communicative landscape. Their textual features are analyzed in order to comment on social relations, power, signification, the interests of sign makers, the imagined audience, and the social purposes realized by texts.

Daher liegt der Schwerpunkt der sozialsemiotischen Multimodalitätstheorie auf die Art und Weise, wie Zeichen von Individuen in bestimmten sozialen Kontexten genutzt werden. Im Folgenden werden die Grundannahmen und Kernbegriffe dieser Theorie näher ausgeführt.

1.2.1 Zeichen und Zeichenerzeuger im Kommunikationsprozess

Zeichenerzeuger*innen gestalten Botschaften in einer von ihrem Interesse geleiteten und für ihr Kommunikationsziel geeigneten Form (Kress 2010: 62). Dabei ist erstens zu beachten, dass Kommunikation ein zweistufiger Prozess ist (Kress 2010: 36). Der/die Sender*in bestimmt den Rahmen und den Inhalt der Botschaft. Wie der/die Empfänger*in die Botschaft interpretiert, hängt davon ab, auf welchen Teil der Botschaft er/sie seine Aufmerksamkeit richtet (Kress 2020: 46). Daraus lässt sich ableiten, dass der/die Empfänger*in mit seinen/ihren Interessen, Erwartungen und Bedürfnissen berücksichtigt werden muss, um eine Botschaft erfolgreich zu kommunizieren (Kress 2010: 71), was auch eine Grundannahme der zentralen funktionalistischen und zweckorientierten Ansätze in der TW ist (siehe Abschnitt 1.3.1). Zweitens wird in der Sozialsemiotik davon ausgegangen, dass Zeichen keine inhärente Bedeutung haben, sondern über Bedeutungspotenziale verfügen. In einer Kommunikationssituation werden nicht Bedeutungen per se übertragen, sondern Bedeutungspotenziale (Kress 2020: 32). Vor diesem Hintergrund argumentiert Kress (2020: 37), dass Kommunikation nicht als „Dekodierung“ von Zeichen betrachtet werden kann, sondern dass bei jeder Interpretation einer Botschaft neue Zeichen erzeugt werden. In jeder Kommunikationssituation nehmen die Beteiligten eine vom Kontext abhängige Position ein. Diese bestimmt, auf welchen Aspekt der Botschaft ihre Aufmerksamkeit gerichtet wird.⁵

1.2.2 Kultur und Kommunikation als wechselwirkende Faktoren

Kommunikation ist an soziale, wirtschaftliche und politische Faktoren gebunden. Kommunikationsbedingungen und -entscheidungen werden von den Interessen sozialer Gruppen bestimmt, demnach können nur jene Mittel zur Erzeugung, Darstellung und

⁵ Zur Erläuterung führt Kress (2010: 161) das Beispiel der Sicherheitseinweisung in einem Flugzeug aus: Wenn ich die Sprache der Flugbegleiter*innen nicht verstehe, richte ich meine Aufmerksamkeit einzig auf die Demonstration.

Verbreitung von Botschaften verwendet werden, die in einer Gesellschaft verfügbar sind (Kress 2010: 19). Kultur und Kommunikation stehen in einer Wechselbeziehung zueinander: Kultur ist das Ergebnis von Kommunikation; Kommunikation wird wiederum von kulturspezifischen Bedingungen geprägt und zieht im Laufe der Zeit kulturelle Veränderungen nach sich. Anders gesagt: „the conditions for *representation* and *communication* change with changing social conditions; at the same time representation and communication constantly change social conditions” (2010: 52, Hervorhebung im Original). Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass Kulturen und ihre Repräsentationsmittel miteinander verknüpft sind, woraus sich weiter ableiten lässt, dass kulturelle Unterschiede mit Unterschieden in Repräsentation und Bedeutung einhergehen. Je größer die kulturellen Differenzen, desto stärker unterscheiden sich die Repräsentationsmittel (2010: 8).

1.2.3 Metafunktionen

In der sozialsemiotischen Multimodalitätstheorie müssen Modi, um als solche eingestuft zu werden, die ideationale, die interpersonale und die textuelle Metafunktion Hallidays (1978) erfüllen (Kokkola & Ketola 2015: 222). Die ideationale Funktion bezieht sich auf die Darstellung der Welt aus der Sicht des Sprechers bzw. der Sprecherin. Die interpersonale Funktion betrifft die zwischenmenschliche Ebene, d. h. wie die an der Kommunikationssituation Beteiligten zueinander in Beziehung stehen. Bei der textuellen Funktion werden die ersten zwei Funktionen in einer Botschaft, die in sich und mit dem Kontext kohärent ist, zusammengeführt (Kress 2020: 28). Nach Kress und van Leeuwen (2001: 65) ist jedes Medium (z. B. Farbe, Musik, Layout), das alle drei Funktionen erfüllt, ein Modus. Doch alle Modi werden aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit und ihrer sozialsemiotischen Entwicklung als unvollständige Mittel zur Bedeutungserzeugung betrachtet. Alle Modi erfüllen zwar die drei Metafunktionen Hallidays, allerdings tun sie das entsprechend ihren Affordanzen und ihrer modalen Reichweite⁶ auf verschiedene Weisen (Kress 2020: 27).

1.2.4 Medium

„Medium“ ist ein zentraler Begriff der Multimodalitätstheorie, der nicht immer klar von dem Begriff des Modus abgegrenzt werden kann. Eine solche Unterscheidung ist nicht zuletzt in der TW wichtig, da Medium und Modus mit verschiedenen Auswirkungen auf und Einschränkungen für den Bedeutungstransfer einhergehen (Kaindl 2013: 261). Schopp (2005:

⁶ Siehe Abschnitte 1.2.5.1 und 1.2.5.3.

44) erläutert, dass sich als „Medium alles bezeichnen [lässt], was als vermittelndes Element oder Mittel dient“. Diese weit gefasste Definition führt dazu, dass „Medium“ in verschiedenen Bereichen unterschiedliche Bedeutungen einnimmt. Im Allgemeinen kann jedoch zwischen Präsentationsmedien, die sich auf den Aspekt der Textsorte beziehen (z. B. Comics, Abbildungen, Filme, Opern), und Verbreitungs- und Trägermedien, die sich auf den Aspekt des Kommunikationskanals beziehen (z. B. Zeitungen, Radio, TV, Bücher), unterschieden werden (Schopp 2005: 44). Kress und van Leeuwen (2001: 22) erklären den Unterschied zwischen Modus und Medium folgendermaßen:

[M]edia become modes once their principles of semiosis begin to be conceived of in more abstract ways (as ‘grammars’ of some kind). This in turn will make it possible to realise them in a range of media. They lose their tie to a specific form of material realisation.

Es wird also keine scharfe Trennlinie zwischen den beiden Begriffen gezogen: Medien können sich zu Modi entwickeln, wenn ihr Gebrauch systematisiert wird. Zudem stehen Medium und Modus in Wechselbeziehung zueinander:

[T]ext modes are always realized in medial contexts, and therefore they are always related to a medium. Modes can also be realized in different media – for example, language can be realized in the medium writing as well as in the medium speech. Through the medial realization, different special modes emerge in each case, too, so it is essential to consider both aspects in their connection when translating. (Kaindl 2013: 261)

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass es sich hierbei um zwei Kategorien handelt, die miteinander zusammenhängen, wobei das Medium mit dem materiellen oder technischen Aspekt einer Botschaft in Verbindung steht, während sich der Begriff des Modus auf die semiotischen Ressourcen und die Organisation von Zeichen in einem Medium bezieht.

1.2.5 Modus

Der Begriff „Modus“ wird definiert als „a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning (Kress 2010: 79). Semiotische Ressourcen sind Handlungen, Materialien und Werkzeuge, die wir zu kommunikativen Zwecken nutzen, seien diese physiologisch (z. B. Mimik, Gestik) oder technisch (z. B. Tinte, Papier, Hardware, Software). Im Folgenden werden die wichtigsten Eigenschaften und Aspekte der Modi dargelegt.

1.2.5.1 Affordanz

Modi zeichnen sich durch ihre „Affordanzen“ aus, die Jewitt und Henriksen (2016: 148) folgendermaßen definieren:

[A]ffordance is used to refer to what it is possible to express and represent easily with a mode. Affordance is a concept connected to both the material and the cultural, and social historical

use of a mode. In other words, the affordance of a mode is shaped by what it offers materially, how it has been repeatedly used to mean, in part by its provenance, and the social conventions that inform its use in context.

Daraus folgt, dass jeder Modus ausgehend von seiner materiellen Beschaffenheit, dem kulturellen Kontext und seiner Verwendung in der Vergangenheit über verschiedene Affordanzen verfügt. Die Affordanzen im Zusammenhang mit der materiellen Beschaffenheit sind von der „modalen Logik“ der semiotischen Ressourcen abhängig (Jewitt 2011: 26). Die modale Logik der gesprochenen Sprache beispielsweise gründet auf Zeit, die Linearität der Sprache bedingt ihre Affordanzen. Kress (2010: 86) behandelt zudem gesprochene und geschriebene Sprache als zwei getrennte Modi, da sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Affordanzen nicht unter dem Modus „Sprache“ zusammengefasst werden könnten. Zwar bestehen was Lexis, Syntax und Grammatik betrifft Gemeinsamkeiten zwischen geschriebener und gesprochener Sprache, jedoch seien die Unterschiede in ihrer Beschaffenheit wesentlicher, u. a. da geschriebene Sprache und ihre grafische Darstellungsform nicht mit der auditiv wahrgenommenen gesprochenen Sprache vergleichbar ist. Im Gegensatz zur Sprache unterliegen Bilder der Logik der räumlichen Anordnung und der Simultaneität (Kress 2010: 81). Die semiotischen Bausteine statischer Bilder sind Größenverhältnisse, Farben, Formen und Konturen, Bedeutungszusammenhänge werden durch die räumliche Anordnung der Elemente dargestellt (2010: 82)⁷.

1.2.5.2 Eignung

Ein und dieselbe Botschaft kann in mehreren Modi ausgedrückt werden, doch jeder Modus beeinflusst durch seine modale Logik und seine Affordanzen ihren Inhalt bzw. den ontologischen/epistemologischen Blickwinkel aus dem die Botschaft artikuliert wird (Kress 2020: 37). Grundsätzlich wird in der sozialsemiotischen Multimodalitätsforschung davon ausgegangen, dass jede Botschaft in dem Modus ausgedrückt wird, der sich optimal zur Darstellung des Inhalts und zur Erfüllung des Kommunikationsziels eignet. Wenn eine in einem Modus ausgedrückte Botschaft in einen anderen Modus übertragen wird, durchläuft sie einen diskursiven Wandel und es werden zwangsweise neue intermodale Beziehungen im multimodalen Gefüge geschaffen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum beispielsweise der Moduswechsel von der gesprochenen in die geschriebene Sprache in der Untertitelung zu Problemen führen kann (siehe Kapitel 2). Die Auswirkungen eines

⁷ Siehe hierzu auch Stöckl (2004b), der sich eingehend mit der Bedeutungserzeugung in und dem Bedeutungspotential von Bildern beschäftigt.

Moduswechsels sind in anderen Kontexten auch deutlich spürbar: Ob wir das Wort „blau“ hören oder die Farbe Blau sehen, wirkt sich auf die Bedeutung einer Botschaft aus. Folglich kann von einer Interdependenz der Modi ausgegangen werden, die von Stöckl (2006: 24) als symbiotisches Verhältnis beschrieben wird:

Weil die eine Zeichenmodalität in der textuellen Verwendung Funktionen übernehmen kann, für die eine andere nicht geeignet ist, muss man das Verhältnis der Modalitäten untereinander generell als ein symbiotisches bzw. synergistisches bezeichnen. Das bedeutet, dass sich die semantisch-pragmatischen Möglichkeiten der einzelnen Codes wechselseitig ergänzen und jedes Zeichensystem seinen Platz im gemischten Gesamttext einnimmt.

1.2.5.3 Modale Reichweite

Inwiefern die Affordanzen eines bestimmten Modus ausgeschöpft werden, hängt vom Kontext und den Bedarf in einer bestimmten Kultur ab. Das führt wiederum zu Unterschieden in der „modalen Reichweite“, d. h. den kommunikativen Bereichen, für die ein Modus als geeignetes Mittel zur Bedeutungserzeugung erachtet wird. Da Modi sozial und historisch geformt sind, spielt der kulturelle Kontext eine maßgebliche Rolle. Kulturen suchen Materialien, Handlungen oder Werkzeuge aus, die für ihre Kommunikationszwecke in bestimmten Situationen nützlich scheinen. Die verschiedenen Modi und ihr Entwicklungsgrad hängen von sozialen Faktoren ab und unterscheiden sich je nach Gemeinschaft (Kress 2020: 32). Vor dem Hintergrund des kulturellen Aspekts und der Vielfalt an verfügbaren Modi ist davon auszugehen, dass die „modal division of labour“ (Kress 2010: 11) in bestimmten Kommunikationsbereichen je nach Kultur unterschiedlich ausfällt. Der Begriff der modalen Reichweite gilt für gesellschaftliche Gruppen innerhalb verschiedener Kulturen wie für gesamte Kulturkreise. Gehörlose Menschen z. B. machen sich die Affordanzen der Gestik zunutze, woraus im Laufe der Zeit die Zeichensprache zu einem ausgefeilten Modus wurde, der sich für die Produktion expliziter Botschaften anbietet. In Gruppen, die sich durch gesprochene Sprache verständigen können, wird Gestik nur beschränkt für die Bedeutungserzeugung genutzt (Kress & van Leeuwen 2001: 63). Ein Beispiel auf der Ebene gesamter Kulturkreise wären Ausdrucksformen der Höflichkeit, die in manchen Kulturen vorwiegend verbal und in anderen gestisch sind. Diese Unterschiede stellen vor allem in der Übersetzung ein Problem dar, z. B. bei Gesten und Bewegungen, die fest in einer Kultur verankert sind, aber in der Zielkultur missverstanden oder gar nicht verstanden werden. Daher sollte der modalen Reichweite in Translationsprozessen Rechnung getragen werden.

Die im Vergleich mit der Sprache verhältnismäßig beschränkte Reichweite außersprachlicher Modi könnte mit der fortdauernden Vorrangstellung der Sprache

zusammenhängen. In andere Modi wurde nicht die erforderliche Arbeit investiert, um ihr Potenzial als komplexe Zeichensysteme zu entfalten. Andererseits könnte es sein, dass die Beschaffenheit außersprachlicher Modi eine komplexe Organisationsstruktur wie jene der Sprache schlicht nicht zulässt (Dicerto 2018: 33).

1.2.5.4 Grammatikalisierung der Modi

Alle Modi sind (unterschiedlich komplexe) regelbasierte Zeichensysteme, denen eine Art „Grammatik“ zugrunde liegt. Anders gesagt, geht es um Regeln, „wie Zeichen zusammengesetzt werden müssen, damit sich intendierte Bedeutungen ergeben“ (Stöckl 2006: 17). Nach Stöckl (2006) kann zwischen starken (z. B. Sprache) und schwachen (z. B. Musik, Bilder, Typografie, Paraverbales, Nonverbales) Modi unterschieden werden. In diesem Zusammenhang gilt: Je „schwächer“ der Modus, desto mehr Interpretationsspielraum. Die entsprechende Kategorisierung hängt davon ab, inwiefern die in einem bestimmten Modus erzeugten Botschaften in einzelne Bausteine zerlegt werden können („Segmentierbarkeit“) und in welchem Ausmaß die Zusammensetzungen der Bausteine konventionalisiert sind („Regelhaftigkeit“). Bisher verfügt die Wissenschaft noch über keine präzisen Analysekategorien, um alle außersprachlichen Modi angemessen zu beschreiben und zu untersuchen. In dem Versuch, zu verstehen, wie Bedeutung mit außersprachlichen Modi erzeugt wird und welche Strukturen diese Zeichensysteme aufweisen, werden bestimmte Aspekte des Regelsystems der Sprache herangezogen, da dieses im Laufe von Jahrhunderten einen hohen Grad an Komplexität und Regelhaftigkeit erreicht hat. Inwieweit die Übertragung von Regeln, die die Wirksamkeit sprachlicher Kommunikation gewährleisten, auf andere Modi angemessen ist, ist angesichts ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit ein umstrittenes Thema. Dennoch ist die Aufstellung von Regelsystemen für die Untersuchung von Modi und intermodalen Beziehungen unverzichtbar. Einer der ersten Entwürfe einer solchen „Grammatik“ für den Bildmodus ist Kress’ und van Leeuwens „Reading Images: The Grammar of Visual Design“ (1996). Stöckl (2004a) schlägt eine allgemeinere Grammatikalisierung für Modi und ihre Sub-Modalitäten vor. Des Weiteren wurden auf dem Gebiet der Typografie wirksame Regelsysteme ausgearbeitet, worauf weiter unten eingegangen wird. Vor dem Hintergrund der symbiotischen intermodalen Beziehungen ist die getrennte Analyse einzelner Modi jedoch nicht sinnvoll. Ein bedeutender Schritt in Richtung der ganzheitlichen Untersuchung multimodaler Gefüge ist Baldry und Thibaults (2006) Transkriptionsmodell. Aufgrund des hohen damit verbundenen Aufwands stellt es keine geeignete Methode für die

Ausgangstextanalyse in der Arbeitspraxis dar, jedoch gibt es uns Möglichkeiten an die Hand, multimodale Texte zu Bildungs- oder Forschungszwecken effizienter zu analysieren.

1.2.6 Forschungsbezogene Herausforderungen

Eine der Herausforderungen in diesem Bereich besteht darin, dass es bei Modi ohne ausgefeilten Regelsystemen schwierig ist, Inhalte in Einzelzeichen zu zerlegen und den semiotischen Beitrag zu ermitteln, den die inter- und intramodalen Beziehungen leisten (Flewitt et al. 2011: 47). Da sich die Modi in ihrer Beschaffenheit und ihren Affordanzen unterscheiden, zieht Kress (2010: 106) den Schluss, dass die für einen Modus festgelegten Begriffe bei der Beschreibung eines anderen Modus nicht einfach übernommen werden können. Mit Blick auf die Entwicklung wirksamer und klarer Analysemodelle und Theorien in der Multimodalitätsforschung betont er die Bedeutung angemessener Termini.

Weiters stellt die Analyse und Interpretation von Daten ein Problem dar: Modi, die Teil eines multimodalen Gefüges sind, können klarerweise nicht getrennt analysiert werden, da ihre einander ergänzenden Bedeutungen als Ganzes zu betrachten sind. Die getrennt und in ihrer Interaktion erzeugten Bedeutungen zu bestimmen, ist kein einfaches Unterfangen. Das lässt sich u. a. auf fehlende theoretische Analyseinstrumente und mangelnden Konsens, was als Modus einzuordnen ist, zurückführen (Kress & van Leeuwen 2001: 47). Was die Transkription betrifft, ist die gleichzeitige Darstellung mehrerer Modi aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit und Struktur eine Hürde. Bisher ist die Funktionsweise einzelner Modi weitaus eingehender erforscht worden als ihre Organisation und Interaktion im Rahmen multimodaler Texte, da noch keine zweckmäßigen Werkzeuge dafür entwickelt wurden (Dicerto 2018: 23).

1.3 Einbeziehung der Multimodalitätstheorie in die Translationswissenschaft

Digitalisierung, Informationstechnologien und neue Medien haben wesentlich zum Aufkommen neuer Textformen beigetragen, in denen Sprache auf neue Art und Weise mit anderen Modi in Wechselwirkung tritt. Diese Entwicklung geht mit neuen Herausforderungen für etablierte Übersetzungspraktiken und der Forderung nach einem grundlegenden Umdenken seitens einiger Forschenden⁸ einher, die auf der Behauptung gründet, dass die auf einer monomodalen Textauffassung beruhenden Übersetzungstheorien in Betracht der gegenwärtigen Kommunikations- und Medienlandschaft überholt sind. Das Potenzial einer Integration von Multimodalitätsansätzen in die TW ist nicht hinreichend ausgeschöpft, doch

⁸ Unter anderem Kaindl (2013, 2020), Taylor (2013), Ramos Pinto (2018), Gambier (2006a), Silvester (2018) und Dicerto (2018).

schließen sich immer mehr Translationswissenschaftler*innen diesem Forschungsbereich an. Viele davon sind Forschende im Bereich der AVT. Multimodalität ist das theoretische Fundament, das den Bemühungen um eine konzeptionelle Neuorientierung der TW unter Berücksichtigung heutiger kommunikativer Gegebenheiten zugrunde liegt.

1.3.1 Frühere Ansätze zu einem multimodalen Verständnis in der Translationswissenschaft

Die Ursache für die monomodale Ausrichtung der TW liegt in den Anfängen der Disziplin begründet. Mitte des 20. Jahrhunderts lag der Schwerpunkt in der translationswissenschaftlichen Forschung auf maschinelle Übersetzung und demnach auf die Untersuchung unterschiedlicher Sprachsysteme und linguistischer Äquivalenz. Daher blieb die TW relativ lange sprachzentriert, bis in den 1970er Jahren schrittweise pragmatische Aspekte integriert wurden und der Fokus von Äquivalenz und dem Ausgangstext auf den Zweck der Übersetzung in der Zielkultur verlagert wurde. Die Entwicklung der Disziplin schritt mit der Einbeziehung kultureller und soziologischer Aspekte voran und der Cultural Turn brachte nun endgültig ein neues Verständnis der Translation von sprachlichem Transfer zu einem vielschichtigen von kulturellen, ideologischen, macht- und geschlechtsbezogenen Faktoren geprägten Übertragungsprozess (Kaindl 2020: 53). Mit dem Aufkommen neuer funktionalistischer und kulturorientierter Forschungsansätze ging eine Ausweitung des Forschungsfelds einher. Bisher außer Acht gelassene Forschungsgegenstände, wie AVT, die Übersetzung von Theaterstücken und illustrierten Kinderbüchern, deren Untersuchung mit auf den Ausgangstext ausgerichteten, äquivalenzbezogenen Methoden unmöglich war, wurden nun integriert. Trotz Umorientierung und Paradigmenwechsel liegt das Hauptaugenmerk der Disziplin weiterhin auf der Sprachebene (Kaindl 2020: 54).

Jakobson (1959) ist einer der ersten Wissenschaftler, der den Übersetzungsbegriff über die Sprache hinaus ausgeweitet hat. In seiner Klassifizierung der Übersetzungsarten unterscheidet er zwischen intralingualer (innerhalb einer Sprache), interlingualer (zwischen verschiedenen Sprachen) und intersemiotischer (zwischen Sprache und einem außersprachlichen Zeichensystem) Übersetzung. Zwei Aspekte dieser Unterscheidung sind jedoch problematisch: Erstens weist die Klassifizierung eine begriffliche Inkonsistenz auf, denn Sprache ist auch ein semiotisches System. Zweitens sieht er nur die interlinguale Übersetzung als eigentliche Übersetzung („translation proper“) (Kaindl 2020: 60).

Eine Theorie, die zahlreiche Parallelen zu Kress' und van Leeuwens Multimodalitätstheorie aufweist ist Holz-Mänttär's Theorie vom translatorischen Handeln

(1984). Ihren Kern bildet das Prinzip der Zweckorientiertheit der Übersetzung und der Einbeziehung des Kontextes, in dem der Zielttext eingebettet wird, sowie der Erwartungen und Kenntnisse des Zielpublikums (Kaindl 2020: 54). Holz-Mänttari (1984: 86) hebt auch die Rolle außersprachlicher Textelemente und ihren Beitrag zur Erzeugung von Bedeutung hervor:

Hinsichtlich der Realisierung von Botschaften in verschiedenen Arten von Botschaftsträgern liegt bei Translation der Schwerpunkt auf der Produktion von Texten als Botschaftsträgern im Verbund. Der Zusatz ‚im Verbund‘ bedeutet, der Translator kennt (und muss gegebenenfalls berücksichtigen) andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen.

Vor dem Hintergrund dieser Theorie kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass eine multimodale Perspektive in der TW neben der Untersuchung der Sprachebene auch die Berücksichtigung der anderen Modi und ihres Zusammenspiels als „Botschaftsträger im Verbund“ in Bezug auf ihren semiotischen Beitrag erfordert.

In ihrer Texttypologie führte Reiss (1981) als vierte Kategorie neben den drei grundlegenden Texttypen (inhaltsbetont, formbetont, effektbetont) den „subsidiären Texttyp“ ein. Dieser Texttyp umfasst Kommunikate, die mehrere Zeichensysteme vereinen. Konkret werden darunter „alle jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen“ zusammengefasst (1981: 87). Reiss führt aus, dass „sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen des Mediums zu beachten sind“ (1981: 87). Sie erkennt die Rolle der außersprachlichen Kanäle an und betont, dass das Gelingen der Übersetzung dieser Texte von deren gebührenden Berücksichtigung abhängt. Später änderte sie die Bezeichnung zu „audio-mediale Texte“ und schließlich zu „multi-mediale Texte“, um diesen Oberbegriff zwecks Einbeziehung weiterer multimodaler Textsorten auszuweiten, wie etwa Comics. Außerdem gelten diese Texte nicht länger als gesonderte Kategorie, da sich darin inhaltsbetonte, formbetonte und effektbetonte Elemente vereinen können (Snell-Hornby 2003: 273).

Nord (1995: 123) führt nonverbale Textelemente, die sie als Zeichen definiert, „die der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen“, in ihrer Liste textinterner Merkmale auf. Sie erwähnt auch die in den 1980er Jahren verbreitete Einstellung gegenüber nonverbalen Elementen, die auf einem eng gefassten Verständnis von Text als rein sprachlicher Äußerungsform beruht: „Nonverbale Form- und Gestaltungsmerkmale des Textes werden in den vorliegenden Analyseansätzen meist nicht zum ‚Text‘ im engeren Sinne gerechnet und daher nicht ausdrücklich erwähnt.“ (Nord 1995: 93) Sie teilt nonverbale Elemente in drei funktionsbezogene Kategorien ein: „textbegleitend“ (dazu

gehören u. a. Layout, Gestik, Mimik), „textergänzend“ (z. B. Tabellen, Diagramme) oder „textteilersetzend“ (z. B. Bilder in Comics, Gesten, die Wörter ersetzen) (1995: 124). Außerdem macht sie auf die Tatsache aufmerksam, dass im Gegensatz zum schriftlichen Teil nonverbale Elemente im Übersetzungsprozess häufig nicht diesbezüglich analysiert werden, ob sie kulturspezifisch sind und womöglich einer Anpassung bedürfen (1995: 126). Mit Blick auf die Analyse des Ausgangstextes schlägt sie fünf Leitfragen vor, die zu einer besseren Berücksichtigung der nonverbalen Elemente und ihrer Funktion verhelfen sollen:

1. Welche nonverbalen Elemente gehören zum Text?
2. Welche Funktionen haben sie in Bezug auf die verbalen Textteile?
3. Gehören sie konventionell zu der betreffenden Textsorte?
4. Sind sie durch das gewählte Medium bedingt?
5. Sind die nonverbalen Textelemente ausgangskulturspezifisch? (1995: 127)

Dicerto (2018: 4) führt einige Beispiele zur Veranschaulichung der Dominanz der Sprache und der damit verbundenen unzureichenden Berücksichtigung außersprachlicher Modi in der Disziplin anhand der wichtigsten translationswissenschaftlichen Ansätze aus: Der Äquivalenzansatz (nach den verschiedenen Auffassungen von Nida, Jakobson, Newmark und Baker), wonach Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext der Schlüssel zu einer erfolgreichen Übersetzung ist, bezieht sich fast ausschließlich auf die sprachliche Ebene. Auch in der Skopostheorie (Reiss & Vermeer 1984), deren Kernstück die zweckorientierte Übersetzung bildet, wird dem multimodalen Aspekt bei der Erzeugung von Bedeutung nicht Rechnung getragen. Dicerto (2018: 4) führt fort, dass Reiss zufolge in multimodalen Texten die sprachliche Ebene durch außersprachliche Elemente bloß verstärkt wird. Das lässt sich nicht mit der Multimodalitätstheorie vereinen, in der, wie bereits dargelegt, alle Modi als gleichwertig zu betrachten sind.

1.3.2 Multimodale Theoriebildung in der Translationswissenschaft

Wie oben ausgeführt galt das Interesse der TW lange Zeit einzig der Sprache. Erst vor Kurzem wurde das multimodale Wesen von Texten in der TW anerkannt. Diese Entwicklung wurde durch die neuen kommunikativen Gegebenheiten im Multimedia-Zeitalter und der nachlassenden Vorrangstellung der Sprache zugunsten anderer Zeichensysteme angetrieben (Kaindl 2013: 257). Gambier (2006a: 6) stellt jedoch ein widersprüchliches Verhältnis der TW zur Multimodalität fest:

[W]e are ready to acknowledge the interrelations between the verbal and the visual, between language and non-verbal, but the dominant research perspective remains largely linguistic. The multisemiotic blends of many different signs are not ignored but they are usually neglected or not integrated into a framework.

Kaindl (2013: 257) wirft im Lichte der Behauptung, dass Multimodalität die Regel menschlicher Kommunikation sei, die Frage einer Neuorientierung der TW von einer monomoden zu einer multimodalen Disziplin auf. In diesem Zusammenhang hebt er auch die Notwendigkeit angemessener Untersuchungsinstrumente im Hinblick auf außersprachliche Modi hervor. Die Berücksichtigung und Anpassung außersprachlicher Elemente ist in bestimmten Bereichen der Translation kein neues Phänomen. Manche neuen Textarten, wie Websites oder Videospiele, wurden bereits seit ihrem Aufkommen aus einer multimodalen Perspektive betrachtet. Dasselbe gilt auch für die Lokalisierung, wo die visuelle Ebene eine wichtige Rolle einnimmt (Kaindl 2013: 264).

Kaindl (2020: 57) schlägt als Schritt in Richtung einer multimodalen Auffassung von Translation, d. h. zur Überwindung der Sprachzentriertheit, eine Klassifizierung von Übersetzungsarten auf der Grundlage der Begriffe Modus, Medium und Genre⁹ vor. Diese Komponenten sind eng miteinander verknüpft. Demnach können Modi getrennt von Genre und Medium nicht wirksam analysiert werden. Um die Dominanz der Sprache zu untergraben, müsse der Translationsbegriff dahin gehend ausgeweitet werden, dass „an understanding of translation as a conventionalised cultural interaction in which a mediator transfers texts in terms of mode, medium, and genre across semiotic and cultural barriers for a new target audience“ (Kaindl 2020: 58) ermöglicht wird. Er führt fort, dass sich der Ausgangstext aus verschiedenen Bausteinen zusammensetzt, die auf spezifische Diskurse gründen und auf der Grundlage spezifischer Designs produziert, verbreitet und interpretiert werden. Folglich unterscheidet sich dieses Translationsverständnis zweifach von der sprachzentrierten Auffassung: Zum einen fällt die Forderung nach Äquivalenz weg, zum anderen wird der Sprache im Übersetzungsprozess keine zentrale Rolle beigemessen.

Adami und Ramos Pinto (2020: 73) sprechen sich angesichts der veränderten und im Wandel begriffenen Kommunikationsgewohnheiten und der Abkehr von monomoden Ansätzen in der AVT für eine stärkere Verknüpfung zwischen TW und Multimodalität aus. Sie geben den Weg für eine interdisziplinäre Forschungsagenda vor, die die Entwicklung eines allgemeinen theoretischen Rahmens für die Untersuchung multimodaler Texte begünstigen könnte. Um die Forschungsagenda voranzubringen und eine Verallgemeinerbarkeit von Forschungsergebnissen sicherzustellen sind zwingend breiter angelegte deskriptive Studien mit umfassenderen Daten erforderlich (2020: 87). Die bisher durchgeführten qualitativen und auf

⁹ Er unterscheidet dabei zwischen intra- und intermodaler, intra- und intermedialer und intra- und intergenerischer Übersetzung (2020: 60).

Einzelfälle ausgerichteten Studien bieten keine geeignete Grundlage für eine allgemein anwendbare Übersetzungsstrategie.

In diesem Kontext ist die Annahme eines „co-text approach“ (Adami und Ramos Pinto 2020) für eine multimodale Neuausrichtung und Ausweitung des traditionellen Textbegriffs wesentlich. Darunter ist zu verstehen, dass Zeichen und ihre Kombinationen in jeglichen Modi, die gleichzeitig mit dem zu einem beliebigen Zeitpunkt vorrangigen Modus präsent sind, als Teil des Textes und somit als bedeutungserzeugende Elemente anerkannt werden. Angesichts der Annahme, dass die Gesamtbedeutung durch intermodale Beziehungen erzeugt wird, kann nicht angenommen werden, dass das Zielpublikum diese Bedeutung vollständig erfassen kann, wenn nur einer der Modi übersetzt wird. Demnach impliziert die ausschließliche Übersetzung der verbalen Ebene einerseits, dass außersprachliche Modi universal und ohne weitere Eingriffe eines Übersetzers/einer Übersetzerin verständlich sind und andererseits, dass keine neuen intermodalen Beziehungen entstehen, wenn die verbale Ebene des Ausgangstextes in die Zielsprache übersetzt wird (2020: 78). Wird die semiotische Funktion außersprachlicher Modi im Übersetzungsprozess nicht berücksichtigt, so kann die Zugänglichkeit des Zielpublikums zur Bedeutung außersprachlicher Inhalte beeinträchtigt werden. Das kann gemäß Adami und Ramos Pinto (2020: 80) auf drei an die Metafunktionen Hallidays angelehnten Ebenen erfolgen: „representational“ (Schwierigkeiten bei der Identifizierung eines Objekts/einer Handlung), „interpersonal“ (Schwierigkeiten in Bezug auf das Erfassen sozialer Bedeutungen) und „textual“ (Schwierigkeiten in Bezug auf durch intermodale Beziehungen erzeugte Bedeutungen).

Dicerto (2018) sieht den Schlüssel zur wirksamen Untersuchung multimodaler Texte in der Kombination der sprach- und kognitionswissenschaftlich geprägten Relevanztheorie von Sperber und Wilson (1995) mit der sozialsemiotischen Multimodalitätstheorie. Sie integriert diese Ansätze in ihr translationswissenschaftliches Analysemodell für multimodale Texte, um die bestehenden theoretischen Lücken zu schließen und eine Untersuchung auch jener semiotischer Ressourcen zu ermöglichen, die keinem Regelsystem unterliegen. Ihrer Meinung nach gründet der kognitive Prozess des Zusammenfügens von Inhalten, die in verschiedenen Modi realisiert werden, zu einer holistischen Botschaft auf den Grundsatz der „optimal relevance“, der auf der Behauptung basiert, dass

messages are communicated with a presumption of optimal relevance, namely, the producer of a message wants the recipient to believe that the form in which s/he decided to convey the message [...] is the most cost-effective for the recipient to access the sender's intention. [...] this is the optimal form for the message to take, for the intended explicit and implicit meanings to be derived from it by the message receiver against a processing effort deemed reasonable for the quality and quantity of information conveyed. (Dicerto 2018: 64)

Demnach muss ein umfassender Ansatz für eine wirksame multimodale Ausgangstextanalyse vielschichtig gestaltet sein. Ähnlich wie bei Adami und Ramos Pinto (2020) ist neben der eingehenden Untersuchung der verbalen, visuellen und auditiven Modi in einem multimodalen Produkt auch ein Verständnis intermodaler Beziehungen und eine Einbettung in den Kontext der Zielkultur notwendig. Dem neuen Kontext muss Rechnung getragen werden, um den „communicative value“¹⁰ des Originals vor dem Hintergrund des geänderten soziokulturellen Umfelds der Zielkultur beizubehalten.

Die bisher in der TW durchgeführten multimodalitätsbezogenen Studien konzentrieren sich auf spezifische Bereiche, darunter AVT, Comics, illustrierte Kinderbücher, technische Dokumentation und Dolmetschen, doch wäre die Entwicklung eines „Werkzeugkastens“ für Übersetzer*innen in Bezug die Untersuchung von Multimodalität im Allgemeinen ein wichtiger Schritt. Dicerto (2018: 7) vertritt die Meinung, dass solch ein Instrumentarium nicht nur für die AVT von Bedeutung wäre, sondern Teil der allgemeinen Kompetenzen von Übersetzer*innen werden sollte. Kaindl (2020: 64) betont die Notwendigkeit eines „multimodalen Bewusstseins“ als Teil der wesentlichen Kompetenzen von Übersetzer*innen. Dieses Bewusstsein umfasst kurz gesagt die Fähigkeit, alle Modi und intermodalen Beziehungen in einem multimodalen Gefüge sowie die von ihnen getragenen Bedeutungen auszumachen und (gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit Fachleuten aus anderen Bereichen) wirksam in die Zielkultur zu übertragen.

Das Interesse einer interdisziplinären Überkreuzung scheint jedoch einseitig zu sein. Im Rahmen der TW hat sich die Multimodalitätstheorie allmählich zu einem wichtigen Forschungsthema entwickelt, während Translation in den Forschungskreisen der Multimodalität allem Anschein nach kaum Beachtung geschenkt wird. So wird beispielsweise in dem umfassenden „Routledge Handbook of Multimodal Analysis“ (2009), das einen Überblick über den Forschungsstand im Bereich Multimodalität liefert, Übersetzung gar nicht erwähnt (Taylor 2013: 98). Theoretisch wäre die Grundlage für eine interdisziplinäre Forschungsarbeit jedoch gegeben:

Both [disciplines] deal with texts from a medial, modal, and generic perspective; both regard transformation and relationality as essential characteristics of their research subject; and both consider their subject in a social and cultural context, rather than as an abstract and static entity. (Kaindl 2020: 64)

¹⁰ Die Gesamtheit der semantischen und pragmatischen Bedeutungen einschließlich aller konnotativen Inhalte (Dicerto 2018: 53).

Bis dato gibt es keine Studie in der Multimodalitätsforschung, die übersetzungsbezogene Aspekte miteinbezieht (Dicerto 2018: 8). Adami und Ramos Pinto (2020: 72) sprechen sich für die Erforschung der Erzeugung und Übertragung von Bedeutung über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg aus und weisen darauf hin, dass in Anbetracht der sich rasch weiterentwickelnden kommunikativen Gegebenheiten Multimodalitätsforscher*innen und Translationswissenschaftler*innen zusammenarbeiten müssen, um die bestehenden theoretischen Lücken zu schließen.

1.3.3 Übersetzungsbezogene „Grammatikalisierung“ von Modi

Forschende in verschiedenen Bereichen der TW beschäftigen sich mit Multimodalität. Es gibt vielfältige Untersuchungen zu einzelnen Modi, die sich mit der Konventionalisierung bzw. Regelmäßigkeit bei der Verwendung der semiotischen Ressourcen zur Erzeugung spezifischer Bedeutungen befassen. Andere legen den Schwerpunkt auf intermodale Beziehungen. So hat Schopp (2003, 2005, 2008) eingehende Untersuchungen zu Typografie und Layout durchgeführt und einen systematischen Rahmen zur Erfassung von Übersetzungsproblemen im Zusammenhang mit der visuellen Gestaltung von schriftlichen Texten aufgestellt. Unter Typografie wird „die Gesamtheit aller Mittel, durch die sprachlicher Text visualisiert wird“ verstanden, Layout bezieht sich auf das Erscheinungsbild im Allgemeinen (Schopp 2003: 200). Da Übersetzer*innen vor allem seit dem Aufkommen von Desktop-Publishing-Programmen noch häufiger mit typografischen und layoutbezogenen Aspekten zu tun haben, sieht er die Entwicklung einer „typografisch-translatorischen Basiskompetenz“ als unerlässlich (2008: 182). Grundsätzlich wird Typografie und Layout und dem Verhältnis dieser Elemente zum Sprachmodus beim Übersetzen nicht (hinreichend) Rechnung getragen. Eine Ursache dafür ist, dass wir den sprachlichen Inhalt und die visuelle Form nicht voneinander trennen, da wir sie als Einheit wahrnehmen. In diesem Zusammenhang spricht Schopp von der „zweifachen Kodierung“ (verbal und typografisch) der geschriebenen Sprache (2005: 173). Beispiele für bedeutungstragende typografische und layoutbezogene Elemente sind (Schopp 2005):

- Kursivierung, Fettdruck, Linien und Unterstreichungen als Hervorhebungsmittel
- Versalien als Zeichen für Intensität
- Schriftarten
- Farben und Farbkombinationen
- Platzierung von Bild- und Textelementen
- Leserichtung

Auf die Kulturspezifität typografischer Elemente wird im nächsten Abschnitt eingegangen. Die Notwendigkeit, typografische Elemente im Übersetzungsprozess zu berücksichtigen, ergibt sich zudem aus der Tatsache, dass Typografie das Gegenstück zur paraverbalen, paralinguistischen und nonlinguistischen Ebene des mündlichen Sprachgebrauchs darstellt (Schopp 2008: 172). So muss etwa Betonung, Intonation, Lautstärke, Tempo u. v. m. bei schriftlichen Texten mithilfe typografischer Elemente vermittelt werden. Je nach Genre und Textsorte werden unterschiedliche semiotische Ressourcen für die Vermittlung dieser Bedeutungen herangezogen (2008: 172). Die Bedeutungen sind immer kontext- und kulturabhängig, weshalb eine Verallgemeinerung der Bedeutungen und Gestaltungsprinzipien problematisch und nicht sinnvoll erscheint (Kaindl 1999: 221ff.).

Auf dem Gebiet der Comics beispielsweise werden die Elemente des mündlichen Sprachgebrauchs mithilfe der folgenden semiotischen Ressourcen vermittelt:

[T]he size and width of the letters, the directionality of the lettering (straight, curved, or undulating), letter spacing and vertical orientation as well as the contours of the letters are used to represent the volume, pitch and duration of utterances and noises. Colouring, finally, can be used to symbolise additional information, e.g. about the emotional state of the characters. (Kaindl 2004: 189)

In Comics werden Bedeutungen also über das Zusammenspiel von Typografie, Bild und Sprache erzeugt. Zudem gelten Comics als stark konventionalisiert, weshalb für eine übersetzungsrelevante Analyse neben sprachlichen und kulturellen Kenntnissen auch Wissen über die geltenden Konventionen wesentlich sind (Kaindl 1999: 212). Diese Konventionen können auf einzelne Comicstrips beschränkt sein, so nennt Kaindl (1999: 208) das Beispiel der Comicserie „Peanuts“, für die eine eigene „Grammatik“ ausgearbeitet wurde. Allerdings gibt es zahlreiche übergreifende Konventionen für diese Textsorte, die für eine (kulturspezifische) Regelmäßigkeit der über den visuellen und typografischen Modus geäußerten Bedeutungen sorgen. Kaindl (1999) hat einen umfassenden Rahmen für die übersetzungsrelevante Analyse dieser typografischen und bildlichen Zeichen in Comics mit dem Ziel ausgearbeitet, die Aufgaben und Funktionen dieser Zeichen zu ermitteln und eine ganzheitliche Ausgangstextanalyse zu ermöglichen.

Im Bereich der AVT wurde das Verhältnis zwischen Sprache und Bild häufig untersucht, während dem akustischen Modus weniger Aufmerksamkeit zukommt (Kokkola 2014: 18). Als Ausgangspunkt für eine übersetzungsrelevante Analyse akustischer Elemente des Dialogs zieht Kokkola den filmwissenschaftlichen Ansatz Chions (1994) für die Analyse von Ton-Bild-Beziehungen heran. Sie befasst sich mit den bedeutungstragenden Funktionen von verschiedenen Stimmphänomenen, die Chion als „relativized speech“ bezeichnet.

Grundsätzlich geht es in diesem Zusammenhang nicht um den sprachlichen Inhalt, sondern um die außersprachlichen Elemente und die materielle Beschaffenheit der Stimme. So können z. B. Äußerungen in einer Fremdsprache Ausgeschlossenheit oder Distanz signalisieren oder ein Stimmengewirr Intensität oder Hektik vermitteln (Kokkola 2014: 35, 39). Maszerowska (2012) richtet den Fokus auch auf einen wenig untersuchten Gegenstand in der TW, nämlich auf filmische Konventionen der Lichtgestaltung und ihre Funktion als bedeutungstragender Modus. Sie zeigt auf, wie Hell-Dunkel-Kontraste und bestimmte Farben die Rezeption eines Films steuern können. Die Ausleuchtung kann Gegenstände und Figuren hervorheben und somit dazu beitragen, die filmische Botschaft wirksam zu vermitteln: „highlighting the important and obscuring the irrelevant helps the viewer focus on what the director wants to say“ (2012: 73). Außerdem beeinflussen Lichtverhältnisse und Farben die Charakterwahrnehmung, die Atmosphäre und die Emotionen des Publikums. Die Richtung, aus dem ein Charakter beleuchtet wird, ist bedeutungskonstitutiv: Eine seitliche Beleuchtung beispielsweise dient dazu, eine Figur als bedrohlich oder geheimnisvoll darzustellen. Farben können ebenso Bedeutungen erzeugen, zum Beispiel kann die Farbe Rot je nach Kontext für Gefahr, Beängstigung, Spannung, Hitze und Blau für Geborgenheit, Unschuld, Kälte stehen (2012: 79f.). Helle, warme Farben sind grundsätzlich „guten“ Charakteren vorbehalten, während Antagonisten mit Dunkelheit und Schatten assoziiert werden (2012: 78). Übersetzer*innen sollten über ein ausreichendes semiotisches Wissen in Bezug auf diese außersprachlichen Modi verfügen, um ein vollständiges Verständnis der Botschaft zu erzielen und diese folglich im Übersetzungsprozess unter Berücksichtigung der intermodalen Beziehungen zu übertragen.

1.3.4 Kulturelle und kommunikative Untersuchungen von Modi

Wie bereits weiter oben festgestellt, erfolgt Kommunikation mithilfe zahlreicher außersprachlicher Modi, die zu multimodalen Gefügen kombiniert werden und eine Bedeutung erzeugen, die mehr als die Summe ihrer Teile ist. In der Tat gibt es Diskussionen darüber, inwiefern monomodale Kommunikation überhaupt existiert. Da in jedem Kommunikat, selbst in rein schriftlichen Texten, mehrere semiotische Ressourcen vereint werden, argumentiert Gambier (2006a: 6, Hervorhebung im Original): „No *text* is, strictly speaking, monomodal.“ Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass alle Modi im Übersetzungsprozess im Hinblick auf ihre Kulturspezifität analysiert werden sollten. Diese Logik findet sich auch in den Ausführungen von Schopp (2005: 334) in Bezug auf die Typografie und die Layoutgestaltung: „[T]ypographische Mittel können einen Zeichencharakter annehmen. In diesem Fall ist davon auszugehen, dass sie kulturspezifisch eingesetzt werden.“ Zur Veranschaulichung werden zwei

der im letzten Abschnitt genannten typografischen Elemente aufgegriffen: Schriftarten können bestimmte Bedeutungen anhaften. Während die Frakturschrift international als „typisch deutsch“ angesehen wird, ruft sie im deutschsprachigen Raum Assoziationen mit dem Nationalsozialismus hervor (Schopp 2008: 175). Ein anderes Beispiel wäre die Verwendung von Druckschriften in der in Wittenberg gedruckten Ausgabe der Lutherbibel, worin negativ konnotierte Ausdrücke in der Schriftart Antiqua und positive konnotierte Ausdrücke in einer gebrochenen Druckschrift gesetzt wurden (O’Sullivan 2013). Farben weisen eine stark symbolische und kulturbezogene Dimension auf und können je nach Kulturkreis auch gegensätzliche Bedeutungen haben. So ist die Trauerfarbe in vielen westlichen Ländern Schwarz, in China jedoch Weiß. In arabischen Ländern gilt die Farbe Grün als heilig und ist religiösen Zwecken vorbehalten (Schopp 2005: 368). Um Missverständnisse und Fauxpas zu vermeiden wird besonders in der Lokalisierung und Werbung viel Wert auf die kulturelle Anpassung von Farben gelegt. Ferner werden bestimmte Farbkombinationen als Nationalfarben wahrgenommen und entsprechende Assoziationen damit verbunden. Das kann sehr wirksam in der Werbung eingesetzt werden.

Der Bereich der technischen Dokumentation führt ebenfalls vor Augen, dass die Arbeit von Übersetzer*innen über die sprachliche Dimension hinausgeht und darin liegt, die interkulturelle Kommunikation in ihren zahlreichen Ausprägungsformen zu ermöglichen. Ziel der technischen Dokumentation ist es, handlungsorientiertes Wissen möglichst zweckgerecht und nutzerfreundlich zu vermitteln, daher bedienen sich technische Redakteure verschiedener Modi, um unter Berücksichtigung ihrer Affordanzen und kulturellen Konventionen die intendierte Botschaft so wirksam wie irgend möglich zu übermitteln. In Bedienungsanleitungen z. B. lassen sich manche Informationen viel wirksamer visuell darstellen. Zudem kann je nach Kulturkreis die Gestaltung bestimmter technischer Dokumentationen stärker visuell oder verbal ausgerichtet sein (Risku & Pircher 2008: 156). In Japan ist es beispielsweise üblich, Sachverhalte mit Bildern darzustellen. Es wird davon ausgegangen, dass „Japaner aufgrund ihrer Lesegewohnheiten und starken visuellen Orientierung eine größere Kompetenz in der Auswertung von Bildern“ haben (Drewer & Ziegler 2014: 147). Außerdem ist in diesem Bereich der Kulturspezifität einer Reihe von außersprachlichen Elementen, wie Symbolen, Farben, Ikonen und der Layoutgestaltung Rechnung zu tragen (Risku & Pircher 2008: 165).

Auf dem Gebiet des Dolmetschens gilt das Interesse der multimodal orientierten Untersuchungen den drei Bausteinen der mündlichen Kommunikation – Sprache, Parasprache und Kinesik – und ihrer intermodalen Beziehungen (Poyatos 1997: 261). Zu den parasprachlichen Elementen zählen u. a. Tonfall, Stimmhöhe, Lautstärke, Pausen; unter

Kinesik fallen Gestik, Mimik und Blickkontakt. Abgesehen davon können auch andere außersprachliche Elemente wie Proxemik, kulturelle und soziale Merkmale wie Kleidung oder physiologische Reaktionen wie Erröten zusätzliche Botschaften vermitteln, die häufig unbewusst von den Sprecher*innen kommuniziert werden (Poyatos 1997: 253ff.).

Rennert (2008: 206) stellt in Bezug auf diese Zeichensysteme fest:

Nonverbal signals can fulfill a number of different functions in relation to the verbal message they precede, accompany or follow. They can add information, support, repeat, emphasize, de-emphasize or even contradict what is being said verbally, and, in the case of kinesics, they can even be used instead of words, either as an economy device or because the speaker is at a loss for a word.

Für Konferenzdolmetscher*innen etwa ergibt sich das Problem, dass sie zur Vermittlung der Bedeutungen, die der Sprecher/die Sprecherin mit einer Reihe von außersprachlichen Elementen zum Ausdruck gebracht hat, allein auf die verbale und paraverbale Ebene angewiesen sind (Poyatos 1997: 260). Erschwerend kommt hinzu, dass die Verwendung und Bedeutung von physiologischen Modi wie Gestik und Mimik stark kulturabhängig sein können. Hasada (1997: 84) schreibt dazu: „Although the actions of crying or smiling, for example, are universally performed, in what situation, in what manners, for what proposes, and with what meanings people cry or smile are determined by their culture.” In bestimmten Kulturen wie etwa Japan können zahlreiche Bedeutungen nonverbal geäußert werden. Es liegt auf der Hand, dass man die nonverbalen Modi der Face-to-Face-Kommunikation beherrschen muss, um in Ländern mit einem umfassenden Inventar entsprechender Zeichen erfolgreich zu kommunizieren (Hasada 1997: 85). Den Stellenwert, den nonverbale Modi wie Körpersprache, Gestik oder physiologische Reaktionen in der mündlichen Kommunikation einnehmen, wird zudem dadurch verdeutlicht, dass diesen Signalen im Fall von Widersprüchen mit dem sprachlichen Gehalt einer Botschaft mehr Glaubwürdigkeit verliehen wird (1997: 85).

2. Audiovisuelle Übersetzung

Bereits in der Stummfilmära wurde eine ganze Palette von Übersetzungsverfahren verwendet, die den Mythos des „internationalism and [...] universalism of the silent era“ (Dwyer 2005: 301) aufrechterhielten. Lange Zeit bestand die Auffassung, dass Stummfilme als visuelles Medium problemlos Kultur- und Sprachgrenzen überschreiten können, ohne dass außersprachliche Elemente an die Zielkultur angepasst werden müssen, sozusagen als eine Art „visuelles Esperanto“ (Bogucki & Díaz-Cintas 2020: 13). Mit dem Aufkommen des Tonfilms mussten neue Verfahren für die Verbreitung von Filmen über Sprachgrenzen hinweg her.¹¹ Es kam zur Entwicklung von Untertitelungs- und Synchronisationsländern – eine Einteilung, die heute aufgrund der Komplexität der Medienlandschaften und der verschiedenen Erwartungen und Bedürfnisse verschiedener Bevölkerungsgruppen überholt ist. Dieses Kapitel soll einen Überblick über den Bereich der audiovisuellen Übersetzung (AVT) bieten, wobei der Fokus auf Untertitel gerichtet wird. Zunächst wird AVT definiert und die verschiedenen Übersetzungstypen aufgeführt. Daraufhin wird die Entwicklung dieses translationswissenschaftlichen Forschungsfelds von seinen Anfängen bis hin zum aktuellen Sachstand nachgezeichnet. Einige wegweisende Theorien und Ansätze dieses durch Interdisziplinarität gekennzeichneten Forschungsfelds werden dargelegt. Besondere Aufmerksamkeit kommt Ansätzen und Analysemodellen zu, die der Multimodalität audiovisueller Texte Rechnung tragen. Der zweite Teil des Kapitels dreht sich ausschließlich um die Untertitelung und behandelt die Spezifik von und die Qualitätsanforderungen an Untertitel, Übersetzungsstrategien und Herausforderungen sowie innovative Ansätze und das Phänomen der Fansubs.

2.1 Was ist audiovisuelle Übersetzung?

2.1.1 Definitorische Eingrenzung

Wie Jüngst (2010: 1) anmerkt, wird AVT in erster Linie mit Filmen und Fernsehserien in Verbindung gebracht, doch AVT umfasst auch die Übersetzung von Software-Anwendungen, Online-Inhalten, Videospielen, Interviews, Live-Übertragungen wie Nachrichten oder Sportveranstaltungen, Oper- und Theateraufführungen usw. (Díaz-Cintas & Anderman 2009: 1, Pérez-González 2020: 30).

Den Gegenstand der AVT bilden „Medienformate [...], die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben“ (Jüngst 2010: 1). Anders gesagt handelt es sich also um audiovisuelle Texte, die Chaume (2013: 105) folgendermaßen definiert:

¹¹ Für einen Überblick über die Geschichte der AVT siehe O’Sullivan & Cornu (2019).

[A]udiovisual texts provide (translatable) information through two channels of communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through which acoustic vibrations are transmitted and received as words, paralinguistic information, the soundtrack and special effects; and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc.

Der audiovisuelle Text ist folglich ein komplexes semiotisches Gefüge und weicht stark von dem traditionellen Verständnis von Text als schriftlichem Kommunikat ab, das in der TW nach wie vor verbreitet ist. Bei diesem Übersetzungsverfahren bleiben außerdem „Teile [des Ausgangstextes], anders als bei vielen anderen Formen der Übersetzung, erhalten und werden ergänzt oder mit neuen Materialien kombiniert“ (Jüngst 2010: 1). Während bei der traditionellen Übersetzung ein Ausgangstext durch eine zielsprachliche Fassung ersetzt wird, bleibt ein Teil des Originals im Zuge der AVT unverändert, da die Übersetzer*innen nur die verbale Ebene beeinflussen können.

Eine aktuelle Definition von AVT, die explizit auf die Multimodalität und Multimedialität audiovisueller Produkte eingeht, findet sich im Eintrag von Pérez-González (2020: 30) im Routledge Encyclopedia of Translation Studies:

Audiovisual translation focuses on the practices, processes and products that are involved in or result from the transfer of multimodal and multimedial content across languages and/or cultures. Audiovisual texts are multimodal inasmuch as their production and interpretation relies on the combined deployment of a wide range of semiotic resources or modes (Baldry and Thibault 2006), including language, image, music, colour and perspective. They are multimedial insofar as this panoply of modes is delivered to the viewer through various media in a synchronized manner.

Pérez-González hebt die Multimodalität audiovisueller Texte und die Wechselbeziehung zwischen den semiotischen Kanälen bei der Bedeutungserzeugung als kennzeichnendes Merkmal der AVT hervor. Diese Definition legt nahe, warum es problematisch ist, dass Übersetzer*innen nur die verbale Ebene anpassen können, während der Rest des Textgefüges unverändert in die Zielkultur importiert wird (Baños & Díaz-Cintas 2018: 316). Ferner kann aus der Definition abgeleitet werden, wie wichtig es für Übersetzer*innen ist, über ein gewisses Know-how in Bezug auf alle semiotischen Codes zu verfügen und deren Beitrag gebührend zu berücksichtigen, um einen holistischen Bedeutungstransfer sicherzustellen. Das audiovisuelle Textgefüge besteht gemäß dem Klassifikationsschema von Gambier (2016: 896) aus insgesamt bis zu 14 semiotischen Codes, wobei jeder davon bei der Bedeutungskonstruktion je nach Kontext mehr oder weniger zum Tragen kommt.

	Audio channel	Visual channel
Verbal elements (signs)	linguistic code (dialogue, monologue, comments/voices off, reading) paralinguistic code (delivery, intonation, accents) literary and theater codes (plot, narrative, sequences, dramatic progression, rhythm)	graphic code (written forms: letters, headlines, menus, street names, advertising, brands, intertitles, subtitles)
Nonverbal elements (signs)	special sound effects) sound arrangement code musical code paralinguistic code (voice quality, pauses, silence, volume of voice, vocal noise: crying, shouting, coughing)	iconographic code photographic code (lighting, perspective, colors) scenographic code (visual environment signs) film code (shooting, framing, cutting/editing, genre conventions) kinesic code (gestures, manners, postures, facial features, gazes) proxemic code (movements, use of space, interpersonal distance) dress code (hairstyle, makeup)

Abbildung 1. Semiotische Codes in audiovisuellen Texten nach Gambier (2016)

2.1.2 AVT-Typen

Gambiers Klassifikationsschema gilt für alle AVT-Typen. Diese werden grundsätzlich in die zwei übergreifenden Kategorien der schriftlichen und mündlichen Übertragung unterteilt. Konkret heißt das: „either a new soundtrack is added in the target language, and the sound is synchronised with the images (post-synchronization of sound, i.e., revoicing), or a written translation or transcription is inserted on the screen (captioning)“ (Chaume 2013: 107). Zur ersten Kategorie gehören gemäß der Einteilung nach Chaume (2013) Synchronisation, Voice-over, Filmdolmetschen, der freie Kommentar, Fandubs und Audiodeskription. Die zweite Kategorie umfasst Untertitel, Übertitel, Live-Untertitel, SDH und Fansubs.

AVT zeichnet sich auch dadurch aus, dass der Bedeutungstransfer inter- oder intralingual erfolgen kann (Chaume 2013: 105). Intralinguale AVT-Verfahren sind vorwiegend darauf ausgerichtet, Menschen mit Sinnesbeeinträchtigungen einen barrierefreien Zugang zu audiovisuellen Programmen ermöglichen. Gambier (2016) legt bei seiner Einteilung der AVT-Typen diese Unterscheidung als entscheidendes Kriterium zugrunde. Ausgehend davon, ob ein Sprachwechsel stattfindet oder nicht, teilt er die verschiedenen Typen in die zwei übergreifenden Kategorien der intra- und interlingualen AVT ein. Aus diesem Blickwinkel ergibt sich eine andere Einteilung mit intralingualen Untertiteln, Live-Untertiteln, Audiodeskription und gesprochenen Untertitel in der intralingualen Kategorie und Drehbuchübersetzung, interlingualen Untertiteln, Film-/Simultandolmetschen,

Synchronisation, den freien Kommentar, Voice-over und Übertiteln in der interlingualen Kategorie.

2.2 Etablierung als Forschungsfeld – Theoretische und terminologische Herausforderungen

Die AVT hat erst im späten 20. Jahrhundert Einzug in die TW gehalten. Sie ist ein junges und ständig im Wandel begriffenes Forschungsfeld, das sich seit den 1990er Jahren einer wachsenden Beliebtheit erfreut. Delabastita bezeichnet die AVT Ende der 1980er noch als „virgin area of research“ (1989: 202). In den nächsten drei Jahrzehnten nach dieser Feststellung werden in diesem Bereich eigene methodologische und theoretische Forschungsansätze entwickelt, Berufsverbände¹² eingerichtet, eigene Studiengänge und Lehrveranstaltungen an Universitäten eingeführt sowie eine spezielle Fachzeitschrift¹³ gegründet (Díaz-Cintas 2009: 7, Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 2f.). Das Wachstum spiegelt sich auch in den im Laufe der letzten Jahre veröffentlichten Werke wider: 2009 waren Delgado-Pugés (2011, Verweis in Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 1) zufolge 169 Bücher, 33 Dissertationen und 697 Artikel zum Thema AVT in verschiedenen Datenbanken zu finden. 2017 gab es allein in der Datenbank BITRA mehr als 4000 Dokumente und 330 Dissertationen über AVT (Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 2). Die Gründe für diese dynamische Entwicklung und das vermehrte Interesse auf diesem Gebiet sind vielfältig. Einerseits hat die Digitalisierung neue Technologien, Konsummuster und Erwartungen hervorgebracht, die sich auf die Produktion, den Vertrieb und die Übersetzung audiovisueller Produkte auswirken (Perego & Pacinotti 2020: 51). Andererseits hat der Diskurs rund um die Barrierefreiheit der Medien in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen, woraufhin viele Länder verpflichtende Mindestquoten für barrierefreie Programmangebote einführten (Bogucki & Díaz-Cintas 2020: 16). Doch obwohl die AVT mittlerweile als etabliertes translationswissenschaftliches Forschungsfeld gilt, steht sie noch einigen Herausforderungen gegenüber. Aufgrund der vielfältigen Formen, die AVT annehmen kann, der Komplexität des audiovisuellen Textes und der raschen technologischen Entwicklungen weist dieser Forschungsbereich nach wie vor theoretische, terminologische und methodische Unsicherheiten auf. Diese sollen im Folgenden näher beschrieben werden.

¹² Wie z. B. die 1995 gegründete European Association for Studies in Screen Translation (ESIST) oder der 2016 gegründete Berufsverband Filmübersetzer:innen (AVÜ) in Deutschland.

¹³ Das von der ESIST seit 2018 herausgegebene Journal of Audiovisual Translation (<https://www.jatjournal.org/index.php/jat>).

2.2.1 Theoretische Herausforderungen

In den Achtziger- und Neunzigerjahren herrschten theoretische Diskussionen rund um den Status der AVT vor. Im Mittelpunkt stand die Frage, ob AVT als Übersetzung anzusehen ist oder ob es sich um eine Form der Adaptation handelt, d. h. fällt sie somit außerhalb der Zuständigkeit der TW? Die ursprüngliche Zurückhaltung aufseiten der Forschungsgemeinschaft, die AVT als vollwertigen Bestandteil der Translationswissenschaft anzuerkennen, ergibt sich u. a. aus der Sprachzentriertheit des Feldes (vgl. Kapitel 1, Abschnitt 1.3.1). Diese ablehnende Haltung begründet Chaume (2018: 84) ferner damit, dass AVT als „constrained translation“ (Titford 1982, Mayoral et al. 1988) betrachtet wurde, bei der die anderen Zeichensysteme die Handlungsmöglichkeiten der Übersetzer*innen einschränken, sprich: die Übersetzer*innen sehen sich durch die semiotische Komplexität audiovisueller Texte in ihrer eigentlichen Aufgabe – dem Transfer sprachlicher Bedeutung – gehindert. Außerdem kritisieren Díaz-Cintas (2004: 192) und auch Delabastita (1989: 193) die Neigung der TW (und der Geisteswissenschaften allgemein), ihre Forschungsgegenstände auf der Basis des damit verbundenen Prestiges auszuwählen. Das ist ein weiterer Grund, warum etwa Literatur und Dichtung einen sehr hohen Stellenwert in der TW genießen, während die Massenkommunikationsmedien trotz ihrer Verbreitung verhältnismäßig spät Einzug in dieses Forschungsfeld gefunden haben. Ob nun AVT als „translation proper“ angesehen wird, hängt davon ab, ausgehend von welcher Definition diese Frage angegangen wird. Wird von einer starren, traditionellen Definition ausgegangen, so bietet die Translationswissenschaft keinen Platz für AVT, doch eine flexiblere Definition lässt die Integration dieses Forschungsfelds durchaus zu. Heutzutage ist ein enges Verständnis von Übersetzung allerdings ohnehin nicht zweckgemäß, denn die Textualitäten des 21. Jahrhunderts sind überwiegend multimodal – die Translationswissenschaft muss dieser Realität angemessen Rechnung tragen, wie auch Chaume (2018: 84) betont: „The current inundation of text production modes and the ubiquity of image and/or sound in texts have made it virtually impossible to adhere to such a limited concept of translation“. Eine Herausforderung bestand also lange Zeit darin, die Definition von Übersetzung dahin gehend auszuweiten, dass sie eine Vielzahl von Textualitäten unterbringt und den bestehenden Gegebenheiten gerecht wird, statt an überholten Konzepten¹⁴ festzuhalten.

In den 1980er-Jahren wurde das Verständnis von Übersetzung als rein sprachlichem Vorgang durch neue funktionalistische Ansätze und den „cultural turn“ aufgelöst und eine

¹⁴ Darunter Äquivalenz, die Treue zum Ausgangstext und seine Superiorität, die – wie Katan (2016: 366) feststellt – über den Großteil der Geschichte der Übersetzungstheorie und -praxis in der westlichen Welt eine übergeordnete Rolle gegenüber anderen Aspekten innehatten.

breiter gefasste Definition ermöglicht, die kulturellen und kontextuellen Faktoren Rechnung trägt. Gambier (2016: 889) schildert im Folgenden die Quintessenz dieser Entwicklungen:

It is not languages that are translated, but rather texts that are socially and culturally situated. Within this cultural turn in translation studies, several perspectives in particular have contributed to the critique of the long-standing equivalence paradigm: descriptive translation studies (Toury, 1995/2012); the Skopos theory (Reiss & Vermeer, 1984/2013); and cultural politics (Venuti, 2008), among others. Translation is thus viewed as a process of recontextualization, as a purposeful action.

Wie in Kapitel 1 erwähnt, stellte dieser Paradigmenwechsel einen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit den außersprachlichen Dimensionen von Texten dar und ebnete den Weg für die Integration der AVT in die TW. Immer mehr Forschende begannen die Sprachzentriertheit der Disziplin infrage zu stellen und sich mit neuen Aspekten und Texttypen zu beschäftigen. Dafür mussten Erkenntnisse und Theorien aus anderen Disziplinen¹⁵ herangezogen werden. Im späten 20. Jahrhundert war es allerhöchste Zeit, dass die TW sich der Besonderheit audiovisueller Texte widmet, die seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Mittelpunkt der beruflichen Realität vieler spezialisierter Übersetzer*innen standen, doch bis dahin in der Wissenschaft bis auf wenige Ausnahmen¹⁶ kaum untersucht worden waren.

2.2.2 Terminologische Herausforderungen

Die oben ausgeführten theoretischen Herausforderungen schlugen sich auch in der Terminologie im Bereich der AVT nieder. Zunächst ist anzumerken, dass die Terminologie aufgrund der raschen technologischen Entwicklungen regelmäßig angepasst wurde, um neuen Medienformaten und Texttypen Rechnung zu tragen. In früheren Werken wird von „film translation“ (Fodor 1976) gesprochen, in den späten Achtzigerjahren benutzt Delabastita (1989) den Begriff „film and TV translation“, Mason (1989) hingegen „screen translation“. Mit dem Aufkommen des digitalen Zeitalters entstanden neue audiovisuelle Textformen, weshalb Gambier und Gottlieb (2001) das weitergefasste „multimedia translation“ vorschlagen (Pérez-González 2020: 30). Die Bezeichnung „audiovisuelle Übersetzung“ (bzw. ihre Entsprechung in anderen Sprachen) hat sich mittlerweile in den akademischen und beruflichen Kreisen durchgesetzt und ist im Gegensatz zu manchen früheren Bezeichnungen weit genug gefasst, um neben Filmen und Fernsehsendungen auch eine Vielzahl anderer audiovisueller Texte unterzubringen.

¹⁵ Filmwissenschaft, Medien- und Kommunikationswissenschaften, Semiotik, Psychologie, kognitive Wissenschaften, Linguistik etc.

¹⁶ Cary (1960), Caillé (1960), Dollerup (1974), Fodor (1976).

Aber wird AVT nun als Übersetzung oder Adaptation, Transkreation oder etwas anderes aufgefasst? Gambier (2016: 888) führt in diesem Zusammenhang aus, dass Übersetzung – wohlgerne nicht im wissenschaftlichen und professionellen Umfeld, aber unter Laien – eine Wort-für-Wort-Übertragung impliziert. Folglich wurden für Wirtschaftstätigkeiten, die nicht dieser engen Auslegung entsprechen, neue Begriffe eingeführt wie „localization, adaptation, versioning, transediting, language mediation, and transcreation“ und je nach Branche unterschiedliche Bezeichnungen für ähnliche Tätigkeiten verwendet (2016: 888). Die Frage stellt sich, ob spezifische Bezeichnungen bestimmten Texttypen oder Medien vorbehalten werden sollten, z. B. Lokalisierung im Bereich Videospiele und Software, Transkreation im Bereich Werbung und Marketing und Versioning im Bereich Untertitelung und Synchronisation (2016: 902). Diese Fragmentierung ist insofern problematisch, als häufig keine eindeutigen Trennlinien zwischen den einzelnen Verfahren gezogen werden können und dadurch in der Disziplin terminologische Unsicherheiten entstehen: „The hesitation to denominate what we do when we translate—or transcreate, transedit, or localize—is palpable“ (2016: 888). Infolgedessen ist es schwierig, das Aufgabenfeld der Übersetzung zu erfassen.

Die Medienformate des digitalen Zeitalters erfordern eine weitere Ausdehnung des Übersetzungsbegriffs, was ein Umdenken in Bezug auf viele translationswissenschaftliche Konzepte¹⁷ veranlasst hat. Das hat die TW vor existentielle Fragen gestellt, wie etwa was der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Translationswissenschaft ist und wie weit die Definition der Übersetzung ausgedehnt werden kann, um neue Kommunikationsformen zu erfassen (2016: 902). Möglicherweise lassen sich diese Fragen beantworten, wenn Übersetzung als „flexible cluster shape rather than a prototypical form“ (Chesterman 2006: 10) verstanden wird. Das Cluster-Konzept ermöglicht das Nebeneinanderbestehen mehrerer ontologischer Ansichten unter dem Oberbegriff der Übersetzung. Ein solches flexibles Verständnis „allows for a productive interplay between multiple theorizations that foreground different aspects of the translation phenomenon“ (Pérez-González 2014: 141), was vor dem Hintergrund der zunehmend diversifizierten Übersetzertätigkeiten sinnvoll erscheint.

2.2.3 Die Notwendigkeit einer allgemeinen AVT-Theorie

Wie in Kapitel 1 in Bezug auf die TW insgesamt erläutert, gibt es bisher auch im Bereich der AVT keinen allgemeinen Forschungsrahmen. Das Feld ist fragmentiert, erstens aufgrund der vielen AVT-Typen, die eigene Besonderheiten und Forschungsschwerpunkte aufweisen und

¹⁷ Für eine Darlegung dieser Konzepte siehe Gambier (2009: 19f.).

zweitens aufgrund der Prävalenz von Fallstudien, die auf der Basis vieler unterschiedlicher Methoden durchgeführt werden. Diese Methoden sind wegen der multimodalen Natur des Forschungsgegenstands interdisziplinär und kombinieren jeweils Ansätze aus unterschiedlichen Disziplinen. Zudem konzentrieren sich Fallstudien auf vereinzelte Beispiele, die möglicherweise nicht repräsentativ sind und keine Schlussfolgerungen auf breitere Muster und Trends zulassen.

Die AVT-Forschung bewegt sich allerdings in Richtung großangelegter empirischer Untersuchungen. Multimodale Korpora kommen inzwischen immer öfter zum Einsatz¹⁸, um quantitative Daten zu generieren (Baños & Díaz-Cintas 2018: 321). Die Aufstellung und Analyse von Korpora ist jedoch mit unglaublichem Aufwand verbunden und es fehlt nach wie vor an geeigneten Analyseinstrumenten und an Berichtsmöglichkeiten, die diese Aufgabe vereinfachen können. Doch Korpora sind von entscheidender Bedeutung, um umfangreiche Textsammlungen zu untersuchen und folglich Merkmale und Muster in den Translaten zu ermitteln (Ramos Pinto & Mubarak 2020: 390). Darüber hinaus kommen vermehrt technologische Innovationen wie Eyetracking, Elektroenzephalographie (EEG) und Elektrokardiogramme (EKG) zum Einsatz, um Prozess- und Rezeptionsstudien durchzuführen. Diese ermöglichen es, die Verarbeitung von audiovisuellen Texten genau zu untersuchen, d. h. sie geben Aufschluss über die kognitive Aktivität, emotionale Reaktion und die Aufmerksamkeitsverteilung der Zuschauer*innen. So können die Validität bestehender, oft im Rahmen von Fallstudien entwickelter Hypothesen getestet und datenbasierte Erkenntnisse geliefert werden (Baños & Díaz-Cintas 2018: 321f.). Zusammengenommen können diese empirischen Forschungsbemühungen dazu beitragen, eine robuste, allgemeine AVT-Theorie zu entwickeln. Eine solche Theorie würde ein gemeinsames Verständnis für die grundlegenden Prinzipien, Prozesse und Herausforderungen der Übersetzung audiovisueller Inhalte schaffen, unabhängig vom AVT-Typ. Dieses Verständnis kann wiederum die Entwicklung bewährter Verfahren, Standards und Leitlinien erleichtern und in die Übersetzerausbildung einfließen.

2.3 Translationswissenschaftliche und interdisziplinäre AVT-Forschungsansätze

Die meisten Forschungstätigkeiten im Bereich der AVT werden laut Pérez-González (2014) den folgenden drei Modellen zugeordnet:

¹⁸ Zum Beispiel *TRACCE*, der *Forli Corpus of Screen Translation* und der *Pavia Corpus of Film Dialogue* (Ramos Pinto & Mubarak 2020: 390).

- prozessorientierte Forschungsmodelle: Diese beschäftigen sich mit den verschiedenen Phasen des Übersetzungsprozesses und umfassen psycholinguistische, kognitive, neurolinguistische und pragmatische Ansätze. Sie werden u. a. auf dem Gebiet der AVT für Menschen mit Sinnesbeeinträchtigungen angewandt und können aussagekräftige Erkenntnisse über die Verarbeitung von audiovisuellen Texten hervorbringen.
- vergleichende Forschungsmodelle: Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Untersuchung audiovisueller Translate, um Kongruenz und Abweichungen („Shifts“) zwischen Ausgangs- und Zieltexten festzustellen. Mithilfe von shift-basierten oder korpusbasierten Ansätzen kann analysiert werden, wie sich bestimmte Übersetzungsstrategien auf den Zieltext auswirken.
- kausale Forschungsmodelle: Im Rahmen dieser Modelle werden die Auswirkungen verschiedener Faktoren auf die Übersetzung und die Wirkung von Translaten in der Zielkultur untersucht. Zu diesem Zweck werden Ansätze angewandt, die auf der Polysystem- oder Normtheorie beruhen oder auf diskursive und ideologische Aspekte ausgerichtet sind (wie Zensur, sprachliche Varietäten und Genderfragen).

Neben Theorien und Erkenntnissen aus anderen Disziplinen, erweisen sich naturgemäß auch bestimmte translationswissenschaftliche Ansätze als besonders geeignet für die AVT-Forschung. Die Skopos-Theorie (Reiss & Vermeer, 1984), Descriptive Translation Studies (Toury 1980), die Polysystemtheorie (Even-Zohar 1979), das Normenkonzept (Toury 1995) sowie die Konzepte der Domestizierung/Verfremdung (Venuti 1995) sind die wichtigsten translationswissenschaftlichen Ansätze für die AVT (Gambier 2006b: 279). Diesen Ansätzen ist gemein, dass sie verschiedenen kontextuellen Faktoren (gesellschaftlich, ideologisch, politisch, historisch, kulturell), die den Übersetzungsprozess beeinflussen, Rechnung tragen. Jeder dieser Ansätze richtet das Augenmerk auf eine andere Dimension. Im Folgenden Abschnitt sollen ferner einige wegweisende Beiträge von Forschenden dargelegt werden, die interdisziplinäre Ansätze für die Untersuchung von audiovisuellen Translaten entwickelt haben. Diese Auswahl an Werken ist keinesfalls erschöpfend, scheint aber in Anbetracht des Themas dieser Arbeit besonders relevant.

Sprach- und kognitionswissenschaftliche Ansätze werden in der TW schon lange angewandt, weil sie wertvolle Einblicke in die vielschichtigen Prozesse des Sprachgebrauchs und -verstehens bieten und Aufschluss darüber geben, wie diese Prozesse durch soziale, kulturelle und kognitive Faktoren beeinflusst werden. Neben Dicerto (2018), deren übergreifendes multimodales Analysemodell für die TW in Kapitel 1, Abschnitt 1.3.2 skizziert wird, ist Braun (2016) auch der Auffassung, dass die Relevanztheorie nach Sperber und Wilson

(1995) ein großes Potenzial für die AVT und die Erforschung der multimodalen Bedeutungserzeugung birgt. Wie in Kapitel 1, Abschnitt 1.3.2 umrissen, besagt die Relevanztheorie, dass menschliche Kommunikation auf dem Relevanzprinzip beruht, d. h. der Sender einer Botschaft hat ein Interesse daran, verstanden zu werden und wählt folglich die am besten geeignete Art und Weise, um sein kommunikatives Ziel zu erreichen. Hinzu kommt, dass kommunikative Botschaften in der Regel unterspezifiziert (mehrdeutig) sind und dass

recipients need to develop them into full-blown semantic representations (propositions) in order to retrieve the intended meaning (Sperber and Wilson 1995). According to [Relevance Theory], this involves retrieving the explicit and implicit assumptions the speaker makes when producing an utterance (i.e., explicatures and implicatures). (Braun 2016: 304)

Die Entschlüsselung von Explikaturen und Implikaturen wird durch kontextuelle Faktoren (z. B. Vorwissen, Erwartungen, soziokulturelles Umfeld) beeinflusst. Demnach kann dieselbe Botschaft abhängig vom Empfänger und seiner kognitiven Umgebung anders interpretiert werden. Ein diesbezügliches Bewusstsein ist im AVT-Prozess von besonderer Bedeutung, da Übersetzer*innen die Implikaturen und Explikaturen identifizieren und entscheiden müssen, ob das Zielpublikum in der Lage ist, die beabsichtigten Botschaften selbst zu entschlüsseln, oder ob sie in die richtige Richtung gelenkt werden müssen. Angesichts der intermodalen Beziehungen und der multiplen Modi in audiovisuellen Texten wird diese Aufgabe im Vergleich zu monomodalen Texten viel komplexer. Erschwerend kommt hinzu, dass die meisten Filmcodes „schwache“ Modi (vgl. Kapitel 1) sind und daher viel Interpretationsspielraum offenlassen. Die Relevanztheorie kann jedoch an multimodale Inhalte angepasst werden und als Richtschnur dafür dienen, welche Informationen im Kontext der Zielkultur hervorzuheben sind, und welche weggelassen werden können, um den „communicative value“ (vgl. Kapitel 1) des Originals bestmöglich zu erhalten.

Ein Forscher, der die Entwicklung des Feldes maßgeblich geprägt hat, ist Dirk Delabastita, dessen Artikel aus dem Jahr 1989 als Meilenstein in der Geschichte der AVT gesehen werden kann. Darin präsentiert er außerdem ein Analysemodell, in dem translations-, film- und medienwissenschaftliche Aspekte vereint werden. Er betont die Notwendigkeit, AVT anhand eines interdisziplinären Ansatzes und unter Beachtung des kulturellen und ideologischen Kontexts zu untersuchen. Zu diesem Zweck entwickelte er eines der ersten Analysemodelle für die AVT, das auch den verschiedenen Filmcodes Rechnung trägt. Außerdem knüpft es an das Normenkonzept und die Polysystem-Theorie an und erlaubt die Untersuchung von Translaten auf systemischer Ebene. Das Modell setzt sich aus drei Dimensionen zusammen: die semiotische, die ideologische und die kulturelle. Ausgehend von der Auffassung von audiovisuellen Texten als „multi-channel and multi-code type of

communication“¹⁹ (1989: 196), stellt er vier semiotische Kategorien auf: „visual presentation – verbal signs“, „visual presentation – non-verbal signs“, „acoustic presentation – verbal signs“, „acoustic presentation – non-verbal signs“ (1989: 199). Diese Kategorien bilden eine der zwei Achsen seines semiotischen Analyseschemas. Die zweite Achse bilden die Übersetzungsstrategien. Dazu stellt Delabastita eine auf den klassischen rhetorischen Stilmitteln aufbauende Einteilung auf (repetitio, adiectio, detractio, substitutio und transmutatio). Ziel ist es, mithilfe dieses Modells die Beziehungen zwischen Ausgangs- und Zieltext zu ermitteln und Muster zu identifizieren, anhand derer Schlüsse über Normen gezogen werden, die in Bezug auf die Übersetzung von Filmen in einer Kultur bestehen.

Remael (2001) betont ebenfalls, dass zur Erforschung von AVT ein interdisziplinärer Ansatz erforderlich ist, der neben der Sozialsemiotik mindestens Medienwissenschaften und Soziologie einbeziehen muss. Sie erläutert, dass die Multimodalitätstheorie gut in bestehende translationswissenschaftliche Modelle eingebunden werden kann und untermauert, dass auch Techniken des Drehbuchschreibens zu den Kenntnissen von Übersetzer*innen audiovisueller Texte gehören sollten. Neben Remael sind auch Pérez-González, Díaz-Cintas, Gambier, Chaume, Ramos Pinto und Taylor Verfechter*innen der Multimodalitätstheorie im Bereich der AVT, um nur einige der wichtigen Namen zu nennen. Die Berücksichtigung der Multimodalität von Texten bringt nicht nur Herausforderungen, sondern eröffnet auch neue Möglichkeiten für die AVT. Der Mehrwert der Multimodalitätstheorie für die AVT liegt auf der Hand, vor allem wenn berücksichtigt wird, dass „a screen adaptation of a 100,000 word novel may keep only 20,000 words for the dialogue, leaving the semantic load of the remaining 80,000 words to the non-verbal semiotic channels“ (Gottlieb 2001: 6, zitiert nach Bogucki 2004: 80). Dadurch, dass das Zielpublikum alle Modi wahrnimmt, liegt nicht die gesamte Verantwortung für die Vermittlung der fiktiven Welt bei den Übersetzer*innen (Baczkowska 2011: 49). Wenn die Bedeutung eines Filmausschnitts neben dem Sprachmodus auch von einem oder mehreren außersprachlichen Modi getragen wird, so ermöglicht das in manchen Fällen eine Auslassung gewisser sprachlicher Elemente.

Um den Beitrag der einzelnen Modi zum semiotischen Gefüge zu ermitteln, hat Taylor (2003) ein Modell für die multimodale Transkription von übersetzten audiovisuellen Texten entwickelt. Dazu hat er das Modell von Thibault (2000) an die Bedürfnisse der AVT angepasst. Anhand des Modells kann ermittelt werden, wie die holistische Bedeutung in einem spezifischen multimodalen Gefüge durch intermodale Interaktionen erzeugt wird. Entscheidend

¹⁹ D. h. der Informationstransfer erfolgt über den visuellen und akustischen Kanal, die sich aus verschiedenen Zeichentypen zusammensetzen.

ist hier, ob Teile der mittels sprachlicher Zeichen realisierten Bedeutung auch durch andere semiotische Modi getragen werden. Die Ergebnisse dienen als Grundlage für die sorgfältige Auswahl der sprachlichen Elemente, die beibehalten werden müssen und von Bedeutungen, die in den Untertiteln ausgelassen werden können, da sie durch Mimik, Gestik, Musik oder andere Filmcodes vermittelt werden (Taylor 2004: 161). Umgekehrt kann es auch notwendig sein, dass in außersprachlichen Modi materialisierte Bedeutungen in die Untertitel integriert werden müssen. Dazu kommt es, wenn das Zielpublikum nicht über das erforderliche kulturelle und semiotische Wissen verfügt, um über visuelle oder auditive Kanäle vermittelte kulturspezifische Inhalte zu entschlüsseln (Silvester 2018: 78).

Chaume (2004) schlägt einen Analyserahmen auf der Grundlage der Filmsprache vor und postuliert, dass Übersetzer*innen audiovisueller Texte fachkundig im Hinblick auf alle filmischen Codes²⁰ sein müssen, da „[a] translation that does not take all the codes into account can be seen only as a partial translation“ (2004: 22). Wie in Kapitel 1 erwähnt, betont Maszerowska (2012) auch den Mehrwert, den die Filmwissenschaft für die AVT bringen kann, und befasst sich mit den narrativen Funktionen der Lichtgestaltung, wie etwa bestimmte Stimmungen zu erzeugen, Elemente hervorzuheben, den Blick der Zuschauer*innen zu leiten und Figuren zu charakterisieren. Sie argumentiert, dass ein Know-how über das semiotische Potenzial der Lichtführung helfen kann, Filme besser zu verstehen und folglich bessere Übersetzungsergebnisse zu erzielen. Bosseaux (2015: 1) stellt die These auf, dass die Zuschauer*innen der Ausgangs- und Zielkultur dieselben Charaktere potenziell anders wahrnehmen, da es im Zuge der Übersetzung zu Verschiebungen in der Charakterdarstellung kommen kann. Diese Verschiebungen können auch Folgen für die zwischenmenschliche Dynamik haben und den Grad der Höflichkeit, Förmlichkeit und Vertrautheit ändern oder die Machtverhältnisse zwischen den Charakteren verzerren. Um solche Verschiebungen zwischen Original und Translat zu erfassen, hat Bosseaux (2015) ein multimodales Analysemodell aufgestellt, das auf den akustischen und visuellen Filmcodes gründet, die bei der Charakterdarstellung zusammenwirken (Dialogtext, Körpersprache, Stimme, Mimik, Gestik, Kameraführung und Soundtrack).

²⁰ Die semiotischen Codes der Filmsprache nach Chaume (2004): linguistischer Code, paralinguistischer Code, Musik und Soundeffekte, Tongestaltung, ikonografischer Code, fotografischer Code, Kameraführung, graphischer Code und Montage.

2.4 Untertitelung: Forschungsüberblick

2.4.1 Definitionen und Spezifik

Díaz-Cintas und Remael (2007: 8) definieren Untertitelung als

translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).

Grundsätzlich wird zwischen inter-, intra- und bilingualen Untertiteln unterschieden. Bei der intralingualen Untertitelung findet kein Sprachwechsel statt. Sie dient hauptsächlich dazu, gehörlosen und hörgeschädigten Menschen den Zugang zu audiovisuellen Texten zu ermöglichen. Intralinguale Untertitel kommen z. B. auch beim Sprachenlernen und bei Karaokevideos zum Einsatz. Bei SDH werden neben dem Filmdialog auch Informationen, die über den akustisch-nonverbalen Kanal übermittelt werden (z. B. Lachen, Ironie, Applaus, Telefonläuten, etc.), ins Schriftliche übertragen. Interlinguale Untertitel werden von Gottlieb (1994) auch als „diagonale Untertitel“ bezeichnet, da sowohl ein Sprachwechsel als auch ein Moduswechsel (von gesprochener zu geschriebener Sprache) erfolgt. Die Untertitelung ist der einzige AVT-Typ, bei der ein Moduswechsel erfolgt (Borowczyk 2016: 7). Dieser Vorgang ist mit zwingenden Verlusten von Elementen mündlicher Kommunikation und dadurch unmittelbaren Folgen für die über den Dialog vermittelte Bedeutung verbunden. Gesprochene Sprache ist von Wiederholungen, Unterbrechungen, Versprechern, Fehlstarts, grammatisch fehlerhaften Formulierungen und umgangssprachlichen Ausdrücken gekennzeichnet. Würden diese Elemente in den Untertiteln wiedergegeben, stünde das im Konflikt mit dem Prinzip der guten Lesbarkeit und der Unsichtbarkeit von Untertiteln. Grammatikalisch richtige und syntaktisch einfache Satzkonstruktionen erlauben eine schnelle Verarbeitung der Untertitel, die angesichts der Komplexität audiovisueller Texte unerlässlich ist. Die Zuschauer*innen müssen neben den Untertiteln gleichzeitig die bildlichen und akustischen Informationen verarbeiten. Daher ist die Standardsprache in der Untertitelung die Norm. Darüber hinaus werden Elemente gesprochener Sprache oft als redundant empfunden, da sie keine explizite informative Funktion erfüllen. Aus diesen Gründen fallen Merkmale mündlicher Kommunikation häufig als erstes der Textverkürzung zum Opfer (Baños & Díaz-Cintas 2018: 319). Es ist jedoch anzumerken, dass die Zuschauer*innen Zugang zur Originaltonspur haben und gewisse „Mündlichkeitsmarker“ dennoch aufschnappen können, auch wenn diese nicht in den Untertiteln wiedergegeben werden (2018: 319).

Gemäß Díaz-Cintas und Remael (2007: 13–25) können Untertitel abgesehen von den linguistischen Aspekten auch anhand von vier anderen Parametern kategorisiert werden:

- zur Erstellung verfügbare Zeit: Hier wird unterschieden zwischen vorgefertigten und Live-Untertiteln (offline und online). Live-Untertitel kommen bei Direktübertragungen (Sportereignissen, Interviews, politischen Debatten, Nachrichten, etc.) vor und werden entweder maschinell oder von Menschen mithilfe von Spracherkennungssoftware erzeugt.
- technische Aspekte: Bei dieser Kategorie wird zwischen offenen und geschlossenen Untertiteln unterschieden. Erstere sind fester Bestandteil des Films und können nicht abgeschaltet werden, Zweitere können beliebig ein- und ausgeblendet werden.
- Untertitelungsmethode: Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden dank technologischer Innovationen die Möglichkeiten zur Projizierung von Untertiteln vervielfacht. Heutzutage werden hauptsächlich die Lasertechnik und elektronische Untertitelung verwendet. Andere (veraltete) Methoden sind die mechanische, thermische, die optische und die photochemische Untertitelung.
- Medium: Hier unterscheiden Díaz-Cintas und Remael zwischen Kino, Fernsehen Internet, DVD und VHS-Kassetten, wobei letztere mittlerweile obsolet sind und durch neue Medienformate wie Streaming-Plattformen/Video-on-Demand ersetzt werden sollten.

2.4.2 Qualitätsanforderungen

Es liegt auf der Hand, dass die Qualität von Untertiteln aufgrund ihrer Besonderheiten nicht anhand der Kriterien gemessen wird, die für die Übersetzung im traditionellen Sinn gelten. In diesem Zusammenhang erläutert Szu-Yu Kuo (2020: 441), dass „what can be considered an optimal translation solution from a linguistic perspective may not be appropriate as a subtitle when a translated text violates any of the constraints imposed by the medium“. Um die Qualität von Untertiteln zu bewerten, muss gleichermaßen die inhaltliche als auch die technische Dimension berücksichtigt werden (Szu-Yu Kuo 2020: 442). Im Bereich der Untertitelung bestehen keine verbindlichen Standards, mit denen die Erfüllung von Qualitätskriterien sichergestellt werden kann. Da heterogene Praktiken oft mit negativen Assoziationen in Bezug auf die Qualität einhergehen, bemühen sich Akteure im Bereich der Untertitelung seit Jahren um einheitliche Standards. Dieses Ziel wurde zwar (noch) nicht erreicht, doch es gibt Leitlinien, die in der Industrie und Wissenschaft allgemein anerkannt sind und häufig angewandt werden (Díaz-Cintas & Remael 2007: 80). Diese stützen sich auf dem „Code of Good Subtitling Practice“ (1998) von Ivarsson und Carroll und betreffen folgende Parameter:

- formbezogene Aspekte wie:

- Zeilenzahl (max. 2 Zeilen), Zeilenaufteilung
- Platzierung: zentriert oder linksbündig
- Schriftart: serifenlos, ausreichend groß
- Zeichen pro Zeile: 35-40 Zeichen/Zeile²¹
 - zeitliche Aspekte wie:
 - Spotting
 - Standzeit: min. 1 Sekunde, max. 6 Sekunden
 - Synchronizität
 - Andere Konventionen wie:
 - Verwendung von Satzzeichen
 - Einsatz von Farben: hauptsächlich gelb und weiß, bei SDH kommen verschiedene Farben zum Einsatz, um Sprecher*innen zu kennzeichnen
 - Kursivierung
 - Einsatz von Großbuchstaben (Díaz-Cintas & Remael 2007: 80–88)

Deren Einhaltung soll dazu beitragen, eine optimale Qualität der Untertitel zu gewährleisten.

Generell gelten für Untertitel folgende Qualitätsanforderungen:

- Synchronizität der Untertitel mit dem akustischen und visuellen Kanal
- keine Beeinträchtigung des Bildes durch die Untertitel, sie sollen nicht vom Geschehen ablenken, sondern möglichst „unsichtbar“ sein
- inhaltlich korrekte Übertragung der relevanten Tonspurelemente
- inhaltliche Konsistenz
- gute Lesbarkeit sowohl im Hinblick auf die visuelle als auch auf die sprachliche Dimension (richtige Grammatik und Rechtschreibung, einfacher Satzbau)
- ausreichende Standzeit

Weitere Faktoren, die sich wesentlich auf die berufliche Untertitelungspraxis auswirken, sind technologische Entwicklungen und wirtschaftliche Machtverhältnisse. In den Neunzigerjahren hat das Aufkommen der DVD gängige Untertitelungspraktiken grundlegend verändert. Dadurch, dass mehrere Untertitelspuren (32 Sprachversionen) auf einem Medium gespeichert werden konnten, erwies es sich für Filmvertriebsunternehmen als effizienter, eine Agentur mit

²¹ Im Fernsehen, Kino und DVD sind 37-39 Zeichen pro Zeile der Standard, bei Streaming-Plattformen können es bis zu 42 sein (Díaz-Cintas 2020: 153). Zu beachten ist, dass das Fernsehen den Bedürfnissen eines äußerst diversen Publikums entsprechen muss, während DVDs/Streaming-Plattformen die Möglichkeit bieten, die Aufnahme zu stoppen oder zurückzuspulen. Im Kino wird davon ausgegangen, dass die Untertitel auf der großen Leinwand leichter zu lesen sind und dass das Profil und das Konzentrationsniveau der Zuschauer*innen eine höhere Lesegeschwindigkeit erlauben (Díaz-Cintas & Remael 2007: 95f.).

der Untertitelung aller Sprachversionen zu beauftragen. Große Untertitelungsagenturen hatten oft einheitliche Leitlinien für alle Sprachversionen und die Untertitel wurden häufig auf der Grundlage sogenannter Mastertitles erzeugt (Díaz-Cintas & Remael 2007: 37). In der aktuellen Medienlandschaft beeinflussen globale Streaming-Anbieter die gängigen Praktiken. Sie verbreiten sprachübergreifende Styleguides auf internationaler Ebene und führen so zu standardisierten Verfahren (Pedersen 2020: 423). Diese Praktiken stehen häufig im Kontrast zu Konventionen, die sich auf den nationalen Märkten etabliert haben (2020: 430). Es besteht eine Vielfalt von Untertitelungspraktiken, die sich daraus ergibt, dass jedes Medium eigene Besonderheiten aufweist und nicht alle Wirtschaftsakteure dieselben Leitlinien anwenden. Uneinheitlichkeiten bestehen, wie Díaz-Cintas (2020: 152) ausführt, u. a. bei der Zeilenlänge und Standzeit, der maximalen Zeilenzahl, der Verwendung von Satzzeichen und der Zeilenaufteilung.

2.4.3 Übersetzungsstrategien

Die zeitlichen und platzbezogenen Aspekte des Untertitelungsprozesses bedingen in den meisten Fällen eine knappere Formulierung. Geschätzt sind Untertitel im Durchschnitt 30-40 % kürzer als der Dialog im Ausgangstext (Borowczyk 2016: 8). Es gibt keine gefestigten Regeln in Bezug darauf, welche Elemente weggelassen werden können. Das sollte von Fall zu Fall entschieden werden, wobei das Relevanzprinzip eine Hilfestellung bieten kann. Häufig können Bedeutungsverluste ausgeglichen werden, wenn dieselbe Information über mehrere Modi vermittelt wird, was als intersemiotische Redundanz bezeichnet wird. Grundsätzlich gilt: „to economize text and avoid unnecessary redundancy, subtitles should consider the communicative value of the information transmitted iconically and avoid translating what is explicitly conveyed through the image“ (Díaz-Cintas 2020: 166).

Gottlieb (1992: 166ff.) hat sich eingehend mit dieser Thematik befasst und eine Liste von zehn Untertitelungsstrategien aufgestellt. Diese umfassen (1) expansion, (2) paraphrase, (3) transfer, (4) imitation, (5) transcription, (6) dislocation, (7) condensation, (8) decimation, (9) deletion und (10) resignation. Bei der Erweiterung (expansion) wird der Dialog um zusätzliche Informationen ergänzt, etwa um Kulturspezifika zu erläutern. Die Paraphrase bezieht sich auf Umschreibungen im Zielttext, wenn zum Beispiel kulturspezifische Idiome aus dem Ausgangstext umformuliert werden, wobei die intendierte Wirkung des Originals beibehalten wird. Im Zuge des Transfers werden die semantischen und soweit möglich die lexikalischen und syntaktischen Elemente des Dialogs vollständig in die Zielsprache übertragen (Taylor 2004: 158). Das ist nur bei einem langsamen Redefluss und einer neutralen

Ausdrucksweise möglich. Im Rahmen der Imitation werden fremdsprachige Ausdrücke wie etwa Eigennamen oder Begrüßungen übernommen. Die Transkription bezeichnet Fälle, in denen auffällige, nicht standardsprachliche Ausdrücke in der Zielsprache auch auf eine unübliche Weise wiedergegeben werden. Die Verschiebung (dislocation) impliziert eine abweichende Übersetzung einzelner Ausdrücke, woraus sich leichte Bedeutungsverzerrungen ergeben können (Gottlieb 1992: 166). Die Verdichtung (condensation) wird als „core strategy in subtitling“ Díaz-Cintas (2020: 166) gesehen. Es kommt zu keinen semantischen Einbußen, auch der Stil wird weitgehend aufrechterhalten. Weggelassen werden hier redundante Elemente des mündlichen Sprachgebrauchs. Bei den ersten sieben Strategien entsteht eine dem Ausgangstext entsprechende Übersetzung. Anders verhält es sich bei den Strategien 8 und 9, die mit semantischen und stilistischen Verlusten einhergehen (Gottlieb 1992: 166f.). Bei der Komprimierung (decimation) kommt es zu drastischen Verkürzungen, zum Beispiel wenn das aufgrund eines schnellen Redeflusses im Original notwendig ist. Zu drastischeren Verlusten kommt es bei der Tilgung (deletion): Hier werden Teile des Dialogs nicht übersetzt. Die intersemiotische Redundanz kann in diesem Fall etwaige Verluste kompensieren. Die Resignation ist in Fällen anzutreffen, wenn Untertitler*innen keine zufriedenstellende Lösung für schwer oder nicht übersetzbare Elemente wie kulturspezifische Wortspiele oder Idiome finden. Dies kann bei rein sprachlichen Übersetzungen genauso auftreten, erschwerend kommt aber bei audiovisuellen Texten hinzu, dass die außersprachlichen Modi die im Original geäußerte Bedeutung stützen könnten (Gottlieb 1997: 76). So werden diese Elemente etwa wörtlich übersetzt, wodurch der Effekt der Botschaft verloren geht. Laut Taylor (2004: 159) sind Verdichtung, Tilgung und Komprimierung die drei am häufigsten benutzten Strategien.

2.4.4 Außersprachliche Kulturspezifika

Kulturspezifika stellen eines der größten Herausforderungen im Übersetzungsprozess sowohl bei monomodalen als auch bei multimodalen Texten dar. Daher liegt es auf der Hand, dass Kulturspezifika und entsprechende Übersetzungsstrategien in der translationswissenschaftlichen Literatur umfassend behandelt worden sind. Audiovisuelle Texte können aufgrund ihres multimodalen Charakters als ein einziges großes Kulturspezifikum verstanden werden. Kulturspezifika werden sowohl über den akustischen als auch den visuellen Kanal manifestiert und können viele Formen annehmen:

Als für die Filmübersetzung relevante Kulturspezifika sollen gelten: Elemente des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik, Naturgegenstände, Artefakte, (soziale) Institutionen, Verhaltensweisen (z. B. Anrede- und Grußformeln), kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten, Erfahrungs- und Denkkategorien, die typisch für die Ausgangskultur sind und in der Zielkultur nicht oder weniger gut bekannt sind bzw. die keine

Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten haben, ferner Akzente und Dialekte sowie kulturspezifische Mimik, Gestik und Körpersprache. (Schröpf 2009: 252)

Folglich stehen Übersetzer*innen vor der schwierigen Entscheidung, welche kulturellen Elemente dem Zielpublikum über die Untertitel vermittelt werden sollen und wie, denn eine vollständige Übertragung ist aufgrund der Fülle an Informationen im Ausgangstext ausgeschlossen.

Pedersen (2005, 2007) ist einer der Forschenden, der sich umfassend mit diesem Thema auseinandergesetzt und ein deskriptives Modell zur Untersuchung von Kulturspezifika in der Untertitelung entwickelt hat. Er führte den Begriff der extralingualen Kulturreferenzen (extralinguistic cultural references, ECR)²² ein, den er folgendermaßen definiert:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience. (2005: 2)

Aufbauend auf früheren Arbeiten zu Kulturspezifika in der Untertitelung (wie etwa Nedergaard-Laarsen 1993) entwickelte er eine Taxonomie von Übersetzungsstrategien für ECR (siehe Abb. 2) und eine Reihe von kontextuellen Parametern, die die Entscheidungen von Übersetzer*innen beeinflussen. Zu diesen Parametern gehören Transkulturalität, Extratextualität, inhaltliche Bedeutung des ECR, intersemiotische Redundanz, Ko-Text, medienspezifische Einschränkungen und paratextuelle Aspekte. Mithilfe dieser Strategien und Parameter kann eruiert werden, wie die ECR übertragen wurden und wieso. Durch Anwendung dieses Modells auf einen ausreichend großen Korpus können Übersetzungsnormen in bestimmten Bereichen aufgedeckt werden.

²² Von den ECR zu unterscheiden sind intralinguale Kulturreferenzen, die Idiome, Dialekte, Slang usw. betreffen.

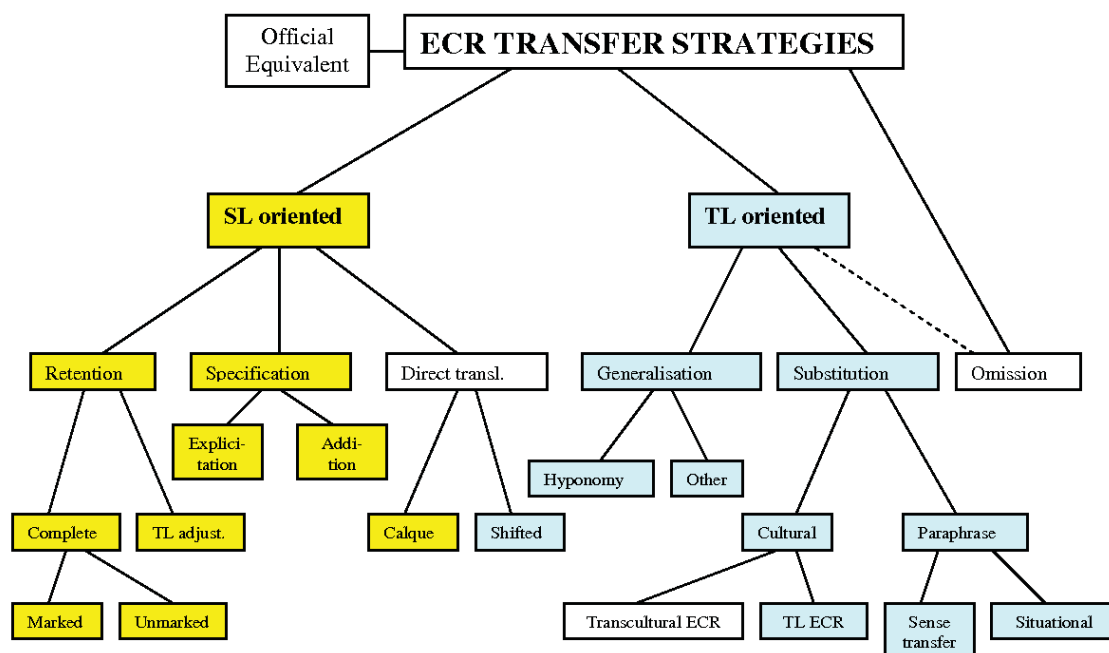


Abbildung 2. Untertitelungsstrategien für ECR nach Pedersen (2005)

2.4.5 Fansubs

Neben der gewinnorientierten Untertitelungsbranche bestehen auch Gegenbewegungen und Amateurpraktiken, die sich bewusst den Konventionen der Industrie widersetzen. Fansubbing ist die wohl bekannteste Form der Amateuruntertitelung und hat ihre Anfänge in den 1980er-Jahren. Aus Unzufriedenheit über die spärliche Auswahl an verfügbaren Übersetzungen und die domestizierenden Untertitelungsstrategien begannen Fans japanischen Animes, ihre eigenen untertitelten Versionen zu erstellen und zu verbreiten. Ziel war es, eine möglichst treue und vollständige Übertragung des Originals, einschließlich der Charakterdarstellung und japanischer Kulturspezifika, zu erzielen. Frei von den Zwängen der Mainstream-Untertitelung können Fansubber*innen z. B. narrative Mittel wie Idiolekte oder Dialekte, intertextuelle Verweise und ECR in ihre Untertitel integrieren. Mittlerweile hat jeder mit Internetzugang die Möglichkeit, mit kostenloser Software Untertitel zu erstellen, was zu einer Verbreitung von Fansubbing und kollaborativen internetgestützten Praktiken geführt hat. Diese Entwicklung hat interventionistische Bottom-Up-Ansätze und nicht-lineare Verbreitungsmuster hervorgebracht. Die Digitalisierung hat also zur Verbreitung kreativer und innovativer Amateuruntertitelungen beigetragen, die die Top-Down-Struktur der AVT-Industrie destabilisiert haben (Pérez-González 2014: 58).

Fansubs können folgende Merkmale aufweisen (Pérez-González 2014: 81):

- Die maximale Zeichen- und Zeilenanzahl wird nicht beachtet.

- Ihre Platzierung ist nicht auf den unteren Teil des Bildschirms beschränkt, sie können das Bild verdecken.
- Sie können Glossen mit Erklärungen enthalten.
- Großbuchstaben, verschiedene Schriftarten und Farben kommen zum Einsatz.
- Sie sind nicht immer synchron mit der Bild- und Tonspur.
- Die gute Lesbarkeit wird ästhetischen Aspekten untergeordnet.

2.4.6 Innovative Untertitelungsansätze

Auch in der Wissenschaftsgemeinschaft fordern einige Forschende kreative Lösungen und stellen die bestehenden Konventionen infrage. Eines der heftigsten Kritiker der Mainstream-Untertitelung ist Nornes (1999), der den Begriff des „abusive subtitling“ eingeführt hat. Nornes spricht sich ausdrücklich gegen die Untertitelungskonventionen der Industrie aus. Er bezeichnet die gängigen Untertitelungspraktiken als korrupt, da sie derart konzipiert sind, die Arbeit der Untertitler*innen und die zugrunde liegenden ideologischen Erwägungen und Normen zu verbergen und den Ausgangstext unter dem Vorwand, das Zielpublikum der Ausgangskultur näherzubringen, reduzieren und domestizieren:

[Subtitlers] accept a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle they conform the original to the rules, regulations, idioms, and frame of reference of the target language and its culture. It is a practice of translation that smoothes over its textual violence and domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign. (Nornes 1999: 18)

Er sieht in dem Begriff des „abusive subtitling“ eine Alternative, die ein authentischeres Filmerlebnis ermöglicht, bei dem die Integrität des filmischen Werks und die Berührung mit der Ausgangskultur Vorrang vor den Konventionen der Industrie haben. „Abusive subtitling“ erlaubt „experimentation with language and its grammatical, morphological, and visual qualities to bring the fact of translation from its position of obscurity, to critique the imperial politics that ground corrupt practices while ultimately leading the viewer to the foreign original“ (1999: 18). „Abusive subtitling“ wird meist betrieben, um bestimmte soziale, politische oder kulturelle Agenden voranzutreiben und wird aufgrund seiner subversiven Natur vor allem mit Amateurübersetzer*innen, Aktivist*innen, und Fansubbing in Verbindung gebracht. Doch kreative Lösungen sind auch in den Mainstream-Medien anzutreffen. Kreativität und Konvention stehen zwar im Spannungsverhältnis zueinander, sind aber keine binären Gegensätze. Neben kreativen Untertiteln, die die Möglichkeiten der Sprache ausschöpfen, um die Botschaft des Originals besser zu vermitteln, gibt es auch technische Mittel, die zu diesem Zweck herangezogen werden können. Die Technologie bietet einige Möglichkeiten, um

zusätzliche Informationen und somit eine holistischere Bedeutungsübertragung zu ermöglichen, die über das Einblenden von Text auf dem Bildschirm hinausgehen. Ortabasi (2007: 287) verweist auf das Anime-Genre, wo die Integration zusätzlicher (pop-)kultureller, sprachlicher und/oder historischer Erläuterungen in die Filme bei DVDs bereits erprobt wurde. Sie schlägt beispielsweise die Verwendung von Pop-Ups oder Kommentaren vor, die als Hyperlinks in die Filmspur eingebettet werden, nicht unähnlich Fußnoten. Häufig wird das Gegenargument vorgebracht, dass ergänzende Informationen mit einer zusätzlichen kognitiven Belastung einhergehen²³ sowie dass Untertitel eine unterstützende Rolle spielen und unauffällig sein sollten. Ersteres ist bisher nicht umfassend genug untersucht worden, um konkrete Schlüsse ziehen zu können. Zweiteres mag zutreffen, doch ist auch zu bedenken, dass die Zuschauer*innen einerseits durch die Omnipräsenz von Bildschirmen immer besser in der Lage sind, multimodale Inhalte zu verarbeiten und dass kreative Untertitel andererseits das Filmerlebnis auch bereichern und aufwerten können, indem sie die Bedeutung des Originals zugänglicher machen. Letztendlich geht es bei der Untertitelung – wie auch bei jeder anderen Art der Übersetzung – darum, die Bedeutung des Ausgangstextes möglichst zweckgerecht zu vermitteln und dabei spielen sowohl Kreativität und Konventionen eine Rolle. Je nach Genre und Zielgruppe fällt einer dieser Aspekte mehr ins Gewicht.

²³ Künzli und Ehrensberger-Dow (2011) haben eine Rezeptionsstudie unter Studierenden durchgeführt, um festzustellen, ob Übertitel mit zusätzlichen Erläuterungen zum Film (z. B. zu konnotativen Bedeutungen, ECR und Wortspielen) zu einer höheren kognitiven Belastung und einer fragmentierteren Aufmerksamkeitsverteilung führen. Es wurde keine höhere kognitive Belastung festgestellt und im Allgemeinen befürwortete die Mehrheit der Probanden die erklärenden Übertitel.

3. Dialekt

Dialekt kann in audiovisuellen Medien eingesetzt werden, um Figuren in einen geographischen und/oder sozialen Raum einzubetten, ihre Herkunft und soziale Stellung zu vermitteln und abgerundete Charaktere sowie Lokalkolorit zu schaffen. In manchen audiovisuellen Produktionen ist Dialekt ein zentrales Identitätsmerkmal einer Figur oder ein handlungskonstitutives Element, z. B. bei Filmen mit sozialrealistischen oder sozialkritischen Ansprüchen (wie etwa die Filme der britischen Regisseure Ken Loach oder Guy Ritchie) oder in Komödien, wo die humoristischen Effekte auf Missverständnisse aufgrund der Differenzen im Sprachgebrauch der Figuren basieren, wie etwa bei „Terminal“ (2004) oder „Bienvenue Chez Les Ch’tis“ (2008) (Ellender 2015a). Ziel dieses Kapitels ist es daher, zu erläutern, was Dialekte sind und sie dabei von anderen Sprachvarietäten definitorisch abzugrenzen. Anschließend werden die narrativen Funktionen von Dialekten in Filmen und Serien behandelt. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit den gängigen Übersetzungsstrategien für Dialekte und deren Auswirkungen auf die filmische Botschaft. Der letzte Teil dieses Kapitels dreht sich um Southern American English, wobei das Hauptaugenmerk auf den Cajun-Dialekt gelegt wird, da diese Varietäten für das Analysematerial relevant sind.

3.1 Sprachvarietäten: Ein kurzer Überblick

Der Begriff „Dialekt“ fügt sich in den Oberbegriff der Sprachvarietäten ein, der sich auf Erscheinungsformen von Sprache bezieht, die innerhalb eines Sprachsystems koexistieren und in bestimmten sozialen, geografischen oder situativen Kontexten verwendet werden. Sprachvarietäten sind

gegenüber anderen Varietäten derselben Sprache gekennzeichnet durch unterschiedliche Besonderheiten auf einer oder mehreren Ebenen der Analyse. Die Merkmale, die eine Varietät charakterisieren, können in der Tat verschiedenen Ebenen angehören: der phonologischen [...] oder der morphosyntaktischen, der lexikalisch-semantischen (geschweige der pragmatischen und textuellen), oder gleichzeitig allen Ebenen. (Berruto 1987: 266)

In der Varietätenlinguistik²⁴ gibt es bisher kein einheitliches Klassifizierungsmodell für Varietäten (auch als „Lekte“ bezeichnet). Klassifizierungsversuche sind aufgrund der Komplexität der natürlichen Sprache ein schwieriges Unterfangen. In der Regel werden Varietäten jedoch nach den außersprachlichen Parametern, die den Sprachgebrauch beeinflussen, gegliedert (z. B. Zeit, Raum, Schicht, Situation). Ein weiteres Problem für die Definition und Klassifizierung der Varietäten stellt die uneinheitliche Terminologie dar. So gibt

²⁴ Teildisziplin der Soziolinguistik, die sich mit der Variabilität natürlicher Sprachen befasst.

es für bestimmte Begriffe mehrere Bezeichnungen, wie etwa „*Hoch-, Normal-, Gemein-, Allgemein-, Gebrauchs-, Standardsprache* für die überregionale, nicht gruppengebundene Sprache“; andere Termini „werden in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet oder undeutlich definiert (bes. *Umgangssprache*)“ (Stedje 1996: 182, Hervorhebung im Original).

Aufgrund dieser theoretischen und terminologischen Uneinheitlichkeit gibt es auch keine allgemein anerkannte Liste der Varietäten. Grundsätzlich besteht Einvernehmen darüber, „dass mindestens an geographische Gebiete gebundene (diatopische oder auch horizontale), an soziale Gruppen gebundene (diastratische oder vertikale) und an Situationen gebundene (diaphasische) Varietäten unterscheidbar sind“ (Sinner 2014: 27). Diese Dreiteilung basiert auf Coserius (1988: 49f.) Modell der diatopischen, diastratischen und diaphasischen Sprachvarietäten. Neben diesen Kategorien wird über die „Abgrenzung weiterer Varietäten, insbesondere der diachronen und diamesischen bzw. diamedialen Varietäten und der [...] untergeordneten Varietäten (wie Gerontolekte oder Xenolekte), vielfach debattiert“ (Sinner 2014: 27).

Löffler (2010: 79) stellt die Komplexität der natürlichen Sprache in seinem soziolinguistischen Varietäten-Modell dar (siehe Abb. 1). Die Kreise und Striche veranschaulichen,

dass die Sprachwirklichkeit ein übergangsloses Kontinuum [ist] und dass alle Klassifizierungsversuche eine Frage des Standpunktes sind und immer nur unzureichend sein können. Die Übergänge [zwischen den Varietäten] sind fließend und die Unterscheidungskategorien überschneiden sich.

Löfflers Modell umfasst folgende Unterscheidungskategorien: Individuum (Idiolekt), Medium (Mediolekt), Funktion (Funktiolekt), areale Verteilung (Dialekt), Sprechergruppe (Soziolekt), Alter (Alterssprachen), Geschlecht (Genderlekt) und Situation (Situolekt) (2010: 79). Auffällig ist, dass in diesem Modell die gesprochene und geschriebene Sprache zweifach vertreten ist: Einerseits als bestimmendes Merkmal des Mediolekts und andererseits als Einflussfaktor, der sich durch alle Varietäten zieht:

Die „mediale“ Unterscheidung nach der physikalischen Beschaffenheit (schriftlich = optisch/visuell; mündlich = auditiv/akustisch) betrifft in der pragmatischen Konsequenz auch unterschiedliche Sprechergruppen und gesellschaftliche Funktionen und Anlässe, so dass man die Teilung in „gesprochen“ und „geschrieben“ durchaus als soziolinguistisch ansehen darf. (Löffler 2010: 81)

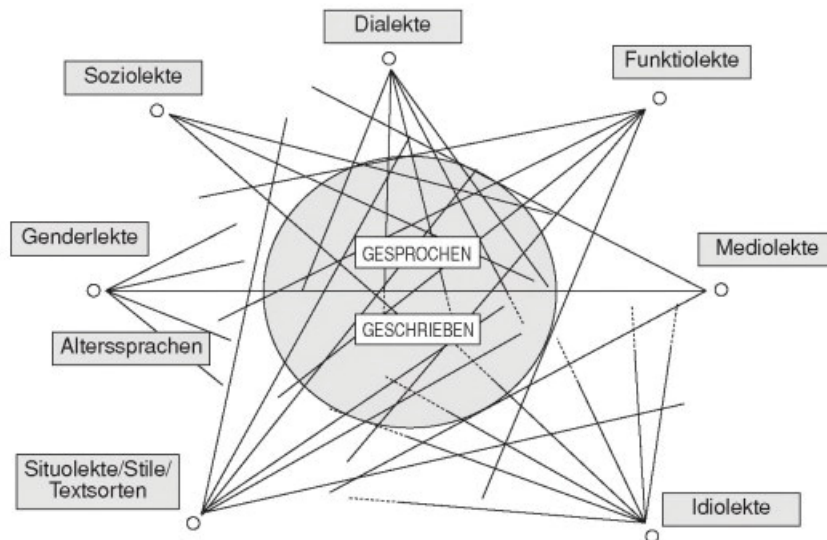


Abbildung 3. Soziolinguistisches Varietäten-Modell nach Löffler (2010: 79)

Stedje (1996) gliedert die Varietäten in fünf Dimensionen: mediumbezogen, historisch, regional, sozial und stilistisch. Bei der mediumbezogenen Dimension wird zwischen gesprochener und geschriebener Sprache unterschieden, die jeweils spezifische Besonderheiten beispielsweise hinsichtlich der Lexik und Syntax aufweisen. Die historische Dimension bezieht sich auf die verschiedenen Sprachepochen. Unter die regionale Dimension fallen Dialekt, regional gefärbte Umgangssprachen und Standardsprache. Die soziale Dimension umfasst verschiedene Fachsprachen (z. B. in den Bereichen Medizin, Recht, Technik usw.) und Gruppensprachen (oder Soziolekte, etwa Jugendsprache oder Studentensprache). Die stilistische Dimension lässt sich in vier Schichten einteilen: „gehoben, normalsprachlich, salopp-umgangssprachlich und vulgär“ (1996: 184).

Die Vielfalt der Varietäten ergibt sich daraus, dass Menschen sich in verschiedenen kommunikativen Kontexten und in verschiedenen sozialen Gruppen unterschiedlichen Ausdrucksformen bedienen. Da wir im Alltag zahlreiche Kommunikationssituationen navigieren, beherrscht jede Person mehrere Varietäten (sogenannte innere Mehrsprachigkeit). Da Varietäten nicht als isolierte Cluster, sondern als überlappende Kategorien zu betrachten sind, treten häufig mehrere Varietäten parallel auf. Beispielsweise können Sprecher*innen einer regionalen Varietät je nach Kommunikationssituation verschiedene Stile, Register und Genres wählen (Yau 2019: 282).

Sprachvarietäten sind als soziales Phänomen eng mit Aspekten wie Prestige, Macht, Wohlstand, Bildung und Identität verbunden und fungieren als Träger soziokultureller Information. Boberg et al. (2018: 3) führen aus, dass „different ways of speaking, like different

ways of dressing or eating or having fun, come to be associated with groups arrayed on a socio-economic hierarchy involving wealth, power, education, ethnic or social identity, and other factors“. Diese Assoziationen fallen je nach Varietät unterschiedlich aus und können sowohl positiv als auch negativ sein. Die gesellschaftlichen Einstellungen gegenüber verschiedenen Varietäten beeinflussen die Prestigezuweisung bzw. Stigmatisierung. Allgemeine Assoziationen in Bezug auf Dialekte werden im Folgenden eingehender behandelt.

3.2 Dialekt: Definition und Merkmale

Dialekt (oft synonym „Mundart“ genannt) ist eine Sprachvarietät, die in einer bestimmten geografischen Region gesprochen wird. Bußmann (2008: 131) definiert Dialekt als

Sprachsystem [...], das (a) zu anderen Systemen ein hohes Maß an Ähnlichkeit aufweist, sodass eine – zumindest partielle – wechselseitige Verstehbarkeit möglich ist, (b) regional gebunden ist [...] und (c) keine Schriftlichkeit bzw. Standardisierung im Sinne offiziell normierter orthographischer und grammatischer Regeln aufweist.

Dialekt hebt sich demnach von der Sprechweise anderer Bevölkerungsgruppen in derselben Sprachgemeinschaft ab, ist regional gebunden und ein Phänomen des mündlichen Sprachgebrauchs. Er kann sich auf Ebene der Aussprache, Lexik und Morphosyntax äußern. Dialekt kann nie losgelöst von sozialen Faktoren betrachtet werden, sodass bestimmte Forschende wie etwa Trudgill (2003: 35) den sozialen Aspekt als wesentliche Komponente in die Definition des Begriffs integrieren:

A variety of language which differs grammatically, phonologically and lexically from other varieties, and which is associated with a particular geographical area and/or with a particular social class or status group (see also sociolect). Varieties which differ from one another only in pronunciation are known as accents. Varieties which are associated only with particular social situations are known as styles. Neither of these should be confused with dialect.

Er weist explizit auf die Notwendigkeit hin, zwischen Dialekt und Akzent (Unterschiede lediglich bei der Aussprache) bzw. Stil (Unterschiede aufgrund von sozialen Situationen) zu unterscheiden, zieht aber keine eindeutige definitorische Grenze zwischen „Dialekt“ und „Soziolekt“²⁵. Soziale und regionale Faktoren sind bei Dialekten eng miteinander verzahnt, wie Chambers & Trudgill (1998: 45) feststellen: „All dialects are both regional and social, since all speakers have a social background as well as a regional location.“ Obwohl in der Sprachwirklichkeit keine scharfe Trennlinie zwischen Soziolekt und Dialekt gezogen werden

²⁵ Der Begriff „Soziolekt“ bezieht sich auf sprachliche Erscheinungsformen, die für sozial abgegrenzte Gruppen typisch sind, dabei können Faktoren wie „occupation, place of residence, education, income, ‘new’ versus ‘old’ money, racial or ethnic category, cultural background, caste, religion“ die Bestimmung einer sozialen Gruppe beeinflussen (Yau 2019: 283).

kann, ist der bestimmende Unterschied, dass Dialekte mit einer geografischen Region und Soziolekte mit einer sozialen Gruppe verbunden sind. Ein Dialekt kann von Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten innerhalb derselben Region gesprochen werden, wohingegen ein Soziolekt von Menschen derselben sozialen Schicht in unterschiedlichen Regionen gesprochen werden kann.

Dialekte sind zwar mit sozialen Faktoren verzahnt, doch sind nicht alle regionalen Unterschiede sozial markiert. Lexikalische Variation (verschiedene Bezeichnungen für denselben Begriff) beispielsweise kann neutral sein, während grammatischer Variation meist Vorurteile anhaften. Ein Beispiel dafür wäre die Deutung der Doppelverneinung als Indiz für niedrigeren sozioökonomischen Status (im Deutschen sowie auch im Englischen). Boberg et al. (2018: 4) führen aus, dass „everyone in the United States, as well as in other English-speaking countries, knows that ‘double negatives’ and lack of ‘standard’ subject-verb agreement are ‘wrong’ and that those who use them mark themselves as lower-class“. Außerdem haften ländlichen und städtischen Dialekten oft unterschiedliche Konnotationen an:

Rural and urban dialects often receive distinct social evaluations. Rural dialects are frequently seen as quaint and musical, if also unsophisticated and somewhat comic, and are associated with idyllic notions of traditional country life. Urban dialects are more often seen as lazy, ignorant, and linguistically and morally degenerate, since they are associated (at least in many middle-class minds) with the social problems of the lower-class sections of large cities. (Boberg et al. 2018: 2)

Dialekte werden wie bereits erwähnt mit bestimmten Regionen und sozialen Gruppen in Verbindung gebracht und ermöglichen es daher, Schlüsse über die regionale Herkunft und den sozialen Status der Sprecher*innen zu ziehen (Hodson 2014: 3). Sie stehen in einem Spannungsverhältnis zur Standardvarietät. Letztere wird als Sprache der Medien, der Bildung, der Politik, des Rechts und der Literatur – kurz gesagt: des öffentlichen Raums – mit richtigem Sprachgebrauch gleichgesetzt und hat überregionalen Charakter. Es handelt sich dabei häufig um die in einer Hauptstadt oder einer anderen Metropolregion verbreitete Varietät der gesellschaftlichen Oberschicht (Boberg et al. 2018: 2). Die Standardvarietät ist die in schriftlichen Regelwerken kodifizierte Norm und Dialekte die als (fehlerhafte) Abweichungen von dieser Norm eingestuft Varietäten. Das Verhältnis von Standard und Dialekt wird in der Soziolinguistik als Skala dargestellt, anhand des sogenannten Dialekt-Standard-Kontinuums oder Varietätenkontinuums. An einem Ende findet sich die prestigeträchtige Standardvarietät, am anderen Ende die (stigmatisierte) dialektale Sprache. Zwischen diesen Endpunkten liegen verschiedene als Umgangssprache bezeichnete Übergangsformen. Der Begriff der Umgangssprache umfasst

den großen und heterogenen Bereich von Sprachvarietäten zwischen Standardsprache einerseits und kleinräumig gebundenen Dialekten andererseits. [Umgangssprache] wird meist als eine Art ‚Ausgleichsvarietät‘ zwischen Standardsprache und Dialekt verstanden, die zwar deutliche regionale Färbung, jedoch keine extremen Dialektismen aufweist. (Bußmann 2008: 759)

Sie ist – wie Dialekt – für die Kommunikation im privaten Umfeld besser geeignet „als die eher auf formelle Situationskontexte beschränkt bleibende Hochsprache“ (Bußmann 2008: 759). Entlang des deutschen Varietätenkontinuums wird diese Kategorie in „standardnahe Umgangssprache“ oder „regionaler Standard“ und „dialektnahe Umgangssprache“ oder „Regiolekt“ unterteilt (Negele 2012: 31, Barbour & Stevenson 1998: 151). Aufgrund des damit verbundenen Prestiges werden Menschen, die Standardsprache sprechen, als intelligenter, wohlhabender und ehrgeiziger wahrgenommen (Hodson 2014: 39). Als Sprecher*innen der Varietät der offiziellen und institutionellen Kommunikation, haben sie wahrscheinlicher Zugang zu wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Machtpositionen. Dialektsprecher*innen hingegen werden häufig mit niedrigerem soziökonomischem Status und Bildungsniveau in Verbindung gebracht.

Im Gegensatz zur Standardvarietät als Sprache der Öffentlichkeit bzw. der Schriftlichkeit wird Dialekt als Sprache der privaten und intimen Kommunikation (auch „Nähesprache“) betrachtet. Für viele Menschen ist sie die Sprache der Primärsozialisation, d. h. die Sprache, die von früher Kindheit an im familiären und nahen sozialen Umfeld gesprochen wird. Als solche hat sie auch eine stark identitätsstiftende Funktion (Barbour & Stevenson 1998: 155). Aufgrund ihrer beschränkten geografischen Ausdehnung schaffen Dialekte außerdem ein starkes Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl. Dialekt, so Löffler (2010: 142), „stellt [...] eine spontane und engere Beziehung her zwischen den [Kommunikationspartnern] und wirkt so distanzmindernd und gruppenfestigend“. Aus diesem Grund empfinden viele Dialektsprecher*innen eine enge Verbundenheit mit ihrer Herkunftsregion.

3.3 Narrative Funktionen von Dialekt in Film und Fernsehen

Bei fiktiven Erzählungen wie Filmen und Serien geht es im Grunde um die Aufrechterhaltung einer Illusion. Fiktive Erzählungen setzen die sogenannte willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit (suspension of disbelief) durch das Publikum voraus (Zabalbeascoa 2012: 67). Damit die Zuschauer*innen in die narrative Welt eintauchen und diese nicht hinterfragen, muss die Erzählung möglichst glaubhaft erscheinen. Neben dem Setting, der schauspielerischen Leistung und der Handlung ist auch ein authentisch klingender Dialog (d. h. spontan und natürlich wirkende Gespräche) ein wesentlicher Faktor, um Glaubhaftigkeit zu erreichen und

die Illusion aufrechtzuerhalten. Dialekt kommt als Erscheinungsform des mündlichen und intimen Sprachgebrauchs dabei oft zum Einsatz.

Drehbuchautor*innen wählen sorgfältig diverse Elemente des spontanen mündlichen Sprachgebrauchs, um authentisch klingende Dialoge zu schreiben. Das Ergebnis wird als „fingierte Mündlichkeit“ oder „prefabricated orality“ (Baños-Piñero & Chaume 2009) bezeichnet. Es handelt sich um eine Illusion von Oralität, bei der es nicht darum geht, gesprochene Alltagssprache treu nachzubilden, sondern synthetisch herzustellen, um einen Realitätseffekt in fiktiven Kommunikationssituationen zu erzielen. Die Auswahl der mündlichen Sprachelemente wird durch die Funktionen des Dialogs bestimmt. Kozloff (2000: 33f.) teilt diese Funktionen in zwei Gruppen ein. Die erste betrifft die narrativen Funktionen, die die Handlung vorantreiben. Dazu gehören die Verankerung der erzählten Welt und der Figuren, die Vermittlung narrativer Kausalität (warum und wie etwas passiert), die Charakterisierung der Figuren, die Erzeugung von Realitätseffekten, die Ausführung von Sprechakten und die Steuerung der Interpretation und der Emotionen des Publikums. Unter die zweite Gruppe fallen Funktionen der ästhetischen Wirkung, der ideologischen Überzeugungskraft und der kommerziellen Anziehung. Dazu gehören die Ausschöpfung der sprachlichen Ressourcen, Botschaften/Kommentare/Allegorien und Chancen für „star turns“, d. h. Szenen, in denen berühmte Schauspieler*innen ihr Talent zur Schau stellen können. Dialekte kommen in Filmdialogen zum Einsatz, um bestimmte Funktionen des Filmdialogs zu unterstützen.

Drehbuchautor*innen nutzen die Dialekten anhaftenden Stereotype, um bestimmte Informationen implizit zu vermitteln. Das Publikum zieht ausgehend von der Art und Weise, wie jemand spricht, Schlüsse auf seine Persönlichkeit und auf seine Beziehungen zu anderen Filmfiguren. Die Zuschauer*innen entziffern diese impliziten Botschaften basierend auf ihrem Vorwissen in Bezug auf Dialekte und deren Einsatz in Filmen. Kozloff (2000: 82f.) führt zu den narrativen Funktionen von Dialekt aus:

Recognizable, clichéd dialects are used onscreen to sketch in a character's past and cultural heritage, to locate each person in terms of his or her financial standing, education level, geographical background, or ethnic group. [...] Moreover, dialects are manipulated in the service of realism—if we are in the South, one would expect at least some attempt at Southern accents. Commonly, films will create a certain linguistic community, a norm, and then employ departures from it for special effect. Thus dialects are frequently used to highlight a character's separation from his fellows.

Kozloff deutet in diesem Zitat bereits auf die zentralen narrativen Funktionen von Dialekt hin, die sich weitgehend mit den Funktionen decken, die Ramos-Pinto und Mubarak (2020: 392f.) nennen: Charakterisierung, Authentizität, Darstellung von interpersonalen Beziehungen,

Komik und die Schilderung der erzählten Welt aus einer spezifischen Perspektive. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Fokus auf die ersten drei Funktionen von Ramos-Pinto und Mubarak gelegt und die Funktion „Verankerung der erzählten Welt und der Figuren“ von Kozloff auch berücksichtigt, da angenommen wird, dass die Nutzung von Dialekt in der Serie „True Detective“ vorrangig diesen Funktionen zuzuordnen ist.

3.3.1 Charakterisierung

Die Charakterisierung bezieht sich auf den multimodalen Prozess, wie Figuren in Filmen dargestellt werden. Faulstich (2013: 102) zufolge können Figurenmerkmale über drei verschiedene Arten der Charakterisierung vermittelt werden:

- erstens die Selbstcharakterisierung: Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw. – wie jeder Mensch im normalen Alltag auch;
- zweitens die Fremdcharakterisierung: Eine Figur wird durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu einer dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert, und im Unterschied zu weiteren Personen mit wieder anderen Meinungsäußerungen;
- drittens die Erzählercharakterisierung: Eine Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden, etwa durch die Einstellungsgröße oder die Einstellungsperspektive, durch die Musik, durch die Beleuchtung und andere Stilmittel.

Die Charakterisierung ist ein wechselseitiger Prozess, sowohl die Filmemacher*innen als auch das Publikum wirkt mit. Culpeper (2001) spricht in diesem Zusammenhang von Bottom-up- und Top-down-Charakterisierungsindizien. Unter die Bottom-up-Indizien fallen Informationen, die aus dem audiovisuellen Text abgeleitet werden können, wie Kleidung, Mimik und Gestik, wenn jemand über eine Figur spricht oder eine Figur Informationen über sich selbst preisgibt usw. Diese Informationen können explizit oder implizit sein:

Character information can be provided in varying degrees of explicitness or directness. Explicit or direct characterisation involves the „explicit naming of the traits“, or indeed any kind of character property, whereas implicit or indirect characterisation means that „the traits and the entire personality of the character (...) need to be guessed from words, opinions and actions“ (Eder et al. 2010: 32). (Fernandez-Quintanilla & Culpeper 2017: 106)

Die Top-down-Indizien sind vom Vorwissen des Publikums abhängig. Culpeper (2001) erklärt die Top-down-Prozesse der Charakterisierung anhand der Schematheorie. Im Kontext von Filmfiguren bedeutet dies, dass das Publikum aufgrund bereits vorhandener Schemata²⁶ bestimmte Charaktermerkmale entschlüsselt und diese in Kategorien einordnet. Der Schema-Begriff umfasst kognitive Strukturen wie Stereotype, Prototype und Skripte. Wir verfügen

²⁶ „The term ‘schema/schemata’ refers to ‘well integrated chunks of knowledge about the world, events, people, and actions’ (Eysenck and Keane 2000: 352). They are abstracted from an accumulation of repeated experiences“ (Fernandez-Quintanilla & Culpeper 2017: 99).

durch unsere früheren Erfahrungen mit Filmen über Schemata für verschiedene Arten von Filmfiguren (z. B. Prototyp eines Helden, eines Gangsters oder eines Außenseiters). Hinter den Schemata verbirgt sich auch ein großes Problem für die Übersetzung von Dialekten. Das Publikum muss die von den Filmmacher*innen vermittelten Informationen richtig interpretieren, um die beabsichtigte filmische Botschaft zu entschlüsseln. In der Ausgangskultur kann davon ausgegangen werden, dass sich Hintergrundwissen/Schemata von Sender und Empfänger der Filmbotschaft weitgehend decken. Das ändert sich bei der Übertragung in eine andere Kultur. Ein Franzose wird die mit dem Wiener Dialekt verbundenen Assoziationen nicht entziffern können, genauso wenig wie ein Österreicher die mit dem nordfranzösischen Ch'ti assoziierten Stereotype kennen wird.

3.3.2 Authentizität

Wie weiter oben ausgeführt, trägt Dialekt dazu bei, die Illusion der Oralität aufrechtzuerhalten und einen Realitätseffekt zu erzielen. Filme und Serien mit Charakteren, die Dialekt sprechen, wirken realistischer, da sie den vielfältigen Ausdrucksformen der Sprache Rechnung tragen. Sie versuchen, die Realität des mündlichen Sprachgebrauchs nachzubilden und formen so glaubwürdigere Charaktere. Dialekte sind auch mit der visuellen Ebene verknüpft und steigern die Glaubhaftigkeit des Handlungsortes: Wenn sich die Handlung beispielsweise in Bayern abspielt, erwarten wir einen bayrischen Dialekt. Wenn Standardsprache – oder schlimmer noch – ein anderer Dialekt gesprochen würde, würde das womöglich auf Befremden stoßen und die Authentizität untergraben. Rodríguez Herrera (2014) macht die Auswirkungen dieses Missverhältnisses zwischen Ort und Sprachgebrauch anhand einer spanischen Übersetzung von Mark Twains Roman „Die Abenteuer des Huckleberry Finn“ (1885) deutlich. Er nimmt den Charakter des entlaufenen Sklaven Jim als Beispiel, der in der spanischen Fassung mit einem andalusischen Dialekt spricht, was die Glaubwürdigkeit dieses Charakters als schwarzen Sklaven aus Missouri komplett untergräbt: „The cultural differences are too obvious to go unnoticed. Jim speaks in this translation as if he had been born and raised somewhere in the south of Spain.“ (2014: 282)

3.3.3 Darstellung von interpersonalen Beziehungen

Dialekte können den Zuschauer*innen implizit vermitteln, wie die einzelnen Figuren zueinander stehen. Zunächst kann dadurch die (Nicht-)Zugehörigkeit einer Figur zu einer Gruppe aufgezeigt werden. Auch Schlüsse auf den sozialen Status sind möglich: Standardsprache oder – wenn ausschließlich Dialekt gesprochen wird – eine subtilere

Ausprägung des Dialekts können ein Indiz für eine höhere sozioökonomische Position sein, während ein stark dialektaler Sprachgebrauch mit dem Gegenteil assoziiert wird. Dialekt als Sprache der Nähe und des Privatbereichs kann auch ein Hinweis auf Intimität und emotionale Verbundenheit sein. Er offenbart die Hierarchie und auch Solidaritäts- und Machtverhältnisse im Rahmen einer Kommunikationssituation (Ramos Pinto 2018: 24). In der US-Serie „The Wire“ zum Beispiel, in der es um den Konflikt zwischen der Strafverfolgung und den Drogenkartellen in Baltimore geht, sprechen Charaktere verschiedener ethnischer Gruppen und sozioökonomischer Stellung auf beiden Seiten des Konflikts den Baltimore-Dialekt. Das steigert das Gemeinschaftsgefühl und ist ein wichtiges identitätsstiftendes Merkmal für die Charaktere. Außerdem verdeutlicht es die Gemeinsamkeiten zwischen allen gesellschaftlichen Gruppen in der Serie (McIntyre & Lugea 2015: 66).

3.3.4 Verankerung der erzählten Welt und der Figuren

Dialekt interagiert mit der visuellen Ebene, um die Handlung in einer bestimmten Region zu verorten und eine spezifische Atmosphäre zu schaffen. Dies trägt dazu bei, den Handlungsort glaubhafter erscheinen zu lassen und lässt das Publikum tiefer ins Geschehen eintauchen. Die Figuren werden durch ihren Dialekt in den Handlungsort eingebettet. Durch die regionale und soziale Situierung entstehen lebendige und abgerundete Charaktere. Ort und Charaktere fügen sich zu einem harmonischen Ganzen und bilden die fiktive Welt entsprechend den ästhetischen und narrativen Zielen der Filmemacher*innen. Ein Beispiel dafür, wie Dialekt zur Verankerung der erzählten Welt und der Figuren beiträgt, ist der Film „Trainspotting“ (1996), der auf dem gleichnamigen Roman von Irvine Welsh (1993) basiert. Die Handlung dreht sich um das Leben einer Gruppe junger Drogenabhängiger in Edinburgh. Der Schauplatz des Geschehens spielt eine wesentliche Rolle für die Handlung. Edinburgh ist nicht nur die physische Kulisse, sondern beeinflusst auch die sozialen und wirtschaftlichen Lebensumstände der Charaktere. Insbesondere die ärmeren Stadtteile dienen als Brutstätte für Drogenkonsum. Das soziale Umfeld sowie die Perspektivlosigkeit der Charaktere sind mit dem Handlungsort verflochten. Der stigmatisierte „Scots“-Dialekt, den die Charaktere sprechen, verleiht ihnen eine Stimme, die sie sozioökonomisch positioniert und sie mit dem Ort verbindet (Herrmann et al. 2017: 32).

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich die Nutzung eines bestimmten Dialekts in die Ziele der Filmemacher*innen einreicht und daher eine zentrale Komponente der Filmwelt bildet. Demgemäß müssen Möglichkeiten gefunden werden, um die entsprechenden vermittelten Bedeutungen in die Zielkultur zu übertragen. Im Folgenden werden die

Herausforderungen dargelegt, die bei der Übersetzung von Dialekt aufkommen und die gängigen Strategien sowie ihre Auswirkungen auf die narrative Erzählung erläutert.

3.4 Übersetzungsstrategien für Dialekt in Filmen und Serien

Für die Übersetzung von Dialekt gibt es kein Patentrezept. Dialekte stellen eine oft unüberwindbare Hürde im Übersetzungsprozess und spezifisch in der Untertitelung dar. Als Phänomene der mündlichen Sprache können sie sich auf allen sprachlichen Ebenen von der Standardsprache unterscheiden. Dialektaler Sprachgebrauch ist auch gekennzeichnet durch Idiome, Tabu-Wörter, Schimpfwörter und emotional geladene Sprache. In der Regel werden solche Elemente in der Übersetzung abgeschwächt, neutralisiert oder gar weggelassen (Diaz-Cintas & Remael 2007: 187). Neben diesen Elementen markierter Sprache werden auch andere Merkmale mündlichen Sprachgebrauchs gestrichen oder reduziert. Dazu zählen z. B. Wiederholungen, Interjektionen, grammatische Fehler, unvollständige Sätze, Stottern, etc. Das liegt an den Einschränkungen des Untertitelungsverfahrens und am Moduswechsel (vgl. Kapitel 2).

Als in einem spezifischen geografischen und kulturellen Kontext eingebettetes sprachliches Phänomen steckt hinter jedem Dialekt eine Weltanschauung, mit spezifischen Werten, Moralvorstellungen und Realien (Ellender 2015a: 5). Luyken (1991: 157) führt zur Komplexität der Dialektübersetzung aus: „the problem lies in the fact that behind the words lies a world of associations, customs, institutions: in short, a whole culture.“ Bisweilen ist auch die Art und Weise, wie etwas gesagt wird für die Handlung genauso wichtig oder wichtiger, als was gesagt wird, wie auch Ramière (2004: 112) betont: „Il est donc important, pour chaque film, que le traducteur-adaptateur en identifie tout d’abord les fondements esthétiques et symboliques et, si besoin est, qu’il privilégie parfois la traduction d’éléments de pragmatique interpersonnelle sur la traduction du contenu propositionnel.“ Mit Blick auf die Untertitelung erschweren die räumlichen und zeitlichen Einschränkungen, die notwendige Synchronität, die Forderung nach maximaler Lesbarkeit und die weit anerkannte Auffassung, dass gute Untertitel unauffällig sind, die Wiedergabe von Dialekten umso mehr (Ellender 2015a: 78).

Wenn kein Versuch unternommen wird, den Dialekt in irgendeiner Weise in die Zielsprache zu übertragen, führt das häufig zu einer verzerrten Darstellung der Figuren und der Beziehungen zwischen den Figuren („interpersonal shifts“)²⁷ und zu einer Veränderung des

²⁷ Von Pérez-González (2007: 16) eingeführter Begriff für aus der Übersetzung erwachsene Verzerrungen zwischen den Beziehungen einzelner Figuren, den er wie folgt definiert: „changes between the relations that

audiovisuellen Kontextes (Diaz-Cintas & Remael 2007: 185). Diese Konsequenzen können auch eintreten, wenn eine unpassende Übertragungsstrategie gewählt wird.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Meinungen hinsichtlich der Frage, ob Dialekt überhaupt übersetzt werden kann bzw. soll, in der TW auseinandergehen. In seinem Essay „Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity“ (2000) schildert Pym die Standpunkte, die zu diesem Thema in der TW im Allgemeinen anzutreffen sind. Er führt eine binäre Sichtweise an, nach der die Übersetzer*innen die Auswahl haben, den Dialekt in die Standardsprache zu übersetzen und die mit dem Dialekt verbundenen Bedeutungen zu verlieren, oder den Dialekt mit einem Dialekt aus der Zielkultur wiederzugeben und dadurch an Glaubhaftigkeit zu verlieren. Daneben besteht auch die deskriptive Sichtweise, nach der die TW lediglich die Gründe erklären müsste, warum Dialekt kaum übersetzt wird, ohne Leitlinien für die Übersetzung bereitzustellen. Vertreter*innen der dritten und letzten Sichtweise begnügen sich mit der Erklärung, dass es keine richtige Antwort auf die Frage gibt und das Übersetzer*innen selbst für sich entscheiden sollen, was die beste Vorgehensweise ist.

Die Mehrheit der Forschenden, die sich mit diesem Thema beschäftigen sind sich allerdings einig: Dialekt schlicht als unübersetzbar abzustempeln, ist keine legitime Lösung. Obwohl es nicht möglich ist, die von einem Dialekt mitgetragenen Bedeutungen eins zu eins in der Zielkultur wiederzugeben, so bestehen Möglichkeiten einer dynamischen Äquivalenz. Die Illusion eines Dialekts kann geschaffen werden, indem sprachliche Elemente auf kreative Weise kombiniert werden. Die Verwendung von Elementen des mündlichen Sprachgebrauchs wie umgangssprachliche Ausdrücke, vereinzelte dialektale Wörter, Wiederholungen, Modalpartikeln und die Umstellung der Syntax kann durchaus eine wirksame Lösung sein (Pitkäsalo 2016: 2). Lösungen auf Register- oder Stilebene sind eine weitere Option. Dies macht deutlich, dass trotz allen Einschränkungen einige Nuancen des Dialekts beibehalten werden können. Pym kommt in seinem Essay zu dem Schluss, dass es nicht darum geht, den Dialekt als solchen, sondern die Sprachvariation, den Kontrast zwischen den verschiedenen Sprechweisen wiederzugeben, denn Dialekt könne definitionsgemäß nicht von seinem kulturellen Kontext losgelöst werden. Wenn dieser Kontrast, diese Abweichung von der Norm wiedergegeben kann, „then the markers may be said to have been translated“ (2000: 73).

characters develop with each other through conversation in the source language and the social relations that these same characters develop in the target dialogue“.

Grundsätzlich sollte von Fall zu Fall entschieden werden, wie und in welchem Ausmaß eine Abweichung von der Standardsprache zugunsten der Übertragung des Dialekts sinnvoll erscheint. Wenn der Dialekt für die Darstellung eines Charakters oder die Erzählung als Ganzes etwa als atmosphärisches oder humoristisches Element entscheidend ist, sollte dieser auch in der Zielsprache auf die eine oder andere Weise wiedergegeben werden (Ellender 2015a: 78). Ausgehend von den Funktionen des Dialekts muss also entschieden werden, welche Strategie sich am besten eignet, damit die beabsichtigte Bedeutung auch in der Zielkultur ihre Wirkung entfalten kann. Zunächst sollten demnach folgende Fragen beantwortet werden: Soll mit dem Dialekt die Individualität einer Figur hervorgehoben werden? Oder geht es darum, die Zugehörigkeit zu einer Gruppe darzustellen? Wird mit dem Dialekt eher auf soziale oder regionale Unterschiede hingewiesen? Ist der Dialekt handlungskonstitutiv? Dient er der Authentizität oder schafft er Lokalkolorit? Zieht sich der Dialekt durch den gesamten Film oder sprechen ihn nur vereinzelte Figuren? Nach der Analyse der narrativen Funktionen bieten sich den Übersetzer*innen zwei Möglichkeiten: Den Dialekt auf irgendeine Weise zu übertragen oder ihn zu tilgen. Beide Optionen gehen mit Auswirkungen für die im Original erzeugten Bedeutungen einher. Je nach den Funktionen der Varietät im Ausgangstext können beide Optionen gerechtfertigt sein.

Allerdings agieren Übersetzer*innen nicht im luftleeren Raum. Vielfältige kontextuelle Faktoren beeinflussen die Strategiewahl. Ein wesentlicher Faktor ist der Einfluss der Medienkonzerne, die den Markt steuern und vorgeben, wie Untertitel auszusehen haben. Dabei wird Verständlichkeit und einer schnellen Umsetzung Vorrang vor stilistischen „Nebensächlichkeiten“ wie dem dialektalen Sprachgebrauch eingeräumt (Nadiani 2004: 60). Die Wiedergabe markierter Sprache steht zudem im Widerspruch zu den Konventionen der Untertitelungsbranche wie Verständlichkeit, sprachliche Richtigkeit und Unsichtbarkeit (siehe Kapitel 2). Hinzu kommen ungünstige Arbeitsbedingungen wie kurze Deadlines und eine nicht zufriedenstellende Vergütung. Den Gewohnheiten und Erwartungen des Zielpublikums muss auch Rechnung getragen werden, denn diese bestimmen die Akzeptanz der Strategie. Sind die Zuschauer*innen Standardsprache in den Untertiteln gewohnt, so könnte markierte oder dialektale Sprache eigenartig wirken oder gar als falsch übersetzt empfunden werden. All diese Faktoren begünstigen die Neutralisierung des Dialekts in der Zielkultur und machen deutlich, warum sich die Standardisierung als Norm durchgesetzt hat. Nachfolgend werden die Übersetzungsstrategien für Dialekt unter Heranziehung der Bezeichnungen von Kolb (2003: 278ff.) dargelegt.

3.4.1 Wiedergabe durch Standardsprache

Die Wiedergabe durch Standardsprache (Standardisierung) kann oft wesentliche Konsequenzen für die Botschaft des Originals haben, darunter:

- Verlust von Atmosphäre, Lokalkolorit und die Aushöhlung von komplexen, vielschichtigen Charakteren (Herbst 1994: 103, Rodríguez Herrera 2014: 287)
- Verlust von Kontrast zwischen der Sprache der einzelnen Figuren (Yau 2018: 288)
- Verzerrung der Charaktere und ihrer Beziehungen (Bruti 2019: 205)
- Verlust von Minderheitsstimmen (Yau 2018: 289)
- Domestizierung (Yau 2018: 288)

Diese Verschiebungen haben eine andere Wirkung in der Zielkultur zur Folge. Aus diesen Gründen kritisieren viele Stimmen der translationswissenschaftlichen Gemeinschaft diese Praktik. Nadiani (2004: 60) beispielsweise betont die Bedeutung von markierter Sprache für die Authentizität von Filmsynchronisationen:

Der Wahrheitsgrad, also die Qualität dieser Illusion [hat] direkt mit jenem gewissen Etwas zu tun, das zur Ausgangskultur gehört und mit den Bildern aufs engste verflochten ist. Ein Akzent, eine Apokope, eine Aphärese, eine Synkope, ein Tonfall [...]: All diese Elemente haben das gleiche Existenzrecht im Film, in der Story [...]. So wie bestimmte, den Bildern eigene Kultureme nicht getilgt werden bzw. werden dürfen, dürften der Dialogsprache eigene Kultureme nicht beseitigt werden.

Niemeier (1991) bemängelt die Synchronisation des Films „Endstation Sehnsucht“ (1951). Die beiden Hauptcharaktere – gespielt von Marlon Brando und Vivien Leigh – sprechen mit einem Dialekt aus dem Norden bzw. dem Süden der USA. Dadurch werden die Gegensätzlichkeit dieser Charaktere, ihre Herkunft und ihr soziokultureller Hintergrund von Anfang implizit kommuniziert. In der deutschen Fassung sprechen beide Hochdeutsch, d. h. diese Information wird dem Zielpublikum vorenthalten. Natürlich spielt auch hier die intersemiotische Redundanz eine unterstützende Rolle: Die Bilder vermitteln zwar die Unterschiede zwischen den Charakteren, jedoch ergibt sich erst in Kombination mit den Dialekten – die ein Netzwerk von Assoziationen aktivieren – ein Gesamtbild. Auch Ramière (2004) hat sich im Rahmen der Frage, wie die Übersetzung die Interpretation eines Films beeinflussen kann, mit diesem Film befasst. Für ihre Untersuchung stützt sie sich auf die Arbeit von Mason (1989) und Hatim & Mason (1997), die anhand der englischen Übersetzung des Films „Un cœur en hiver“ (1992) veranschaulichen, wie Untertitel und spezifisch fehlende Höflichkeitspartikeln die interpersonalen Beziehungen der Charaktere verzerren können und welche Folgen das für die Interpretation des Films nach sich zieht:

Cumulatively, the absence of the politeness features [...] cannot fail to convey a different idea of the personality of the characters on screen and of their attitudes towards each other. Items

which, taken in isolation, appear to be of relatively little significance turn out to be powerful indicators of rhetorical purpose and the dynamics of interaction. (Mason 1989: 24)

Für das Zielpublikum kann es daher sehr schwierig sein, die interpersonale Bedeutung in ihrer Gänze zu erfassen bzw. richtig zu deuten, wenn phatische und pragmatische Kommunikationselemente in den Untertiteln verschwinden. Ramière (2004: 108) stellt in ihrer Studie fest, dass Vivien Leighs Charakter durch das Weglassen verschiedener Diskurspartikel in den Untertiteln entschlossener, direkter und weniger geheimnisvoll und zerbrechlich rüberkommt.

Wie folgenschwer die Standardisierung ausfallen kann – besonders in Werken, in denen Dialekt eine wesentliche Rolle einnimmt, wie in Mark Twains „Die Abenteuer des Huckleberry Finn“ (1884) lässt sich wieder am Charakter von Jim veranschaulichen. Jim legt im Laufe des Romans logisches Denkvermögen, Weisheit und moralische Integrität an den Tag. Er spricht in einem Dialekt, der im 19. Jahrhundert mit (ehemaligen) Sklaven in Verbindung gebracht wurde, dementsprechend haften diesem eine Reihe von rassistischen Stereotypen an. Twain nutzt diesen Gegensatz zwischen Jims „ungebildeter“ Sprache und seinem ausgeprägten logischen Denkvermögen, um rassistische Stereotype über ethnische Zugehörigkeit und Intelligenz herauszufordern. Eine Botschaft, die im Zuge der Standardisierung vernichtet wird, wie Rodríguez Herrera (2014: 281) feststellt: „Against this backdrop, it seems obvious that reducing Jim’s dialectal variations to a standardised, ‘decaffeinated’ version in the target text is just a sure way of killing Twain’s message.“

3.4.2 Übertragung in einen Dialekt

Es gibt Forschende, die in der Standardisierung die einzige Möglichkeit sehen, fiktive Werke mit dialektalem Sprachgebrauch zu übersetzen. Landers (2001: 117) argumentiert, dass jeder Versuch Dialekt zu übersetzen, aufgrund seiner starken Kulturgebundenheit zum Scheitern verurteilt ist. Herbst (1994: 97) bringt vor, dass die Standardsprache die einzige Varietät ist, die nicht sozial oder regional markiert ist. Daher rät er vom Einsatz von Dialekten in der Synchronisation (was auch auf die Untertitelung übertragen werden kann) ab. Er führt ferner aus:

Für die Zwecke der Synchronisation bzw. der Übersetzung allgemein bedeutet das, daß es unmöglich ist, etwa die Information, daß ein Sprecher in der sozialen Hierarchie relativ weit unten steht, durch einen Akzent oder Dialekt zum Ausdruck zu bringen, ohne gleichzeitig auch eine regionale Einordnung vorzunehmen. (1994: 97)

Anders gesagt: Regionale und soziale Marker sind immer miteinander verknüpft und bei der Wahrnehmung von Dialekt werden Assoziationen auf beiden Ebenen hervorgerufen. Es ist

allgemein anerkannt, dass diese Assoziationen nie eins zu eins in die Zielsprache übertragen werden können und dass der Ersatz eines Dialekts aus der Ausgangssprache mit einem Dialekt aus der Zielsprache oft katastrophale Folgen für die Bedeutung des Originals haben kann. Dazu zählen die Deplatzierung des Geschehens und die Situierung in die Zielkultur (Englund Dimitrova 2004: 131). Als Folge entstehen neue Assoziationen in der Übersetzung, die Glaubhaftigkeit der Geschichte wird beeinträchtigt. Wie Kolb (2003: 278) feststellt, wurden Dialekte in früheren Übersetzungen durchaus häufig durch zielsprachliche Dialekte wiedergegeben. Catford (1965) schlägt beispielsweise auch vor, Dialekt in der Übersetzung durch einen „äquivalenten“ Dialekt in der Zielsprache zu ersetzen. „Äquivalent“ bedeutet in diesem Fall, die Ersetzung mit einem zielsprachlichen Dialekt aus einer Region, die jener der Ausgangssprache im geografischen Sinne entspricht. Dieser systemlinguistische Ansatz zeugt von einer mechanistischen Übersetzungsauffassung und ist heute natürlich überholt.

3.4.3 Kompensation

Unter diesem Abschnitt werden die drei übrigen Kategorien Kolbs (2003: 278–280) zusammengefasst. Zwischen den beiden Extremen (Standardisierung und Übertragung in einen Dialekt) liegt der Mittelweg der Kompensation (Heiss & Soffritti 2009). Von vielen Forschenden wird das als die in den meisten Fällen am besten geeignete Strategie angesehen. Ziel ist es, den Kontrast zwischen Standard und dialektale Sprache wiederzugeben, ohne dabei auf zielsprachliche Dialekte zurückzugreifen. Es geht also darum, indirekte Äquivalenz herzustellen, indem markierte – aber nicht mit einer bestimmten regionalen Varietät der Zielkultur verbundene – Sprachelemente den Eindruck dialektalen Sprachgebrauchs erwecken. Dies kann auf folgende Weise erreicht werden:

- Übertragung in einen Soziolekt: Dabei handelt es sich um eines der am häufigsten angewandten Ansätze. Die Sprachvarietät wird auf einer anderen Ebene wiedergegeben. Register, Stil und Syntax können von der Standardsprache abweichen und Elemente der mündlichen Sprache wie Wiederholungen, Modalpartikeln, Interjektionen usw. eingesetzt werden (Nadiani 2004: 69, Yau 2019: 288). Diese Strategie (ver)legt den Schwerpunkt stärker auf den sozialen Aspekt, da die vorgenannten Ebenen und Elemente nicht regional, sondern sozial gekennzeichnet sind.
- Übertragung als gebrochenes Deutsch: Dieser Ansatz ist extremer, da dabei orthografisch, grammatisch und syntaktisch falsche Formen verwendet werden, um den Effekt von Nichtstandardsprache zu erzeugen. Der Übersetzer läuft Gefahr, dass die markierte Sprache vom Publikum von eigenartig bis hin zu schlicht falsch übersetzt

angesehen wird. Besonders wenn die Zuschauer*innen Standardsprache in Untertiteln gewohnt sind, bietet dieser Ansatz keine Garantie dafür, dass die markierten Elemente als dialektaler Sprachgebrauch wahrgenommen werden. Problematisch ist ferner, dass es sich bei gebrochenem Deutsch um eine „Zwischenstufe zur fehlerfreien Beherrschung der Fremdsprache Deutsch“ handelt und jede Entscheidung, einen Dialekt als gebrochenes Deutsch zu übertragen „im Lichte des Status zu sehen [ist], der dieser Variante in der deutschsprachigen Kultur zukommt“ (Kolb 2003: 279).

- Entwicklung einer Kunstsprache: Ein sehr zeitintensiver Ansatz ist die Erfindung einer fiktiven Varietät. Angesichts der Arbeitsbedingungen der Untertitler*innen ist das eine selten realisierbare Strategie, allerdings wird sie in den letzten Jahrzehnten vermehrt angewendet. Kolb (2003: 279) sieht das teilweise „als Ausdruck des Unbehagens mancher Übersetzer angesichts anderer gängiger Konzepte“. Es geht in erster Linie darum, „das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu erhalten“ (2003: 279). Diese Strategie kann befremdlich wirken und ist nicht immer eine geeignete Lösung. In passenden Kontexten kann sie aber durchaus Früchte tragen, so etwa die von Michael Katims übersetzten englischen Untertitel des französischen Films „Bienvenue chez les Ch’tis“ (2008) (Ellender 2015b: 66).

Die Strategien können die von den Dialekten mitgetragenen Bedeutungen aufrechterhalten, verändern oder aufheben. Jede Strategie zieht Auswirkungen im Hinblick auf den Verlust oder die Erzeugung neuer Bedeutungen, Ethnozentriertheit, Authentizität, Konservatismus und Radikalismus nach sich (Ramos-Pinto & Mubarak 2020: 394f.)

3.5 Southern American English und Cajun English: Besonderheiten, Einstellungen, Stereotype

Der US-amerikanische Süden unterliegt seit jeher Verallgemeinerungen und stereotypen Darstellungen. Mit dem Klang eines Südstaatendialekts wird eine ganze Palette von Assoziationen aktiviert, die sowohl positiver als auch negativer Natur sein können. Unter den vielen Dialekten der Region reiht sich auch das Cajun English als besondere, vom Französischen geprägte Varietät ein, die viele Stereotype mit den anderen Südstaatendialekten teilt, aber auch einige spezifische Assoziationen hervorruft. Viele Dialektmerkmale aus dem US-amerikanischen Süden weisen einen hohen Wiedererkennungswert auf und werden häufig in Literatur und Medien eingesetzt – oder sind gerade aufgrund des häufigen Auftretens in fiktiven Werken dermaßen bekannt. Die Nachbildung von Dialekten in fiktiven Werken ist, wie weiter oben ausgeführt, nicht wahrheitsgetreu. Sie basiert auf Selektionsprozessen und

bekannten Stereotypen und kann die Stigmatisierung der Sprecher*innen dadurch weiter verstärken.

3.5.1 Southern American English

Southern American English (SAE) ist ein Sammelbegriff für verschiedene Dialekte, die in den US-amerikanischen Südstaaten gesprochen werden – eine Region, die die östlich und zentral gelegenen US-Staaten südlich der Mason-Dixon-Line umfasst.²⁸ Im engeren Sinne wird der Begriff allerdings mit den elf konföderierten Staaten assoziiert, die sich von den USA abgespalteten, nachdem Abraham Lincoln – der für das Verbot der Sklavenhaltung plädierte – im Jahr 1860 zum Präsidenten gewählt wurde. Dieses Ereignis wurde zum Auslöser des Bürgerkriegs – ein Konflikt, dessen Vermächtnis in den USA bis heute nachwirkt und für das Fortbestehen der imaginären Trennlinie zwischen Norden und Süden sorgt. Dieser Konflikt hat außerdem maßgeblich dazu beigetragen, den Begriff der „southern otherness“²⁹ zu festigen. Damit ist die Wahrnehmung des amerikanischen Südens als anders im Vergleich zum Rest des Landes gemeint. Das liegt in der Annahme begründet, dass die Südstaaten aufgrund ihrer spezifischen Kultur, Geschichte, Traditionen und Dialekten von der Gesamtidentität der USA abweichen. Diese Wahrnehmung ist sowohl mit positiven (Gastfreundschaft, Kulturreichtum) als auch negativen Stereotypen (Rückständigkeit, Armut, Rassismus, Religiosität, Konservatismus, niedriges Bildungsniveau) verknüpft (Cobb 2005). Die negativen Stereotype überwiegen jedoch, wie auch Ayers (1996: 62) feststellt: „the whole South appears to be a vast saucer of unpleasant associations“.

Diese negative Wahrnehmung erstreckt sich auch auf die Sprachvarietäten der Südstaaten. Die US-Amerikaner*innen stufen den Süden als Region des Landes mit der markantesten Sprache ein, allerdings auch als „most important locus of bad English“ (Preston 2007: 164). Als gutes Englisch wird Preston (2007: 164) zufolge „the white-bread stuff of the mythical national newscaster variety, which is supposed to have its origins and provenance somewhere in the Midwest“, eingestuft. Es ist jedoch anzumerken, dass die Bevölkerung im Rest des Landes generell nicht zwischen den verschiedenen Dialekten des SAE unterscheiden kann: „by and large, outsiders cannot distinguish an Appalachian accent from a Charleston accent, or Texas from Virginia“ (Lippi-Green 2012: 218). Es gibt einige Merkmale, die allen

²⁸ Die Südstaaten erstrecken sich von North Carolina im Osten bis einschließlich Texas im Westen, nördlich werden sie durch den Ohio River und südlich durch die Südspitze Floridas abgegrenzt (Labov 2006: 240).

²⁹ Für einen ausführlichen Überblick über die Bedeutung des Begriffs der „southern otherness“ und dessen historischen Ursprünge siehe Cobb (2005: 9-33).

SAE-Dialekten gemein sind. Lippi-Green (2012: 214) hebt drei Merkmale hervor, die beim Versuch, einen SAE-Dialekt nachzuahmen, stets identifiziert werden:

- 1 the merger of /i/ and /e/ before nasal sounds (so that “pin” and “pen” are both “pin,” “hem” and “him” are both “him,” etc. [...]);
- 2 the monophthongization of /ai/ to /a/ as in the words tie, rice, dime which will sound something like tah, rahs, dahm[;]
- 3 you all or y’all for the second person plural pronoun.

Labov (2006: 240) führt aus, dass SAE von allen US-amerikanischen Dialekten den größten Bekanntheitsgrad in der breiten Öffentlichkeit aufweist. Das kann natürlich besonders wirksam in fiktiven Erzählungen eingesetzt werden. Im Hinblick darauf, wie SAE in Film und Fernsehen dargestellt wird, erläutert Shuttlesworth (2007: 194), dass SAE in fiktiven Werken als Stilmittel benutzt wird und daher nicht unbedingt der Realität entspricht. Eine wahrheitsgetreue Nachbildung könnte nämlich das Verständnis durch das breite Publikum beeinträchtigen. Sie führt fort, dass SAE Merkmale auf jeder sprachlichen Ebene aufweist, in fiktiven Werken aber meistens lexikalische Elemente zum Einsatz kommen (z. B. I reckon, sir, ma’am, y’all, yonder, fixin’ to usw). Es gibt eine Reihe von klischeehaften Charaktertypen, mit denen spezifische sprachliche Merkmale verbunden werden: „Iconic linguistic features are found in depictions of such stock southern character types as the Southern Belle, the Country Bumpkin, the Good Ole Boy, and others.“ (2007: 195). Viele audiovisuelle Produktionen tragen zur Festigung und zum Weiterbestehen dieser Stereotype bei, darunter Tennessee Williams’ Theaterstück „Die Glasmenagerie“, Serien und Filme (Dukes of Hazzard, Deliverance, Sweet Home Alabama, u. v. m.) oder Werbungen (z. B. für Mountain Dew) (Gerster 2006: 174).

3.5.2 Stereotype und der Süden in Literatur und Medien

Die mit den Südstaaten verbundenen Stereotype und die Porträtierung dieser Region in Literatur und Medien sind von vielen Faktoren geprägt, darunter historische Ereignisse wie die Sklaverei und der Bürgerkrieg, die vielfältige ethnische Zusammensetzung der Region³⁰ sowie das subtropische Klima und die üppige, exotische Vegetation. Gerster (2006: 172) stellt fest, dass diese Stereotype in zwei gegensätzliche Kategorien fallen:

George B. Tindall suggests that the temptation is to deal with the South mentally in accordance with the generally held categories of a serene Sunny South versus a Benighted South. Mentally and emotionally edited cartoons of social reality portray on the one hand an ornamental, utopian, mythic South of gallant Cavaliers and beauteous belles (or more recently, a Sunbelt South of the nouveau riche) and on the other a semisavage South of abject poverty feeding moral degeneracy. America’s and the world’s views of the South seldom transcend these hardened stereotypes. One’s mental vision of the South seems either given to the romantic

³⁰ Die Bevölkerung setzt sich u. a. zusammen aus Nachfahren europäischer Kolonisatoren und Einwanderer, afrikanischer Sklaven und amerikanischer Ureinwohner.

glow of late antebellum palatial plantation splendor (or modernized versions thereof) or the counterimage of what W. J. Cash once saw fit to call the “romantics of the appalling”.

Die Stereotype³¹ sollen im Folgenden näher beschrieben werden. Zu den positiven Stereotypen zählen u. a.:

- Der Süden als Schauplatz von Romantik und Nostalgie: Früher wurden die Südstaaten oft als romantische Idylle dargestellt, die sich durch das Fortbestehen alter Traditionen, galantes Verhalten, den Südstaatencharme und die südliche Gastfreundschaft auszeichnet. Damit werden auch die prächtigen Plantagenhäuser und die extravagante Lebensweise der Plantagenbesitzer vor dem Bürgerkrieg in Verbindung gebracht. Etwa zur Hälfte des 20. Jahrhundert ist ein Wandel in der Darstellung des Südens als „exalted society bilt upon a thriving plantation economy“ zu „the South as a Gothic and othered space“ (Horsley 2022: 11) zu beobachten.
- Southern Belles und Gentlemen: Eine Southern Belle (Südstaatenschönheit) ist das stereotype Bild einer charmanten, anmutigen und gebildeten jungen weißen Frau. Das männliche Gegenstück dazu ist der Southern Gentleman oder Cavalier. Mit diesen Stereotypen assoziiert werden besonders Höflichkeit, gute Manieren und die Wahrung alter Traditionen.

Zu den negativen Stereotypen zählen folgende:

- Religiosität und Konservatismus: Der Süden wird oft als äußerst religiös dargestellt, manchmal bis hin zum Fundamentalismus. Die Region wird auch „Bible Belt“ genannt, was die Bedeutung von Religion – vorwiegend evangelikaler Protestantismus – in der Südstaaten-Kultur deutlich macht. Ferner bildet diese Religiosität den Nährboden für die konservative Haltung vieler Südstaatler*innen: Ihre Bevölkerung wird sowohl in ihren Traditionen als auch in ihren politischen Ansichten als konservativ dargestellt (Ayers 1996: 68). Dieses Stereotyp ruft Bilder von protestantischen Erweckungsbewegungen und Massenevangelisationen (revival meetings), Zeltkirchen sowie von christlich-konservativen Republikaner*innen hervor, die sich für das Recht auf Waffen und das Verbot der Abtreibung einsetzen und die Rechte von LGBTQIA+-Personen ablehnen (Dickson 2006: 134, Lienesch 2006: 113, Howard 2006: 79).
- Rückständigkeit, Abgeschiedenheit und Armut: Der Süden weist einen höheren Teil an in Armut lebenden Menschen als der Rest des Landes auf (Gerster 2006: 174). Die

³¹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass nicht alle dem US-amerikanischen Süden anhaftenden Stereotype im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden können. Als weiterführende Lektüre bietet sich z. B. Lippi-Green (2011), Ayers (1996) und Gerster (2006) an.

Gründe dafür reichen weit in die Vergangenheit zurück: Aufgrund von Sklavenarbeit und Ausbeutung durch Billigarbeit hatten viele Menschen unterhalb der Elite keine Möglichkeit, Wohlstand oder überhaupt gute Lebensverhältnisse zu erreichen. Aufgrund des ausbeuterischen Wirtschaftssystems fehlten auch Investitionen in gemeinnützige Infrastruktur wie Schulen und Verkehrsmittel (Zandt 2015). Die Bedeutung der Landwirtschaft führte ferner dazu, dass die Industrialisierung und Modernisierung zunächst ausblieben. Diese Faktoren führten zur Porträtierung der Region als rückständig und von der Zivilisation abgeschieden und somit auch zur Entstehung des Stereotyps des inzestuösen Hinterwäldlers. Ayers (1996: 66) schreibt dazu:

The South has become an object of fun, a sanctioned way to laugh at poverty and backwardness [...] Inbreeding seems to be an especially popular topic, signifying the South's isolation and perversion born of being out of the mainstream of American life.

- Rassismus: Die Geschichte der Südstaaten wurde maßgeblich von der Sklaverei und Plantagenwirtschaft geprägt und die Region wird heute noch damit assoziiert. Damit verbunden werden u. a. Plantagenarbeit, die Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung und Hassverbrechen gegen sie, Segregation, rechtsextreme Republikaner*innen und Rednecks, die die Konföderiertenflagge hissen, der Ku-Klux-Klan und die Jim-Crow-Gesetze.
- Rednecks, Hillbillies und „white trash“: Es handelt sich hierbei um abwertende, oft synonym verwendete Bezeichnungen für arme, ungebildete Bewohner*innen des ländlichen Südens, die der Arbeiterklasse angehören³². Boney (2006: 260) beschreibt das Stereotyp des Rednecks folgendermaßen:

The nasty redneck is undereducated and speaks in colloquial, almost unintelligible tongues. [...] The redneck is too physical and violent [...] He may even scratch when he itches, wherever he or it may be. He wolfs down coarse, greasy food like cornbread and fried chicken [...] He drinks too much and talks long and loud. [...] His women (not ladies) chew gum and wear plastic hair curlers in public, and his children are just as unsavory, and all rednecks share the delusion that they are just as good as anyone else. Above all, they are incorrigible racists.

Dieses Stereotyp beruht auch auf der fiktiven Darstellung des ländlichen Südstaatlers als „mindless, moonshine-drinking, pickup truck-driving, nascar-addicted, inarticulate, degenerate southern ‘yahoo’, with chewing tobacco stains on his beard stubble“ (Gerster 2006: 174).

³² Für eine genauere Unterscheidung und die Ursprünge der Ausdrücke siehe Harkins (2012).

- Der Süden als gotische, mystische und exotische Welt: Dieses Stereotyp wurde über Jahrzehnte in Literatur und Medien konstruiert. Seine Wurzeln hat es bereits im 19. Jahrhundert in Touristenbroschüren, die der nördlichen Bevölkerung den Süden als Platz exotischer und mystischer Abenteuer schmackhaft machen sollten (Horsley 2022: 55). Bei dieser Vermarktung des Südens sind die Andersheit und die Abweichung von den „wahren“ USA unter dem Deckmantel der Exotizität verborgen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel hin zur Repräsentation des Südens und seiner Bewohner*innen als wild, düster, gefährlich, grotesk und moralisch verdorben (2022: 55f.). Dabei nimmt der mit Alligatoren, Moskitos und anderen (übernatürlichen) Lebewesen verseuchte Sumpf eine zentrale Rolle ein. Der mystische Sumpf als menschenunfreundliche Umgebung und verlassene Plantagenhäuser zeugen von einer gefallen Zivilisation und symbolisieren den moralischen Verfall der Region (2022: 57).

3.5.3 Geschichte und Wahrnehmung der Cajuns

Cajun English ist ein Dialekt, der entlang der Golfküste Nordamerikas und insbesondere im Süden Louisianas (auch Acadiana oder Cajun Country genannt) von den Nachfahren der Akadier gesprochen wird. Dubois & Horvath (2003: 192) beschreiben die Akadier in Louisiana als „French-speaking white people who had to struggle economically to survive and culturally to gain acceptance“. Die Akadier hatten sich am Anfang des 17. Jahrhunderts im Nordosten Kanadas niedergelassen. Im 18. Jahrhundert wurden ihre Siedlungsgebiete durch die Briten erobert und viele von ihnen flüchteten ins damalige Französisch-Louisiana. Die meisten Akadier siedelten sich nach ihrer Zwangsvertreibung im ländlichen Südlouisiana an, und lebten in engen Familienverbänden und bäuerlichen Gemeinschaften, wo weiterhin Französisch gesprochen wurde. Ein Teil der Cajuns lebt weiterhin so, obwohl mittlerweile nur die wenigsten Französisch sprechen. Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich viele von ihnen an die dominante amerikanische Kultur angepasst (Dubois & Horvath 2002: 269).

Die Mehrheit der Cajuns lebte in ärmlichen Verhältnissen und hatte keine gute Ausbildung (Dubois & Horvath 2002: 268f.). Aufgrund dessen entstanden viele negative Stereotype, die bis heute nachwirken. Ihre Lebensumstände, ihre Gepflogenheiten und ihre Sprache, die sich von der Mainstream-Kultur Louisianas unterschieden, machten sie zur Zielscheibe von Witzen. Auch wegen ihrer relativen Isoliertheit, ihres Siedlungsgebiets – das sumpfige Südlouisiana – und ihrer einfachen und ländlichen Lebensweise wurden sie als Hinterwäldler verspottet. Die Geschichte der Cajuns ist eng mit jener der afro-amerikanischen

Creoles verbunden. Ein jahrhundertlanges Nebeneinander dieser Gruppen führte zu einem lebhaften Austausch von kulinarischen, musikalischen und anderen Traditionen. Die afro-amerikanischen Creoles und die Cajuns weisen Parallelen in Bezug auf ihre Lebensbedingungen, ihr Gemeinschaftsgefühl, ihre Werthaltungen, ihren christlich-katholischen Glauben usw. auf. Beide ethnischen Gruppen wurden diskriminiert und stigmatisiert:

The divide between mainstream Louisianans and the Cajuns and Creole African Americans was both physical and psychological. Creoles and Cajuns often lived in separate rural towns, and the dominant Louisianans depicted both groups as illiterate, uncultivated, lazy, and simple-minded. (Dubois & Horvath 2003: 193)

Dubois & Horvath (2003: 192) leiten ihren Artikel mit einem Zitat einer lediglich als ältere afro-amerikanische Creole identifizierten Frau an, das die soziale Stellung der Cajuns weiter veranschaulicht:

You know I was raised in a community where we had black and white together at that time. It was bad to call a white person a Cajun [...] Cajun was a dirty word at one time in the South. Cajun was considered low class, dirty and that kind of stuff. And, you know, the same as black, Cajun was discriminated against, not like us, but, they was also discriminated against.

Aus den obigen Zitaten geht hervor, dass „Cajun“ – eine Verballhornung der Bezeichnung „Acadien“ – lange Zeit ein Schimpfwort war und die Akadier als faul, ungebildet, einfältig und unkultiviert abgestempelt wurden. Allerdings kam es im Zuge des „Cajun Revival“ in den 1960er und 1970er Jahren zu einer Aufwertung der Cajun-Kultur. Gegenwärtig werden mit dem Begriff „Cajun“ in erster Linie die würzige Küche, die Musiktradition und die für diese Bevölkerungsgruppe typische Lebensfreude („joie de vivre“) verbunden (Neumann-Holzschuh 2020: 38).

3.5.4 Besonderheiten von Cajun English

Im Laufe der Jahre passten sich die Akadier (gezwungenermaßen) an die amerikanische Lebensweise an und übernahmen die englische Sprache (Dubois & Horvath 2002: 268f.). Aus dieser Entwicklung entstand auch der Cajun-Dialekt, der durch eine Reihe phonologischer, morphosyntaktischer und lexikalischer Merkmale gekennzeichnet ist. Der Cajun-Dialekt weist viele Ähnlichkeiten zu den ebenfalls stark durch das Französische geprägten Sprachvarietäten auf, die von Afro-Amerikaner*innen in Südlouisiana gesprochen werden. Allerdings wird der Cajun-Dialekt ausschließlich mit Weißen assoziiert, während die afro-amerikanische Bevölkerung „Creole“ spricht (Eble 2007: 49). Der Einfluss der französischen Sprache auf die Entstehung dieses Dialekts ist nachweisbar und bemerkbar, etwa die Merkmale auf lexikalischer Ebene wie Lehnübersetzungen aus dem Französischen, spezifische Idiome und

die Verwendung französischer Wörter (Cheramie 1998: 5). Auch die typische Betonung der letzten Silbe und der Einsatz von betonenden Personalpronomina (z. B. „What are you doing, you?“) oder von „yes“ and „no“, um Sätze zu betonen (z. B. „I don’t care, no“), lässt sich auf die französische Sprache zurückführen (1998: 7). Eble (2007: 48f.) fasst die Kernmerkmale des Cajun English zusammen:

Among the most noticeable Cajun English pronunciations are stress on the final syllable of a phrase; shortening and tensing of the final vowel sound in words like today and pray; pronouncing words such as hair, there, and care as har, thar, and car; and substituting t or d for th in pronunciations like tink for think and dat for that. A favorite device for emphasis is putting me at the beginning or end of a sentence (Me, I was late or I was late, me).

Wichtig ist anzumerken, dass nicht alle Bewohner*innen Südlouisianas Cajuns sind. Die Region ist ein Schmelztiegel verschiedener ethnischer Gruppen und kulturell sehr vielfältig. Außerdem sprechen nicht alle Cajuns diesen Dialekt und es gibt verschieden starke Ausprägungen (Dubois & Horvath 2002: 270f.). Cajun English ist aufgrund des Einflusses der französischen Sprache ein sehr spezifischer Dialekt, teilt aber eine Reihe von sprachlichen Merkmalen und Stereotypen mit dem übergeordneten SAE. In Bezug auf die Nachbildung des Dialekts lassen Filme und Serien meistens zu wünschen übrig. In Cheramie (1998: 12) findet sich diesbezüglich folgende Feststellung:

Brown describes the Cajun English dialect heard in public media such as television and films as a caricature as the media representation is heavily influenced by the phonology of Cajun English, but does not contain the syntax; media versions of Cajun English use a syntax more reminiscent of African American English or Southern English.

3.5.5 Stereotype und Cajuns in Literatur und Medien

All die Stereotype, die in Bezug auf die Südstaaten im Allgemeinen bestehen, gelten auch für Louisiana, wobei spezifisch für diesen Staat weitere Stereotype hinzukommen. Zunächst ist anzumerken, dass sich Louisiana in zwei „Kulturareale“ unterteilen lässt: „das Mississippital mit New Orleans auf der einen Seite und das sogenannte Cajun Country [...] westlich des Mississippi“ (Neumann-Holzschuh 2020: 38). Während New Orleans eine Mischung aus zahlreichen Kulturen ist, ist Cajun Country stärker durch die akadische Kultur geprägt und ruft dementsprechend andere Assoziationen hervor.

In früheren fiktiven Erzählungen wurde ein Bild der Cajuns als Mitglieder einer ländlichen Gemeinschaft verbreitet, die ein einfaches, aber idyllisches Leben im Einklang mit der Natur führen. Allain (1989: 66) führt dazu aus:

[T]he image conveyed in film and fiction, that from which most people derived their idea of Cajun culture, was, until quite recently, that of a people poor, ignorant, possibly not too industrious and rather superstitious, but warm-hearted, religious, and, especially, gentle.

Es ergibt sich also ein gemischtes Bild, das sowohl positive als auch negative Merkmale umfasst. In den 1970er Jahren ist jedoch ein Wandel hin zur Darstellung der Cajuns als gewalttätige und bigotte Hinterwäldler zu beobachten (1989: 65). Auch Ancelet (o. D.) stellt fest, dass die Cajuns seit den 1970er Jahren in fiktiven Werken in einem schlechten Licht erscheinen:

Portrayals of the Cajuns invariably are built around violence, racism, xenophobia, alcoholism, ignorance, isolation and inbreeding. Traditional occupations such as trapping and fishing are almost exclusively used as the context for Cajun characters and thus set them in a rural, rustic, isolated, underdeveloped and extremely wet world.

Die Sümpfe stehen sowohl in Dokumentar- als auch in Spielfilmen, in denen der Süden Louisianas als Kulisse dient, stets im Vordergrund, so auch in „Louisiana Story“ (1948), „Thunder Bay“ (1953), „Der letzte Amerikaner“ (1981) und „Gnadenlos“ (1986). Davon gebe es bloß wenige Ausnahmen: „[I]f one were to believe the silver screen, one would think that most of South Louisiana is under water.“ (Ancelet o. D.) Filme aus neuerer Zeit wie „The Waterboy“ (1998) und „Küss den Frosch“ (2009) und Reality Shows wie „Swamp People“ (2010–) und „Cajun Pawn Stars“ (2012–2013), die eine Reihe der vorgenannten Stereotype aufgreifen, sorgen für ihr Fortbestehen (Hebert-Leiter 2014: 968).

Das Stereotyp der ausgelassenen, lebensfrohen Cajuns, die nach dem Motto „laissez les bons temps rouler“ leben, wird in Filmen aufgegriffen, die eine positivere Darstellung von Südlouisiana und der Cajun-Kultur anstreben. Die Lebensfreude dieser Gruppe wird in Filmen oft durch Musizier- und Tanzeinlagen versinnbildlicht, bei denen die typische Cajun- oder Zydeco-Musik erklingt. Auch die würzige Cajun-Küche mitsamt Gumbo, Flusskrebs und Jambalaya wird in den Fokus gerückt und symbolisiert die „joie de vivre“ der Cajuns. Ein Beispiel für einen Film, der diese positiven Stereotype über die Cajun-Kultur integriert, ist „Schultze gets the blues“ (2003) (Kupfer 2013: 193). Allerdings merkt Kupfer an, dass diese Musik zwar ein Zeichen der Lebensfreude ist, darin aber auch die „Schattenseiten der Diasporasituation [...] Abschiedsschmerz, Fremdheit, Sehnsucht“ mitschwingen und dadurch verarbeitet werden. So sei in Filmen „überschwänglich fröhliche Cajun- und Zydeco-Musik immer auch ein Indikator für vertuschte Missstände und verdrängte Gefahren“, wie z. B. in „Southern Comfort“ oder „Hard Times“ (2013: 193). In fiktiven Erzählungen greifen also oft positive und negative Stereotype der Cajun-Kultur ineinander, sodass selten eine rein positive Darstellung anzutreffen ist. Stets wird Andersheit, Weltfremdheit, Armut und/oder Naivität/Einfältigkeit auf irgendeine Weise mitimplyiert.

Nachdem in diesem Kapitel die wichtigsten Feststellungen und Begriffe im Zusammenhang mit dem Dialekt für das Thema dieser Arbeit behandelt wurden, folgt im

nächsten Schritt die Analyse. Darin werden die gewonnenen Erkenntnisse in Bezug darauf, was Sprachvarietäten und Dialekte sind, wie sie in Film und Fernsehen eingesetzt werden, welche Strategien für die herausfordernde Übersetzung von Dialekten herangezogen werden können und welche Merkmale und Besonderheiten SAE und Cajun English aufweisen, aufgegriffen.

4. Analyseteil

4.1 Analysemodell

Der empirische Teil dieser Arbeit umfasst die Analyse des Materials anhand des Untersuchungsmodells für die Übersetzung von Sprachvarietäten in Untertiteln von Ramos Pinto (2018). Wesentlich für die Auswahl dieses Modells war die Berücksichtigung der Multimodalität audiovisueller Texte und die holistische Herangehensweise, die einer Vielzahl von Aspekten Rechnung trägt. Es eignet sich gut für die Beantwortung der Forschungsfrage im Rahmen dieser Arbeit, die folgendermaßen lautet:

- Wie werden die narrativen Funktionen von Sprachvarietäten im multimodalen Kontext audiovisueller Texte in die Untertitel übertragen?

In diesem Zusammenhang soll konkret ermittelt werden:

- Welche Auswirkungen hat die Übersetzungsstrategie auf die narrativen Funktionen der Sprachvarietäten?
- Inwiefern kommt es im Untertitelungsprozess zu Bedeutungsverlusten und -verschiebungen, die zu einer verzerrten Wahrnehmung der Charaktere und der Handlung in der Zielkultur führen?
- In welchem Ausmaß kann der visuelle Modus etwaige Verluste ausgleichen?

Das von Ramos Pinto (2018) entwickelte Analysemodell entstand aus der Notwendigkeit, einen Ansatz für die Untersuchung der Übersetzung von Sprachvarietäten in Untertiteln zu entwickeln, der nicht ausschließlich auf die verbale Ebene ausgerichtet ist, sondern auch dem semiotischen Beitrag der außersprachlichen Modi in audiovisuellen Texten Rechnung trägt. Dadurch wird eine solide und ganzheitliche Analyse ermöglicht. Ihre Arbeit stützt sich auf Remael (2001), Taylor (2003, 2009) und Perego et al. (2010), die ihrerseits für die Integration der Multimodalitätstheorie in die AVT-Forschung plädiert haben. Ziel ist es, „to uncover the multimodal construction of the non-standard varieties’ communicative meaning, the translation strategies used and their impact and motivating factors“ (Ramos Pinto 2018: 18). Angesichts der Tatsache, dass sich die von einem Dialekt getragene Bedeutung in audiovisuellen Texten erst im Zusammenspiel der visuellen und akustischen Modi (d. h. durch die intermodalen Beziehungen) vollständig entfaltet, ist eine lediglich auf den verbalen Modus ausgerichtete Analyse des Textes immer nur unzureichend und lässt keine stichhaltigen Schlüsse zu. Für die Untertitelung bedeutet das: „The meanings expressed through subtitles are considered only to be truly fulfilled in interaction with the [mise-en-scene and spoken] modes, leaving behind the notion of subtitles taken solely as the written counterpart of the spoken mode in a foreign

language“ (Ramos Pinto 2018: 18). Die Beschränkung der Analyse auf Originaldialog und Untertitel ist problematisch, da dadurch nur der informative Inhalt der Untertitel berücksichtigt wird und folgende zentrale Überlegungen außen vor gelassen werden:

(a) we translate meaning and not purely information; (b) verbal information is not all that is expressed in the spoken mode; (c) one mode is not directly substitutable for another mode (they have different traditions and materialities); (d) the meaning expressed in one mode can be expressed in more than one mode in the TT; and (e) given the presence of multiple modes, each mode does not function separately from the others. (2018: 18)

Ramos Pinto geht diese Problematik an, indem sie drei Analysedimensionen anlegt, die es ermöglichen, eine Reihe von Faktoren zu berücksichtigen und festzustellen,

- a) welche Sprachvarietäten im audiovisuellen Text vorkommen,
- b) wie diese im Ausgangstext (AT) und im Zieltext (ZT) zum Ausdruck kommen,
- c) welche narrativen Funktionen sie erfüllen,
- d) wie sich die Übersetzungsstrategien auf diese Funktionen auswirken, d. h. ob die Funktionen im ZT aufgehoben, beibehalten oder verändert werden,
- e) welche gesellschaftlichen Faktoren die Übersetzungsentscheidungen leiten und somit die Übertragung der Sprachvarietät beeinflussen.

Mithilfe der drei Dimensionen wird der Text in einen breiteren Kontext eingebettet und für eine holistische Analyse der Untersuchungsgegenstands gesorgt. Buchstabe e wird im Zuge der soziokulturellen Dimension behandelt, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen wird. Grund dafür ist, dass die gesellschaftlichen Faktoren, die die Untertitelung beeinflussen nicht anhand des Analysematerials erfasst werden können. Im Folgenden werden die zwei für diese Arbeit relevanten Dimensionen dargelegt.

4.1.1 Textuelle Dimension

Zunächst sollen die im Text vorhandenen Sprachvarietäten und die damit verbundenen Assoziationen ermittelt werden. Ramos Pinto (2018: 30) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in fiktiven Werken keine treue Nachbildung der betreffenden Regionalsprache angestrebt, sondern in erster Linie das Potenzial der Dialekte als Bedeutungsträger ausgeschöpft wird. Das geschieht am wirksamsten durch die Verwendung stereotyper dialektaler Elemente, die in früheren Werken benutzt worden und dadurch leicht erkennbar und interpretierbar sind. Daraus folgt, dass der Schwerpunkt der Analyse nicht darauf liegt, wie realitätsnah die Sprachvarietät nachgebildet wurde, sondern vielmehr auf die Ermittlung der impliziten, mit der Varietät verbundenen Assoziationen.

Zu diesem Zweck wird eine Skala angelegt, welche zur Bestimmung des Prestigegrads der Varietäten im audiovisuellen Text dient. Die Identifizierung des gesellschaftlichen Status der Dialektsprecher*innen ermöglicht die narrative Funktion des Dialekts in der erzählten Welt festzustellen. Diese Skala kann je nach Kultur und Sprache variieren. Die von Ramos Pinto (2018: 21) angegebene beispielhafte Skala umfasst neben der Standardvarietät, die den höchsten Prestigegrad aufweist, mündliche, regionale und Substandard-Varietäten. Die Substandard-Kategorie kann wiederum in regionale, soziale oder sozialspezifische Varietäten gegliedert werden. Ramos Pinto nimmt auch die Kategorie „mündlich“ als Nichtstandard-Varietät auf, da Elemente mündlicher Sprache in fiktiven Werken häufig verwendet werden, um eine Abweichung von der Norm (die schriftliche Standardsprache) darzustellen und so den Eindruck einer informellen, weniger prestigeträchtigen Sprache zu erwecken. Die Kategorie „regional“ deutet auf die Einstufung eines Analyseelements als zu einer spezifischen Region gehörig hin. Bei „substandard-regional“ ist neben dem regionalen Aspekt auch ein niedriger Bildungsstand und sozialer Status mitimpliziert. In der Kategorie „substandard-sozial“ gelten die letztgenannten beiden Assoziationen, doch der regionale Aspekt fällt weg. „Substandard-sozialspezifisch“ verweist darüber hinaus auf eine bestimmte soziale Gruppe.

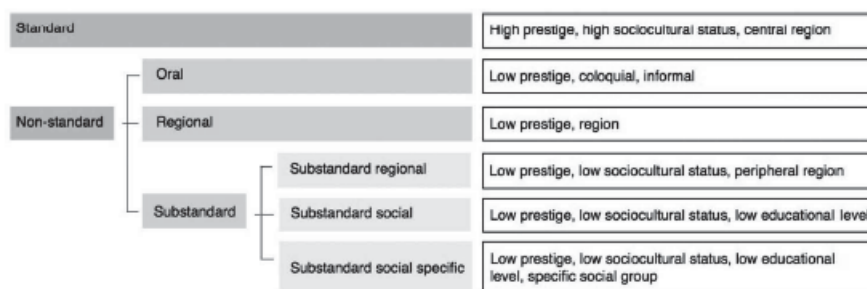


Abbildung 4. Sprachvarietäten und damit verbundene Assoziationen nach Ramos Pinto (2018: 21)

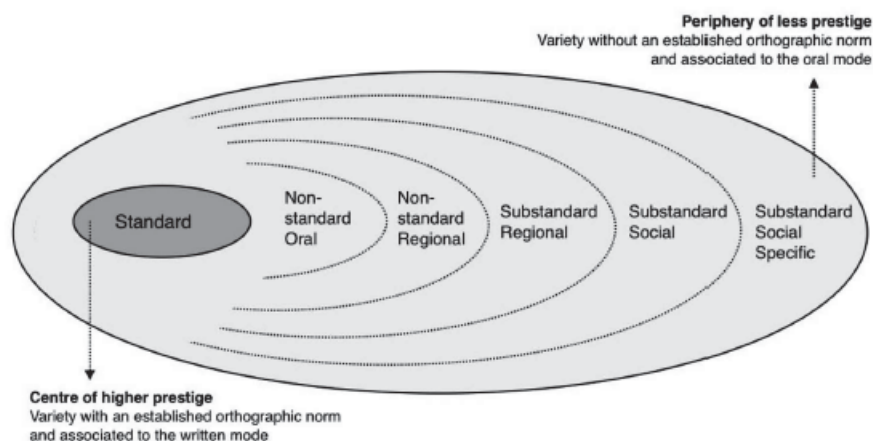


Abbildung 5. Prestige-Skala der Sprachvarietäten nach Ramos Pinto (2018: 22)

Die Analyseeinheiten (Sätze) werden den entsprechenden Kategorien zugeordnet. In einem weiteren Schritt werden die Bausteine der vorliegenden Sprachvarietäten, d. h. ihre lexikalischen, morphosyntaktischen und phonetischen (AT) bzw. orthografischen (ZT) Merkmale, quantitativ und qualitativ ausgewertet. Die im Zuge dieser Schritte gewonnenen Daten zeigen auf, wie viele Einheiten in die einzelnen Kategorien fallen und wie sich die Verteilung der Varietäten im AT und ZT unterscheidet. An dieser Stelle ist es möglich, vorläufige Schlüsse über die narrativen Funktionen der Sprachvarietäten zu ziehen. Diese können erst im Zusammenhang mit der qualitativen Analyse der diegetischen Dimension eindeutig bestimmt werden, bei der der Multimodalität des Untersuchungsgegenstands Rechnung getragen wird.

Anhand eines Vergleichs der Daten für AT und ZT können die Übersetzungsstrategien ermittelt werden. Ramos Pinto (2018: 22) unterscheidet zwischen Strategien der Neutralisierung und der Übertragung. Die Neutralisierungsstrategien sind Standardisierung (ausschließlich Standardsprache im ZT) oder Dialektisierung (ausschließlich Dialekt im ZT). Unter die Übertragungsstrategien fallen Zentralisierung (weniger Nichtstandard-Elemente als im AT), Erhaltung (ähnliches Ausmaß an Nichtstandard-Elementen im AT und ZT) und Dezentralisierung (mehr Nichtstandard-Elemente als im AT).

4.1.2 Diegetische Dimension

Im Zuge dieses Schritts wird der audiovisuelle Text als multimodales Gefüge untersucht. Diese Dimension umfasst Analysekatoren, anhand derer der Beitrag verschiedener Modi zur implizit vermittelten Bedeutung und den narrativen Funktionen der Sprachvarietät eruiert werden kann. Ramos Pinto (2018) hebt drei Modi hervor, die in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung sind:

- a) Dialog: Die Analysekatoren Akzent, Lexik und Morphosyntax kommen zum Tragen.
- b) Mise en Scène: Die Analysekatoren Aussehen und Verhalten der Figuren und Setting werden untersucht.
- c) Untertitel: Die Analysekatoren Orthografie, Lexik und Morphosyntax kommen zum Tragen.

Im Anschluss an die Analyse von Dialog, Mise en Scène und Untertitel können die intermodalen Beziehungen zwischen diesen Modi ermittelt werden. Wenn die in einem Modus vermittelte Bedeutung jener in einem anderen Modus entspricht oder diese ergänzt, handelt es sich um eine Bestätigungsbeziehung. Sie wird unterteilt in zwei Subkategorien: Äquivalenz, die sich auf Fälle bezieht, „in which what is expressed by the different modes is semantically

equivalent“ und Komplementarität, die Fälle bezeichnet in denen „what is expressed by one element provides information on the other“ (Mubarakı & Ramos Pinto 2020: 409). Die Bestätigungsbeziehung kann folgenden narrativen Funktionen dienen: Zuordnung des Charakters zu einer bestimmten Region/sozialen Gruppe/historischen Ära, Charakterisierung, Schaffung von Authentizität, Darstellung interpersonaler Beziehungen, Erzählperspektive. Wenn die in einem Modus vermittelte Bedeutung jener in einem anderen Modus widerspricht, handelt es sich um eine Widerspruchsbeziehung. Diese Beziehung kann zum Beispiel die narrative Funktion der Schaffung von Humor, Ironie oder Kritik unterstützen.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die narrativen Funktionen eines Dialekts nur unter Berücksichtigung der bestehenden intermodalen Beziehungen vollständig erfasst werden können. Die Untertitel schaffen neue intermodale Beziehungen, denn sie werden als zusätzlicher Modus in ein fertiges Produkt eingefügt und treten in Wechselwirkung mit den anderen Modi. Die Übersetzungsstrategie bestimmt, ob die intermodalen Beziehungen zwischen Dialog, Mise en Scène und Untertitel und folglich die narrativen Funktionen des Originals in den Untertiteln aufgehoben, beibehalten oder verändert werden.

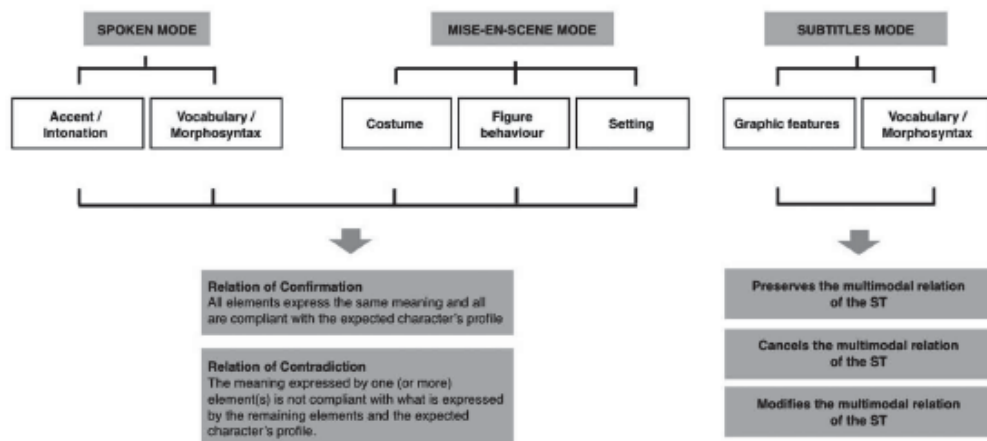


Abbildung 6. Modi und intermodale Beziehungen von Bedeutung für die Analyse der Sprachvarietäten in UT (Ramos Pinto 2018: 24)

Zusammenfassend sollen mithilfe dieses Analysemodells also die Sprachvarietäten und die damit verbundenen Assoziationen identifiziert, sowie ermittelt werden:

- wie die Varietäten im AT und ZT wiedergegeben werden,
- welche narrativen Funktionen sie erfüllen und wie diese durch die intermodalen Beziehungen gestützt werden,
- wie sich bestimmte Übersetzungsstrategien auf die narrativen Funktionen auswirken.

4.2 Analysematerial

Im Rahmen dieser Arbeit wird die erste Staffel der US-amerikanischen Krimiserie „True Detective“ untersucht. Sie wurde erstmals 2014 auf HBO ausgestrahlt. Die Idee und das Drehbuch stammen von Nic Pizzolatto, einem Schriftsteller, Drehbuchautor und Produzent aus New Orleans. Regie führte Cary Joji Fukunaga. Bisher sind drei Staffeln der Serie erschienen, diese weisen jedoch keinen inhaltlichen Zusammenhang auf. Die Serie wurde als Anthologie konzipiert, d. h. jede Staffel schildert eine abgeschlossene Geschichte. Die erste Staffel besteht aus acht Folgen zu je ca. 55 Minuten. Die wichtigsten Rollen übernehmen Matthew McConaughey (als Rustin „Rust“ Cohle), Woody Harrelson (als Martin „Marty“ Hart), Michelle Monaghan (als Maggie Hart) sowie Michael Potts und Tory Kittles (als die Detectives Maynard Gilbough und Thomas Papania) (https://www.imdb.com/title/tt2356777/?ref=fn_al_tt_1).

4.2.1 Handlung

Die Handlung erstreckt sich über 17 Jahre und drei Zeiträume: 1995, 2002 und 2012. Das Geschehen wird aus der Perspektive der ehemaligen Detectives Rustin Cohle und Martin Hart geschildert, die von ihren Nachfolgern in der Mordkommission der Louisiana State Police – den Detectives Gilbough und Papania – im Jahr 2012 über den neu aufgerollten Fall der 1995 ermordeten Prostituierten Dora Lange befragt werden. Die Vermutung besteht, dass ein neuer Mordfall mit dem Ritualmord von 1995 zusammenhängt und dass Cohle und Hart damals nicht den richtigen Täter gefasst haben. Lange wurde gefesselt, mit einem Spiralsymbol am Rücken, verbundenen Augen und einer Hirschgeweih-Krone sowie mehreren Stichwunden vor einem Baum in einer Gebetshaltung platziert aufgefunden. Im Laufe der Ermittlungen gelangten die Cohle und Hart an Langes Tagebuch, in dem von einem mysteriösen „gelben König“ die Rede war. Ihre Fährte führte sie zum Drogendealer Reggie Ledoux, sie glaubten den Täter gefasst zu haben. Die Handlung springt ins Jahr 2002, als ein Festgenommener während einer Befragung den „gelben König“ erwähnt und zu wissen behauptet, wer der wahre Mörder von Lange ist. Mittels Rückblenden zu den Jahren 1995 und 2002 werden nach und nach Hinweise über den Fall offenbart und die Entwicklung der Hauptcharaktere über 17 Jahre geschildert. Es wird klar, dass der Mord viel komplexer ist als ursprünglich gedacht und immer wieder wird darauf hingedeutet, dass Louisianas religiöse und politische Elite darin verstrickt ist. Zum Ende hin wird die Handlung auf das Jahr 2012 verlagert und der Fall endgültig gelöst.

4.2.2 Genre und Schauplatz

„True Detective“ vereint Elemente der Weird Fiction, des Southern Gothic Genres, des Buddy-Cop-Films sowie des Hardboiled- und Noir-Krimis³³. Einige zentrale Elemente der Serie wurden Klassikern der amerikanischen Weird Fiction entliehen, darunter Ambrose Bierces „An Inhabitant of Carcosa“ (1887), Robert W. Chambers „The King in Yellow“ (1895) und die Werke H. P. Lovecrafts (Graves 2014: 1). Ferner wird die beliebte Formel des Buddy-Cop-Genres, nach der zwei gegensätzliche Cops zusammenarbeiten müssen, aufgegriffen. Mit Blick auf das Krimigenre ist anzumerken, das Rust dem Archetypus des Hardboiled-Detektivs entspricht, d. h. „ein kaum gesellschaftsfähiger Außenseiter, der nur als solcher die Wahrheit finden kann und dem diese Wahrheits- und Gerechtigkeitssuche auch überhaupt erst eine Existenz (im umfassenden Sinne) ermöglicht“ (Kanzler 2017: 100). Auch die erzählte Welt fügt sich in das Hardboiled-Genre, das

eine zutiefst verdorbene und korrupte Welt abbilde[t] ohne sie zu schönen. Diese Welt unterscheidet sich von der im klassischen Whodunnit projizierten Welt dadurch, dass sie hermeneutisch gerade nicht völlig durchdringbar ist: Spuren führen ins Leere, Hinweise widersprechen sich oder lassen sich gleich gar nicht deuten, und die Ermittlerfiguren scheitern regelmäßig daran, die vollständige Wahrheit hinter dem Verbrechen ans Licht zu bringen. (Kanzler 2017: 98)

Schauplatz der Serie ist das ländliche, sumpfig-warme Südlouisiana. Der Handlungsort spielt eine maßgebliche Rolle und dient nicht bloß als Kulisse. Das korrespondiert mit den Konventionen des Hardboiled- und Noir-Genres, bei denen der Handlungsort für das „Verständnis der Verbrechen, Täter und Aufklärer“ wichtig ist (Georgi-Findlay & Hellner 2017: 107). Die herausragende Bedeutung des Handlungsortes ist auch ein kennzeichnendes Element des Southern Gothic Genres, dessen Einfluss auf die Serie deutlich sichtbar ist. Die Inszenierung

eines von ländlichen Hinterwäldlern bewohnten Louisianas mit seinen klischeebehafteten Sümpfen baut auf den Konventionen einer langen Tradition auf, die sich aus mehreren Quellen speist: dem Genre des (dunklen) Southern Gothic, dem der (heiteren) backwoods comedy, sowie der literarischen und filmischen Repräsentation der Cajuns. (Georgi-Findlay & Hellner 2017: 110)

Durch das Prisma des Southern Gothic Genres wird der US-amerikanische Süden als das „dunkle andere“ Amerika präsentiert. Die Region wird als „space of ruin, collapse, deterioration, desolation, defeat, backwardness, violence, haunting, melancholy, regression, guilt, and pessimism“ (Horsley 2022: 28) konstruiert, die von ihrer Vergangenheit heimgesucht wird – so auch in „True Detective“. Die Serie greift durch die Darstellung eines mystischen, von unheilvollen Sümpfen durchzogenen Louisianas und des Großteils seiner Bewohner*innen

³³ Für weitere Einzelheiten über die Einreihung von „True Detective“ in das Krimigenre siehe Kanzler (2017).

als geistig und finanziell minderbemitteltes und übermäßig religiöses „white trash“ zahlreiche Klischees dieses Genres auf:

Set in Louisiana, the series presents an ominous view of the South that emphasizes the region's cultural backwardness through a narrative that includes Voodoo, fundamentalist Christianity, inbreeding, violence, and a formal aesthetic that overstates the desolation of Louisiana's industrialized landscapes. (Horsley 2022: 23)

Die Landschaft und die Kultur Louisianas sind handlungstragende Elemente, die das Leben der Charaktere beeinflussen und die düstere Atmosphäre der Serie prägen. Der Ort spiegelt den gesellschaftlichen und moralischen Verfall wider und unterstreicht die soziale und wirtschaftliche Ungleichheit in der erzählten Welt. Die Kamera begleitet die Protagonisten auf ihren langen Fahrten über die endlos wirkenden Feuchtgebiete, die rostigen, heruntergekommenen Wohnsiedlungen der ärmlichen Bevölkerung und die Erdölraffinerien, die im Hintergrund an die Auswirkungen der Industrie auf die Natur und die Menschen in Louisiana erinnern: „Immer wieder nimmt sich die Kamera Zeit, die Landschaft, die die Detektive mit ihrem Auto durchkreuzen, zu bebildern. Mit diesem Fall wird also nicht nur ein Mord, sondern ein Territorium und ein dazugehöriger Raum erschlossen.“ (Rogers 2017: 199) Viele Gebäude sind mit wuchernder Vegetation bewachsen und der Lebensraum der ärmeren Bevölkerung ist unmittelbar in die Natur eingebettet. Es handelt sich um ein von der „Zivilisation“ abgeschiedenes Gebiet, in dem sich scheinbar nur die Einheimischen auskennen und in dem das Böse in der dschungelartigen Flora zu lauern scheint. Ein spezifischer geografischer und soziokultureller Raum und eine unheilvolle Atmosphäre werden geschaffen, die unmittelbar mit Louisiana und der Darstellung dieses US-Staats in Film und Fernsehen verbunden sind.

4.2.3 Hauptfiguren: Charakterisierung und Dialekt

Die Protagonisten sind Rustin Cohle und Martin Hart, zwei grundverschiedene Detectives, die den Mord an Dora Lange ermitteln. Rust wird am Anfang der Serie von seinem damaligen Partner Marty als merkwürdiger, mysteriöser und konfliktorientierter Typ aber auch als hervorragender Detective beschrieben. Er stammt aus Texas und ist im Jahr 1995 erst seit Kurzem bei der Louisiana State Police. Rust begegnet der Welt emotionslos und rational und hat kein Privatleben, da er sich ganz seiner Arbeit verschrieben hat. Seine Wohnung ist spärlich möbliert, dafür stapeln sich überall Kriminologie- und Philosophiebücher. Er wirkt in seiner Umgebung fehl am Platz, nicht zuletzt soll er auch eine Kontrastfigur zu den Bewohner*innen Louisianas darstellen und einen Blick von außen liefern. Bevor seine Vergangenheit enthüllt wird, mutet er nahezu mystisch an. Niemand in seinem neuen Umfeld weiß etwas über ihn, da

Rust niemanden an sich heranlässt. Er ist nicht darauf aus, Freundschaften zu schließen und lehnt kommunikative Situationen ab, außer wenn es darum geht, seine atheistische, nihilistische und zutiefst pessimistische Weltanschauung zu äußern, deren Gültigkeit für ihn außer Frage steht. Seine Lebensphilosophie führt er in Monologen aus, nicht zuletzt, um seine geistige Überlegenheit an den Tag zu legen, was ihn besserwisserisch und überheblich wirken lässt. Er ist ein gezeichneter Mann, der sich von der Welt abgewandt hat und selbstzerstörerisch mit seinem Körper umgeht. Er raucht und trinkt übermäßig, kennt aber seine Grenzen und bewahrt stets ein erstaunliches Maß an Selbstkontrolle, außerdem nimmt er regelmäßig Schlaftabletten gegen seine Schlaflosigkeit. Seine pessimistische und nihilistische Einstellung entspringt dem Tod seiner kleinen Tochter und dem anschließenden Scheitern seiner Ehe, woraufhin er dem Alkoholismus verfiel und zudem jahrelang als verdeckter Drogenermittler tätig war. Er leidet an Halluzinationen aufgrund seines Drogenkonsums während der Zeit beim Drogendezernat. Ihm zufolge ist das Leben eine „immerwährende Spirale von Angst, Gewalt, Trauer und Tod“ (Gruber o. D.), weshalb er keinen Sinn dahinter sieht. Allerdings vereinen sich in Rust auch Widersprüche, da er alles aufs Spiel setzt, um den Fall zu lösen: „Der Prediger des Nichts wird zum größten Sinnsucher der Serie und zu der Figur, die allen Dingen und Geschehnissen tiefere Bedeutung verleiht“ (Rogers 2017: 203).

Rusts Dialekt trägt zu seiner Charakterisierung als mysteriösem, philosophierendem, lebensüberdrüssigem Detektiv aus den Südstaaten bei. Er zeichnet sich durch einen langsamen Redefluss aus, der für den US-Süden aber besonders für Texaner typisch ist („southern drawl“). Das langsame Sprechtempo, das in Rusts Fall auch mit einer wohlüberlegten Wortwahl einhergeht und eine innere Ruhe impliziert, trägt zu seiner Darstellung als reflektierende, philosophierende und aber auch des Lebens überdrüssige Figur dar. Rust monologisiert oft über die *Conditio humana*, Religiosität und den Sinn des Lebens. Die prosodischen Merkmale seines Dialekts harmonisieren mit diesen Themen und schaffen einen nachdenklichen und pessimistischen Ton. Des Weiteren verleiht ihm der „southern drawl“ eine gewisse Mystik und Intensität, die in Rusts Ansichten und seinem Verhalten auch zum Ausdruck kommen. Rusts Intonation ist monoton, was sein Auftreten als rationalen, stoischen und distanzierten Detektiv stützt. Das langsame Tempo und die monotone Intonation verstärken die Schwere seiner pessimistischen Äußerungen. Ein weiteres kennzeichnendes Element ist die tiefe und raue Stimme Rusts. Zusammen intensivieren diese Merkmale den Eindruck, dass es sich hierbei um einen gezeichneten, lebensmüden Mann handelt, der in seinem Beruf mit den grausamsten Seiten der Menschen konfrontiert worden ist. Darüber hinaus finden sich in Rusts Sprachgebrauch für die Südstaaten typische phonetische, lexikalische und morphosyntaktische

Dialektmerkmale.³⁴ Rusts Dialekt ist mittelmäßig stark ausgeprägt. Den Zuschauer*innen wird dadurch indirekt mitgeteilt, dass Rust aus dem Süden stammt, allerdings nicht zur Unterschicht (d. h. zum „white trash“) gehört. Die Tatsache, dass er aus Texas stammt, trägt zu seiner Wahrnehmung als Fremdkörper in Louisiana bei. Der Dialekt schafft in Kombination mit seinem Erscheinungsbild und Auftreten einen abgerundeten Charakter, verleiht ihm an Tiefe und Glaubhaftigkeit.

Marty ist das Gegenstück zu Rust. Als geselliger und witziger Typ ist er beliebt unter seinen Kollegen. Er ist ein guter Detective und wird in seinem Umfeld respektiert. Im Beruf „sieht er sich selbst als routinierter Praktiker mit Alltagsverstand, der zu diffizile kriminologische Methoden und Praktiken zumeist für künstliches Lehrbuchwissen hält“ (Kleiner 2017: 150). Sein Privatleben wird den gesellschaftlichen Normen gerecht, allerdings lebt er in permanenter Doppelmoral. Religion spielt eine gewisse Rolle in seinem Leben, doch nur insofern der Glaube sich mit seinen Interessen vereinbaren lässt. Er verkörpert „konservative, bürgerliche Werte“ (Kleiner 2017: 148) und versucht den Anschein einer perfekten Familie aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig will er bei seinen Kollegen als Frauenheld gelten und hat kein schlechtes Gewissen bei seinen wiederholten Ehebrüchen. Selbstreflexion ist ihm fremd und er sieht den gelegentlichen Seitensprung als Ventil, um Druck abzubauen und die anderen Seiten seines Lebens auszugleichen, damit er seine Rolle als Familienmann wahrnehmen kann. Er beteiligt sich nur oberflächlich am Leben seiner zwei Töchter und seiner Ehefrau. Die Familie ist für ihn ein selbstverständlicher Teil des Lebens und er erwartet, dass sie sich seinen Wünschen fügt, da er sich als Familienoberhaupt sieht. Er beschreibt sich zudem selbst als ausgeglichen, reagiert aber aggressiv und emotional, wenn die Dinge nicht so laufen, wie er es gern hätte. Diese mangelnde Selbstreflexion und Schuldabweisung sind der Grund, warum seine Ehe in die Brüche geht. Anders als bei seiner Ehefrau Maggie ist er Rust als Partner gegenüber äußerst treu und bleibt das auch nach ihrer Auseinandersetzung im Jahr 2002. Der Beruf scheint für Marty höhere Priorität als seine Familie zu haben. Allerdings durchlebt er nach seiner Scheidung einen geistigen Wandel. Er sieht seine Schuld am Scheitern seines Familienlebens ein und bereut zutiefst, das Einzige, was für ihn je gezählt hat, verloren zu haben.

Marty ist ein komplexer und widersprüchlicher Charakter: Einerseits wirkt er nicht sonderlich empathisch, was seine Familie betrifft, andererseits ist er Opfern und ihren Familien

³⁴ Diphthongierung, Monophthongierung, G-Dropping, Elisionen, Veränderungen in Silbenbetonung, doppelte Verneinung, grammatische Auffälligkeiten und einige für die Südstaaten typische Wörter (siehe Tabellen im Anhang für Einzelheiten).

gegenüber äußerst einfühlsam. Auf der einen Seite lassen seine Affären nicht gerade auf einen starken moralischen Kompass schließen, auf der anderen Seite gründet seine Motivation, Verbrechen aufzuklären auf seinem Gerechtigkeitsinn und seinem Verantwortungsgefühl, insbesondere Kinder um jeden Preis zu beschützen. In letzterem Punkt gleichen sich Rust und Marty. Darüber hinaus sind es seine Empfindsamkeit und Empathie, die ihn schließlich dazu bringen, seinen Job bei der Mordkommission aufzugeben, weil er nicht länger mit der Brutalität dieses Berufs konfrontiert werden will.

Marty weist einen moderaten Südstaatendialekt auf, der auf seine Herkunft aus Louisiana hindeutet. Im Hinblick auf die prosodischen Elemente ist Martys Dialekt nicht so auffällig wie Rusts. So hat er einen schnelleren, konventionelleren Redefluss, bei ihm wird der „southern drawl“ nicht festgestellt. Womöglich wurde damit abgezielt, Marty als ganz gewöhnlichen Kerl und Familienmann darzustellen, der sich gut in die gesellschaftliche Struktur Louisianas fügt. Martys Sprechweise wirkt dynamischer. Neben dem schnelleren Rhythmus trägt auch die variierende Intonation bei, ein breiteres Spektrum an Emotionen zu vermitteln. Das hilft, Marty als emotional und auch als gelegentlich impulsiv und aggressiv zu charakterisieren. Dadurch wirkt er deutlich „normaler“ als Rust, indem er als nahbare Person mit Schwächen und Problemen dargestellt wird, mit dem sich das Publikum eher identifizieren kann. Er ist offen, kommunikativ und pragmatisch. Phonetisch gesehen zeichnet sich Martys Redeweise insbesondere durch häufiges „s-backing“ aus, dadurch hebt er sich gewissermaßen von den anderen Charakteren in der Serie ab, weil er als Einziger dieses Merkmal aufweist. Dabei handelt es sich um eine Palatalisierung des S-Lautes, die einen Wandel zu einem „Sh“-Laut bedingt, sodass z. B. „street“ als „shtreet“ ausgesprochen wird. Dieses Merkmal wird in einigen Südstaatendialekten angetroffen, wird allerdings nicht unmittelbar mit Louisiana in Verbindung gebracht. Abgesehen davon weist auch Martys Sprache andere typische phonetische, lexikalische und morphosyntaktische Dialektmerkmale auf.³⁵ Sein Dialekt – sowie auch jener von Rust – vermittelt implizite Informationen über seine Herkunft, ist aber gemäßigt und deutet auf eine Zugehörigkeit zur Mittelschicht hin. Das erzeugt sowohl bei ihm als auch bei Rust einen drastischen Kontrast zum starken Dialekt der armen Bewohner*innen Südlouisianas, mit denen die Detectives im Laufe der Ermittlungen in Kontakt treten und der – wie bereits in Kapitel 3 beschrieben – ganz andere Assoziationen hervorruft. Aufgrund der mäßigen Ausprägung ihrer Dialekte finden einige mit der armen Südstaatenbevölkerung

³⁵ Diphthongierung, Monophthongierung, G-Dropping, Elisionen, Veränderungen in der Vokalqualität, grammatische Auffälligkeiten und einige für die Südstaaten typische Wörter (siehe Tabellen im Anhang für Einzelheiten).

verbundene Stereotypen keine Anwendung auf die zwei Hauptfiguren (z. B. Armut, Rückständigkeit, niedriges Bildungsniveau).

Ein weiteres Merkmal, das beide Detectives auszeichnet, ist der häufige Einsatz vulgärer Ausdrücke. Dabei handelt es sich um einen Trope, der häufig in Buddy-Cop-Filmen bzw. im Krimigenre allgemein in Bezug auf Polizisten anzutreffen ist. Als Detectives sind Cohle und Hart regelmäßig mit Stresssituationen konfrontiert, in denen viel auf dem Spiel steht. Der Einsatz von Schimpfwörtern spiegelt den Druck und die Brutalität wider, denen sie in ihrem Beruf ausgesetzt sind und lässt sie glaubhafter wirken. Die Vulgarismen könnten auch mit dem Ziel verwendet worden sein, Hart als empfindsam und emotional und Cohle als abgestumpft und zynisch zu porträtieren.

4.3 Hinweise zur Analyse

Im Zuge der Analyse der textuellen Dimension wurden die Sprachvarietäten in den ausgewählten Szenen und die damit verbundenen Assoziationen, die Verteilung der Analyseeinheiten auf der Prestige-Skala sowie die lexikalischen, morphosyntaktischen und phonetischen bzw. orthografischen Merkmale der Sprachvarietäten ermittelt. Im weiteren Verlauf wurde die diegetische Dimension analysiert, in deren Rahmen die intermodalen Beziehungen im AT und die Auswirkungen der Übersetzungsstrategie darauf und auf die narrativen Funktionen eruiert wurden.

Ferner ist anzumerken, dass Schriftsprache und Sprechsprache zwei verschiedene Systeme mit eigenen Konventionen und Traditionen sind, wie auch in den vorangehenden Kapiteln dargelegt wurde. Daher muss der Tatsache Rechnung getragen werden, dass der AT mündlich und der ZT schriftlich ist. Dies wurde in der textuellen Analyse folgendermaßen berücksichtigt: Der AT weist viele Merkmale mündlicher Sprache auf, schlussendlich soll der Eindruck einer authentischen Gesprächssituation erweckt werden. Manche Merkmale sind ein selbstverständlicher Teil der alltäglichen Sprechsprache und durchaus in der (informellen) Schriftsprache anzutreffen, zum Beispiel gängige Abkürzungen wie „can't“, „don't“, „I'm“, „it's“, „we're“. Daher wurden diese in der AT-Analyse nicht als Abweichung von der Norm betrachtet. Die Untertitel hingegen sind stark an die Konventionen der Schriftsprache gebunden. Aufgrund dessen wurden alle Elemente, die für mündliche Kommunikation typisch sind, als Versuch gedeutet, die Sprachvarietät bzw. die Mündlichkeit des AT ins Deutsche zu übertragen. Deshalb reichten schon kleine Elemente, wie Modalpartikeln oder vereinzelte umgangssprachliche Wörter/Ausdrücke, um eine Einheit in die Kategorie „Nichtstandard – mündlich“ einzustufen.

Bei der AT-Analyse wurden neben den regionalen auch die sozialen Merkmale des Dialekts miteinbezogen. Wie in Kapitel 3 ausgeführt, schwingt bei Dialekten auch immer ein sozialer Aspekt mit. In dem genannten Kapitel wird ferner erläutert, dass umgangssprachliche Ausdrücke, Schimpfwörter, Idiome, emotional geladene Sprache usw. auch Bestandteil des dialektalen Sprachgebrauchs sind. Aus diesem Grund fielen nicht nur für die Südstaaten typische Elemente ins Gewicht, sondern auch allgemein umgangssprachliche und vulgäre Ausdrücke. Diese Elemente vermitteln wichtige Informationen über den Charakter und den sozialen Status der Sprecher*innen.

Spezifisch im Hinblick auf den Akzent wurden im Gegensatz zu den phonetischen Merkmalen die prosodischen Merkmale der vertretenen Südstaatendialekte (Cajun, Louisiana, Texas, allgemeiner nicht zuordenbarer Südstaatendialekt) nicht in den Tabellen (siehe Anhang) erfasst, da die für die verschiedenen Südstaatendialekte typische Intonation, Tempo und Rhythmus durchgehend und bei nahezu jedem Charakter präsent sind, auch wenn in verschieden starker Ausprägung. Ferner würde eine dermaßen detaillierte Analyse über den Rahmen dieser Masterarbeit hinausgehen. Eine Ausnahme bildet die gedehnte Aussprache („southern drawl“) bestimmter Wörter, die aufgezeichnet wurden, da sie ein besonders bekanntes Merkmal ist und in den Medien häufig eingesetzt wird, um eine Südstaatenherkunft zu markieren. Die phonetischen Merkmale wurden erfasst, um die Ausprägung des Dialekts der einzelnen Charaktere in Bezug auf die Aussprache zu ermitteln und so in Kombination mit der Frequenz der lexikalischen und morphosyntaktischen Merkmale die mithilfe des Dialekts gestützten narrativen Funktionen zu ermitteln.

4.4 Szenenauswahl und -beschreibung

Für die Analyse wurden sieben Szenen ausgewählt, die für die im Rahmen dieser Serie verfolgte Übersetzungsstrategie repräsentativ sind. Die erste Szene stammt aus der ersten Folge und ereignet sich direkt nach der Tatortuntersuchung zum Mordfall Dora Lange im Jahr 1995. Hart und Cohle arbeiten zu diesem Zeitpunkt erst drei Monate zusammen und kennen einander noch kaum. Hart fragt während der Autofahrt retour, ob Cohle Christ sei, woraufhin dieser seine äußerst negative Welteinstellung erläutert. Die zweite Szene ist ebenfalls aus der ersten Folge und spielt sich am Anfang der Ermittlungen zum Mordfall Dora Lange ab. In Verbindung damit findet ein Gespräch zwischen den Detectives Hart und Cohle und dem Ex-Mann des Mordopfers, dem Gefängnisinsassen Charlie Lange, statt. Die dritte Szene wurde aus der zweiten Folge ausgewählt. Die beiden Detectives fahren zu einem Bordell im Wald, in dem Dora Lange arbeitete, um mehr über das Opfer in Erfahrung zu bringen. Die vierte Szene

ereignet sich am Anfang der dritten Folge und zeigt die beiden Detectives in einer Zeltkirche. Sie haben Hinweise, dass das Opfer Mitglied der Kirche war und kommen mitten im Gottesdienst an. Während im Hintergrund die Predigt läuft, kommt es zwischen Hart und Cohle zu einer Diskussion aufgrund ihrer unterschiedlichen Ansichten zur Religion. Die fünfte Szene stammt ebenfalls aus der dritten Folge und findet auf Pelican Island statt, wo die Detectives mit einem Krabbenfänger über seine verstorbene Enkelin sprechen, deren Tod vielleicht mit jenem von Dora Lange zusammenhängt. In der sechsten Szene, die aus der vierten Folge stammt, schleust sich Rust in eine Biker-Gang ein, indem er sich als „Crash“ ausgibt – seine Undercover-Identität aus den Zeiten beim Drogendezernat. Es gibt Hinweise dafür, dass die Gang Drogen von einem Hauptverdächtigen bezieht und die Detectives wollen auf diese Weise an ihn gelangen. Die siebte Szene wurde aus der sechsten Folge ausgewählt und spielt sich in der Polizeidienststelle ab. Cohle wird von Major Salter ermahnt, dass er seine auf eigene Faust durchgeführten Besuche von Angehörigen von Opfern unterlassen soll, da ihm sonst die Suspension droht. Cohle versucht Salter davon zu überzeugen, dass mehrere Fälle miteinander zusammenhängen und die einflussreiche Tuttle-Familie etwas damit zu tun hat.

4.5 Ergebnisse und Diskussion: Übertragung der narrativen Funktionen in die UT

Die Analyse ergab, dass im Rahmen des Übersetzungsprozesses der Versuch unternommen wurde, die Sprachvarietät aus dem Original in den ZT zu übertragen. In allen untersuchten Szenen wurde dieselbe, von Ramos Pinto (2018) als Zentralisierung (weniger Nichtstandard-Elemente als im AT) bezeichnete Strategie identifiziert. Genauer gesagt hat sich der Übersetzer bzw. die Übersetzerin für eine Wiedergabe der Sprachvarietät auf lexikalischer Ebene (Kompensation durch Übertragung in einen Soziolekt) entschieden. Der Dialekt, der im AT auf allen sprachlichen Ebenen zum Ausdruck kommt, wurde im ZT also nur auf der lexikalischen Ebene übertragen. Dies ist nicht überraschend, da diese Tendenz in mehreren Studien belegt wurde (Berezowski 1997: 34, 45; Englund Dimitrova 2004: 127f.). Wie in Kapitel 3 erläutert, ermöglichen Lösungen auf Ebene des Wortschatzes, einen Eindruck sprachlicher Variation zu erwecken, ohne mit den Untertitelungskonventionen zu brechen. Zudem wäre die Einführung dialektaler Elemente aus der Zielkultur problematisch, da sie eine kulturelle Deplatzierung und Unstimmigkeiten in der erzählten Welt zur Folge hätte. In Kapitel 3 wurde ferner dargelegt, dass diese Strategie den Schwerpunkt stärker auf den sozialen Aspekt verlegt. Das kann eine verzerrte Charakterwahrnehmung zur Folge haben, was weiter unten näher ausgeführt wird.

Des Weiteren wurde festgestellt, dass im ZT das sprachliche Register in allen Szenen angehoben und näher an die Standardsprache gerückt wird. Angesichts dessen, dass wir es hier

mit Untertiteln zu tun haben, ist diese Beobachtung nicht verwunderlich. Alle betrachteten Charaktere sind im Ausgangstext eindeutig einer Kategorie zuzuordnen, und zwar entweder „Nichtstandard – regional“ oder „Substandard – regional“. Im ZT fallen die Charaktere in die Kategorien „Standard“ und „Nichtstandard – mündlich“. Allerdings können sie nicht eindeutig zugeordnet werden, die Einheiten der einzelnen Charaktere bewegen sich zwischen den genannten Kategorien hin und her. Das hat ebenfalls Verzerrungen der interpersonalen Beziehungen und der Charakterwahrnehmung zur Folge, die in den nächsten Abschnitten näher beschrieben werden.

Die Einreihung in „Nichtstandard – mündlich“ bedeutet, dass in den Untertiteln, die in der Regel den Konventionen der Schriftsprache folgen, Elemente mündlicher Sprache bzw. der Umgangssprache zu finden sind. Das soll von den Zuschauer*innen als Abweichung von der Norm erkannt werden und somit ein Hinweis auf die Nichtstandard-Sprache sein. In den analysierten Szenen entsteht der Eindruck mündlicher Sprache etwa durch:

- umgangssprachliche und vulgäre Ausdrücke, wie „zieh dir das rein, Kumpel“, „Bullen“, „oder so“, „abgehauen“, „Kirchenfuzzis“, „scheißegal“, „so ein Quatsch“, „ich brauchte Kohle“, „sie hat nur Mist gelabert“, „und so“, „na klar“,
- vereinzelte Interjektionen, wie „oh“, „hey“, „Scheiße“,
- Partikeln wie „sie klang *echt* fertig“, „wir wollten *nur* fragen“, „eine Frau darf *wohl* selbst über ihren Körper entscheiden“, „jeder glaubt, er hätte *besonders* große Pläne“ „sehe ich *etwa* tot aus“.

In den Untertiteln fällt ferner der regionale Aspekt gänzlich weg. Um einen Informationsverlust zu vermeiden, muss daher die regionale Verortung durch die anderen Modi vermittelt werden oder in den Untertiteln explizit gemacht werden. Wenn angenommen wird, dass das Zielpublikum nicht in der Lage ist, den Südstaatendialekt zu erkennen und der akustische Modus demnach nicht abhelfen kann, kommt es in drei der sieben Szenen zu einem Bedeutungsverlust, weil weder die erste noch die zweite der im vorangehenden Satz genannten Optionen gegeben ist. Wird jedoch die Serie in ihrer Gesamtheit betrachtet, ist der Handlungsort Louisiana visuell in jeder Folge präsent, außerdem wird häufig in den Untertiteln darauf hingewiesen. Daher besteht keine Gefahr, dass die Handlung ihrem geografischen Ort entrissen wird, denn das Publikum wird immer wieder daran erinnert, wo sich das Geschehen abspielt. Die lokale Färbung und die Atmosphäre verblassen allerdings in der zielsprachlichen Fassung. Ferner gehen die mit dem Dialekt verbundenen Assoziationen verloren. Das ist bei allen Charakteren, doch vor allem bei Nebencharakteren problematisch, da diese vorwiegend durch das Zusammenspiel von Erscheinungsbild und Dialekt implizit charakterisiert werden.

In fünf von sieben Szenen erfüllte der Dialekt alle vier narrativen Funktionen. In zwei Szenen wurde der Dialekt in Bezug auf die interpersonalen Beziehungen nicht als relevant empfunden. Im Hinblick auf die anderen drei Funktionen war der Dialekt allerdings auch in diesen Fällen von Bedeutung. Demnach wurde von den vier untersuchten narrativen Funktionen die Darstellung der interpersonalen Beziehungen am wenigsten durch den Dialekt unterstützt. Dieser Aspekt wird in allen Szenen primär visuell vermittelt, wobei der dialektale Sprachgebrauch oft eine ergänzende Funktion ausübt. In den fünf Szenen, in denen Dialekt die Darstellung der interpersonalen Beziehungen unterstützt, wurde diese Funktion dreimal aufgehoben und zweimal beibehalten. Die Bedeutungsverluste konnten durch den visuellen Modus ausgeglichen werden. Die narrative Funktion der Authentizität wurde in sechs von sieben Szenen verändert und in einer Szene aufgehoben. Hier konnte der visuelle Modus keine Abhilfe leisten, allerdings wird der Verlust für den Teil des Publikums, die in der Lage sind, den Südstaatendialekt zu erkennen, durch den akustischen Modus kompensiert. Die Charakterisierungsfunktion wurde in allen sieben Szenen verändert. In drei Fällen konnte der Bedeutungsverlust durch den visuellen Modus weitgehend ausgeglichen werden. Die Verortung des Geschehens und die Schaffung einer spezifischen Atmosphäre durch den Dialekt wurde in allen sieben Szenen aufgehoben. In vier Fällen konnte der Bedeutungsverlust durch den visuellen Modus weitgehend ausgeglichen werden.

Tabelle 1. Auswirkungen der Untertitel auf die narrativen Funktionen des Dialekts

	Authentizität	Charakterisierung	Verankerung	Interpers. Bez.
Szene 1	verändert	verändert	aufgehoben	-
Szene 2	aufgehoben	verändert	aufgehoben	aufgehoben*
Szene 3	verändert	verändert*	aufgehoben*	aufgehoben*
Szene 4	verändert	verändert*	aufgehoben*	beibehalten
Szene 5	verändert	verändert*	aufgehoben*	aufgehoben*
Szene 6	verändert	verändert	aufgehoben*	beibehalten
Szene 7	verändert	verändert	aufgehoben	-

* = Bedeutungsverlust durch den visuellen Modus ausgeglichen

4.5.1 Authentizität

Diese Funktion wurde in sechs von sieben Szenen verändert und in einer Szene aufgehoben. In Kapitel 3 wurde erläutert, dass mit der narrativen Funktion der Authentizität ein Realitätseffekt erzielt werden soll, für den glaubhaft wirkende Gesprächssituationen sowie Stimmigkeit zwischen Handlungsort und Sprachvarietät gegeben sein müssen. In Anbetracht dessen, dass

die Originaltonspur stets präsent ist, sind Authentizitätseinbußen unausweichlich. Genauer gesagt: Selbst in Szenen, in denen keine Rückschlüsse auf den Handlungsort gezogen werden können, verrät der Dialog, dass die Handlung nicht in einem deutschsprachigen Land angesiedelt ist. Daraus ergeben sich zwingend Unstimmigkeiten zwischen Handlungsort und Sprache. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass diese Funktion immer verändert oder aufgehoben wird. Im Hinblick auf jenen Teil des Publikums, der den Südstaatendialekt erkennen kann, hilft die Originaltonspur, die Authentizitätseinbußen zu kompensieren.

Die Untertitel enthielten in sechs Szenen genug Elemente mündlichen Sprachgebrauchs, um einen authentischen Eindruck eines Gesprächs zu erzielen. Ferner wurden umgangssprachliche Ausdrücke und mündliche Merkmale herangezogen, um auf Nichtstandard-Sprache hinzuweisen. Allerdings wurde in Szene 2 kein authentischer Eindruck erzielt, was den Gefängnisinsassen Charlie Lange anbelangt. Zwar benutzt die Figur in der untertitelten Fassung einige mündliche Elemente, doch das reicht nicht aus, um die Kommunikationssituation realistisch wirken zu lassen. Im Vergleich mit dem AT untergräbt die deutsche Untertitelung in einigen Analyseeinheiten die Glaubhaftigkeit Charlies als Gefängnisinsassen:

C: [...] we're just curious if you knew what she's been up to and maybe where she's livin'. CH: Nope. Got our divorce papers pushed through after I'd been here 'bout a year. I don't blame the bitch. H: She got a habit? CH (lacht): A few. Weed, meth, juice. Name it. H: Charlie, how'd y'all meet? CH: Growed up together, dropped out the same time. Hitched up way too quick.	C: [...] wir wollten nur fragen, ob Sie wissen, was sie macht und wo sie wohnt. CH: Nein. Nach einem Jahr hier drin hat sie die Scheidung eingereicht. Ich nehme es ihr nicht übel. H: Ist sie drogensüchtig? CH (lacht): Ja, nach einigem. Gras, Meth, Alkohol. Alles Mögliche. H: Charlie, wie haben Sie sich kennengelernt? CH: Wir wuchsen zusammen auf und brachen die Schule ab. Wir haben viel zu früh geheiratet.
--	---

Im AT lassen grammatikalische Fehler, unvollständige Sätze, umgangssprachliche Ausdrücke usw. Charlies Figur authentisch wirken. In den Untertiteln sind beispielsweise die Verwendung des Präteritums, die Wortwahl und die Morphosyntax der Authentizität abträglich. So ist beispielweise die Analyseeinheit „*Wir wuchsen zusammen auf und brachen die Schule ab. Wir haben viel zu früh geheiratet*“ in schriftlicher Standardsprache verfasst, während „*Growed up together, dropped out the same time. Hitched up way too quick*“ eine saloppe Sprache nahelegt.

Der Slangausdruck „*juice*“ wird mit dem standardsprachlichen „*Alkohol*“ ersetzt. Das anstößige „*I don't blame the bitch*“ wird salonfähiger als „*Ich nehme es ihr nicht übel*“ wiedergegeben.

4.5.2 Charakterisierung

Weiter oben wurde angemerkt, dass der regionale Aspekt in den Untertiteln wegfällt. Demnach vermitteln die Untertitel implizite Informationen lediglich zum sozialen Status der Figuren. Daraus folgt, dass sie die narrative Funktion der Charakterisierung in einem viel kleineren Ausmaß unterstützen als der AT-Dialog. Im Original stemmt der Dialekt eine viel größere Bedeutungslast, indem er die Charaktere gleichzeitig sozial und regional situiert. Daher wird der Schluss gezogen, dass diese narrative Funktion in allen Szenen verändert wird.

Aus dem nachfolgenden Beispiel geht hervor, dass durch den stark ausgeprägten Dialekt der Pächterin (Szene 3) bereits nach wenigen Sätzen Rückschlüsse auf ihre regionale Herkunft und ihren sozialen Status gezogen werden können. In Kombination mit dem visuellen Modus formt sich ein (auf Stereotypen aufgebautes) Gesamtbild, das AT-Zuschauer*innen aus zahlreichen anderen Darstellungen der US-Südstaaten und ihrer Bevölkerung bekannt ist. Die Analyse ergab, dass die starke dialektale Aussprache, ein falsch konjugiertes Verb („What do you know about...where *she come* from?“), ihr eher einfaches Vokabular und die Verwendung vulgärer Ausdrücke nahelegen, dass es sich bei dieser Frau um eine Person mit niedrigem sozioökonomischem Status und Bildungsstand handelt. Das geschieht im nachfolgend zur Veranschaulichung eingefügten Ausschnitt neben den phonetischen und prosodischen Merkmalen durch zwei für den Südstaatendialekt typische Ausdrücke: „*folks*“ und „*y'all*“, sowie durch die morphosyntaktische Konstruktion „*Folks be stayin' away*“, bei der es zu einem Wegfall des Hilfsverbs und der Konjunktion kommt (Folks will be staying away when...).

H: We're gonna need to question any girls might have known her.	H: Wir müssen alle Mädchen befragen, die sie kannten.
W: That's a tougher ask than you think. <i>Folks be stayin' away</i> , they hear <i>y'all</i> are out here.	W: Da verlangen Sie mehr, als Sie denken. Solange Sie hier sind, bleiben die Kunden weg.

Die Mise en Scène bestätigt die vom Dialekt getragene Botschaft. Zwischen Setting und Erscheinungsbild der Pächterin und ihrem Dialekt besteht eine Äquivalenzbeziehung. Sie hat gebleichte, strohige Haare, die Farbe ist beim Haaransatz schon ausgewachsen. Sie trägt Jeans, ein Top mit Spaghettiträgern und Tigermuster und Flip-Flops und hält eine Zigarette in der Hand. Bei dem von ihr geleiteten „Freiluft-Bordell“ handelt es sich um einen kleinen

Trailerpark – die mediale Versinnbildlichung des „white trash“ – inmitten einer Lichtung. Die Szene spielt sich in einem Eichenwald mit von Louisianamoos bewachsenen Bäumen ab. Das ist ein für Louisiana typisches und in Film und Fernsehen symbolisch für diesen Staat stehendes Setting. Beide Dimensionen situieren die Frau eindeutig. In den Untertiteln verschwinden alle mit der Region verbundenen Assoziationen, die durch den Dialekt aktiviert werden. Allerdings wird das Argument vorgebracht, dass der Bedeutungsverlust teilweise durch die visuelle Ebene ausgeglichen werden kann, da bestimmte Stereotype über den US-Süden durch ihre grenzüberschreitende Verbreitung einem Teil des deutschsprachigen Publikums bekannt sind. Deswegen sollte beim Publikum mit einem gewissen Maß an semiotischem Vorwissen gerechnet werden.

Bei den ärmlichen Nebencharakteren besteht meist eine Äquivalenzbeziehung zwischen visuellem Modus und Dialekt. Das ist ihrer stereotypen Darstellung geschuldet, die eine rasche Zuordnung dieser Charaktere in eine Kategorie erlaubt. Anders verhält es sich bei den Hauptcharakteren, Rust und Cohle, deren Dialekt stets in einer Komplementärbeziehung zu ihrem Erscheinungsbild steht. Ihr Aussehen allein lässt keine Schlüsse auf ihre regionale Herkunft zu, lediglich auf ihren Beruf als Detectives und die entsprechende soziale Verortung in die gesellschaftliche Mitte. Wie bereits erwähnt: Die soziale Verortung wird über die Untertitel vermittelt, die regionale nicht. Die Tatsache, dass die Detectives aus derselben Region wie die Opfer und Täter stammen, ist jedoch ein wichtiges Handlungselement. Sie befinden sich alle im selben „trüben Sumpf“, wie Cohle in Szene 7 anmerkt.

Rusts Dialekt verankert ihn geografisch in derselben Region, dem US-Süden, allerdings stammt er aus dem Nachbarstaat Texas, weshalb er durch seinen Dialekt als Fremdkörper gekennzeichnet wird. Das verstärkt seine Darstellung als Außenseiter. Er weist ein komplexes Verhältnis zu der Bevölkerung Südlouisianas und besonders zu den vom Verbrechen Betroffenen auf, die der Unterschicht angehören. Dieses Verhältnis wird durch seinen Dialekt betont, der seine höhere soziale Position widerspiegelt und seine Distanziertheit zur ärmlichen lokalen Bevölkerung zum Ausdruck bringt. Obwohl die Untertitel bei den Begegnungen zwischen ihm und den ärmeren Einheimischen auf einen sozialen Unterschied hinweisen, ist diese Ungleichheit nicht so stark ausgeprägt wie im AT. Die letzte Feststellung gilt auch für Marty.

Wie erwähnt, deutet Rusts Dialekt auf seine Herkunft aus derselben geografischen Region hin und somit indirekt auch darauf, dass er auf irgendeine Weise in die lokale Kultur verstrickt ist. Das bringt die Komplexität und Widersprüchlichkeit dieses Charakters zum Ausdruck. Er fühlt sich verpflichtet, wieder Ordnung herzustellen und den Täter zu fassen,

scheinbar aber nicht aus Mitgefühl für die Betroffenen, sondern aufgrund seines Gerechtigkeitssinns. Marty hingegen wird als Teil der lokalen Bevölkerung situiert und sein dialektaler Sprachgebrauch trägt indirekt dazu bei, seine Verbundenheit zu den Einheimischen und sein Mitgefühl für seine ärmlichen Mitmenschen auszudrücken. Wie in Abschnitt 4.2.3 beschrieben, wird durch Martys Dialekt auch seine Stellung in seiner Umgebung und seine Eingliederung in die Gesellschaft als gewöhnlicher Kerl hervorgehoben. Die genannten Aspekte, die Rust und Marty zusätzliche Tiefe verleihen und zu einem besseren Verständnis ihrer Charaktere und der Handlung allgemein beitragen, kommen in den Untertiteln nicht zum Ausdruck, was einen Bedeutungsverlust und eine verzerrte Charakterwahrnehmung nach sich zieht.

Einige Charaktereigenschaften, die mithilfe der prosodischen Dimension des Dialekts der Detectives verstärkt werden, können allerdings durchaus vom Zielpublikum aufgeschnappt werden. Das betrifft beispielsweise Eigenschaften, die durch die gedehnte Aussprache und die monotone Intonation Cohles oder das dynamischere Tempo und die variierende Intonation des dialektalen Sprachgebrauchs Martys gestützt werden. Natürlich offenbaren auch die Aussagen der einzelnen Figuren und ihr Umgang miteinander explizite und implizite Informationen über ihren Charakter. Die Körpersprache Rusts und Martys liefert in den untersuchten Szenen auch Hinweise auf manche der genannten Charakterzüge, wie Martys Mitgefühl für die Betroffenen (in Szene 5) oder Rusts kommunikative Verweigerung (in Szene 1) und Distanziertheit von der lokalen Bevölkerung (in Szene 5). Es handelt sich dabei jedoch um (subtile) Hinweise, die erst durch das intermodale Zusammenspiel der charakterformenden Elemente größtmögliche Wirkung entfalten.

4.5.3 Verankerung der erzählten Welt und der Figuren

Die Untertitel leisten keinen Beitrag zur Verankerung der erzählten Welt und der Figuren. Es kommt zu einem Bedeutungsverlust und zu einer Aufhebung der narrativen Funktion in allen untersuchten Szenen. Welche Stellung dem Handlungsort in dieser Serie zukommt wurde in Abschnitt 4.2.2 erläutert. Der Dialekt ist ein wesentlicher Baustein in der Konstruktion dieses fiktiven Louisianas, welches durch die Linse des Southern Gothic Genres dargestellt wird. In Kombination mit dem visuellen Modus wird ein harmonisches und authentisches Gesamtbild geschaffen, dass die Zuschauer*innen tiefer in die erzählte Welt eintauchen lässt. Durch den Wegfall dieser Komponente in den Untertiteln verliert die erzählte Welt an Stimmung, die von der Geschichte und Kultur Louisianas geprägten Charaktere verblassen. Wie in Bezug auf die Authentizität ausgeführt, bedeutet das für die Zuschauer*innen, die in der Lage sind, den

Südstaatendialekt zu erkennen, nicht zwingend einen Verlust. Einbußen an Atmosphäre und Lokalkolorit können in diesem Fall durch den akustischen Modus kompensiert werden.

Die größten Konsequenzen ergeben sich in jenen drei Szenen, in denen die Mise en Scène keinen Aufschluss über den Schauplatz des Geschehens bietet und allein der Dialekt für die Verankerung der erzählten Welt sorgt. Zum Beispiel während der Autofahrt in Szene 1, die den Ton für die restliche Serie angibt. Hier wird erstens die Handlung in den Südstaaten verortet und zweitens die Aussichtslosigkeit, der Pessimismus und die unheilvolle, düstere Atmosphäre im Einklang mit den Motiven des Southern Gothic Genres durch den Dialekt verstärkt:

C: People out here, it's like they don't even know the outside world exists. Might as well be living on the fucking Moon. H: There's all kinds of ghettos in the world. C: It's all one ghetto, man. Giant gutter in outer space. H: Today, that scene, that is the most fucked up thing I ever caught. Ask you something? You're a Christian, yeah? C: No. H: Well, then what do you got the cross for in your apartment? C: That's a form of meditation. H: How's that? C: I contemplate the moment in the garden. The idea of allowing your own crucifixion.	C: Die Leute hier scheinen nicht mal zu wissen, dass die Welt da draußen existiert. Sie könnten genauso gut auf dem Mond leben. H: Es gibt alle möglichen Ghettos auf der Welt. C: Das ist alles ein einziges Ghetto, Mann. Eine riesige Gosse im Weltall. H: Der Tatort heute...So etwas Krankes ist mir noch nie untergekommen. Darf ich dich was fragen? Du bist Christ, oder? C: Nein. Warum hängt dann ein Kreuz in deiner Wohnung? C: Das ist eine Form der Meditation. H: Was heißt das? C: Ich denke über den Moment im Garten nach. Über die Vorstellung, die eigene Kreuzigung zuzulassen.
--	---

4.5.4 Darstellung von interpersonalen Beziehungen

Die Untertitelungsstrategie hatte zur Folge, dass diese narrative Funktion entweder aufgehoben oder beibehalten wurde. In Szene 2, 3 und 5 wurde diese Funktion aufgehoben, aber durch den visuellen Modus ausgeglichen. Die gewählte Strategie geht mit einem gehobenen Register, d. h. eine an den Standard angenäherte Sprache einher. Da die Analyseeinheiten aller Charaktere zwischen den Kategorien „Standard“ und „Nichtstandard – mündlich“ springen, und nicht wie im AT eindeutig unter eine Kategorie fallen, schrumpft der Kontrast zwischen den Detectives auf der einen Seite und den Charakteren, mit denen sie in Kontakt treten, auf der anderen Seite. In Szene 2 fügt sich Charlie im AT eindeutig durch grammatische Fehler, Schimpfwörter und Slang-Ausdrücke in den Topos des Gefängnisinsassen. In der deutschen Fassung sind zwischen den Ausdrucksweisen der Detectives und des Häftlings nicht so deutliche Differenzen vorhanden. Charlie wird von den Detectives weniger durch die Untertitel, sondern visuell durch die physische Gegenüberstellung im Kontext der Verhörsituation abgegrenzt. Auch in Szene 3

kann die Pächterin durch ihren starken Dialekt in den Topos des „white trash“ eingeordnet werden. Wie bei Charlie, macht sich in den Untertiteln kein gravierender Unterschied zwischen dem Sprachgebrauch der Detectives und der Pächterin bemerkbar. Der Kontrast zwischen der Pächterin und den Detectives wird visuell durch ihr Erscheinungsbild und ihre Lebensumstände hergestellt. Ähnlich verhält es sich auch mit Mr. Olivier in Szene 5, der sich durch seinen starken Cajun-Dialekt in den Topos des Hillbillys bzw. Rednecks einreicht.

Was Szene 4 betrifft, wird behauptet, dass die in Rede stehende narrative Funktion durch die Wiedergabe auf der lexikalischen Ebene in den Untertiteln beibehalten werden konnte. Grund dafür ist, dass im Kontext dieser Szene der soziale Aspekt in den Vordergrund rückt: Es geht primär darum, den Kontrast zwischen den Detectives und den ärmlichen, gläubigen Menschen, die der Predigt in der Zeltkirche beiwohnen, hervorzuheben. Rusts und Martys dialektaler Sprachgebrauch ist ähnlich stark ausgeprägt, verortet sie auf derselben sozialen Ebene, sie werden als ebenbürtig und zur selben gesellschaftlichen Gruppe gehörend dargestellt. Das konnte in den Untertiteln übermittelt werden. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der interpersonalen Beziehungen in Szene 6, in der im AT aus dem Dialekt abgeleitet werden kann, dass Crash und Ginger aus derselben Region stammen und keine angesehene soziale Position haben. Im ZT geben die Untertitel lediglich Aufschluss darüber, dass die beiden einen ähnlichen Soziolekt aufweisen und daher zur selben gesellschaftlichen Gruppe gehören. Allerdings scheint der Fokus stärker auf dem sozialen Aspekt zu liegen, somit kann geschlussfolgert werden, dass die Untertitel diese narrative Funktion stützen.

4.6 Fazit der Analyse

In den sieben untersuchten Szenen erfüllt der dialektale Sprachgebrauch in 26 von 28 möglichen Fällen eine narrative Funktion. Die Analyse ergab, dass die narrative Funktion in zwei Fällen beibehalten werden konnte und es zu keinem Bedeutungsverlust kam. Demnach wurden in 24 Fällen Verluste durch die Veränderung oder Aufhebung der narrativen Funktion verzeichnet. In zehn Fällen (42 %) konnte der Bedeutungsverlust durch die im visuellen Modus (Mise en Scène) vorhandene Information kompensiert werden. Wenn angenommen wird, dass die Zuschauer*innen über ausreichende Englischkenntnisse verfügen, um den Südstaattendialekt zu identifizieren und daher nicht vollständig auf die Untertitel angewiesen sind, hilft die Tonspur, die Einbußen in Bezug auf die Authentizität und Verankerung der erzählten Welt und der Figuren auszugleichen. Das führt zu einer Kompensation der Verluste durch den akustischen und visuellen Modus in Höhe von 83 %. Es wird zudem behauptet, dass ein Anteil des Publikums durch die Darstellung des US-Südens in vielen Hollywood-

Produktionen, die im deutschsprachigen Raum ebenfalls erfolgreich waren, auch über semiotisches Wissen über die mit dem Dialekt verbundenen Stereotype verfügt. Für das Publikumssegment, bei dem sich die Wahrnehmung des Dialekts und Vorwissen über die Stereotype überschneiden, kann von einem nahezu vollständigen Verständnis ausgegangen werden. Bei jenem Publikumssegment, dass vollständig auf die Untertitel angewiesen ist, kommt es jedoch zu einem beeinträchtigten Verständnis der intendierten Bedeutung, da in 58 % der Fälle, in denen die narrative Funktion verändert oder aufgehoben wurde, der Verlust nicht durch die anderen Modi kompensiert werden konnte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Untertitelungsstrategie erhebliche Auswirkungen auf die narrativen Funktionen hat. Da es sich bei dem Analysematerial aber um ein audiovisuelles Produkt handelt, sind die Untertitel nicht losgelöst, sondern als Teil eines multimodalen Gefüges zu sehen, bei dem dieselbe Bedeutung oft über mehrere Modi vermittelt wird. Wenn also eine Äquivalenzbeziehung gegeben ist, hilft der visuelle Modus, Verluste in den Untertiteln weitgehend auszugleichen. Daraus ergeben sich dennoch Konsequenzen: die Botschaften werden im ZT abgeschwächt und verlieren an Aussagekraft, was der Atmosphäre, Authentizität und der Charakterwahrnehmung der Serie abträglich ist, jedoch das Verständnis nicht beeinträchtigt. Problematisch wird es, wenn der Dialog die Information im visuellen Modus ergänzt, d. h. eine Komplementärbeziehung gegeben ist, die im ZT nicht aufrechterhalten wird. Die Untertitelungsstrategie ging mit einer Übermittlung der sozialen, jedoch nicht der regionalen Dimension des Dialekts einher. Die soziale Information konnte stets aus dem visuellen Modus erschlossen werden, die regionale Verortung erfolgte in einigen untersuchten Szenen durch den Dialekt. Aus diesem Grund kam es in diesen Szenen in den Untertiteln zu Bedeutungsverlusten in Bezug auf den Handlungsort. Auch die Charakterwahrnehmung litt darunter, da erst die Kombination des sozialen und regionalen Aspekts ein vollständiges Verständnis der Figuren erlaubt. Allerdings ist zu bedenken, dass bei der Analyse isolierte Szenen in den Fokus genommen wurden und für eine umfassende und aussagekräftigere Analyse ganze Folgen zu betrachten wären, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich war. Anhand der sieben untersuchten Szenen, die als repräsentativer Korpus für die Untertitelung der ersten Staffel von „True Detective“ dienten, konnte dennoch ermittelt werden, dass in den UT:

- das sprachliche Register näher an den Standard gerückt wird,
- die regionale Dimension des Dialekts wegfällt und nur die soziale Dimension übertragen wird,
- die sozialen Unterschiede zwischen den Charakteren schrumpfen,

- das Lokalkolorit, das durch den Dialekt geschaffen wird, nicht übertragen wird.

Die ersten drei Punkte führen zu einer veränderten Wahrnehmung der Charaktere, einer Änderung der interpersonalen Dynamik sowie zur Verminderung der Authentizität der erzählten Welt. Der letzte Punkt hat für eine Serie, die den Konventionen zweier Genres folgt, in denen der Handlungsort eine handlungskonstitutive Rolle spielt (das Southern Gothic Genre und der Hardboiled-Krimi) Konsequenzen in Bezug auf die spezifische Atmosphäre und das vollständige Verständnis der Handlung.

5. Conclusio

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurde die interlinguale Untertitelung von Dialekten unter Berücksichtigung der multimodalen Beschaffenheit audiovisueller Texte untersucht. Das Ziel lag darin, zu erforschen, wie die narrativen Funktionen von Dialekten im multimodalen Kontext audiovisueller Medien in die Untertitel übertragen werden. Zur Beantwortung dieser Frage wurde das Modell von Ramos Pinto (2018) für die Analyse der Übersetzung von Sprachvarietäten in Untertiteln herangezogen.

Einen grundlegenden theoretischen Pfeiler dieser Arbeit bildete die sozialsemiotische Multimodalitätstheorie, nach der alle Modi in einem multimodalen Gefüge bedeutungskonstituierend und gleichwertig sind. Daher können Untertitel nie losgelöst vom visuellen und akustischen Kanal betrachtet werden. Eine auf die sprachliche Dimension ausgerichtete Untersuchung ist immer unvollständig und nicht stichhaltig, da sie nicht dem gesamten Kontext Rechnung trägt. Lange Zeit wurde die Multimodalität von Texten in der Translationswissenschaft vernachlässigt, doch seit dem Paradigmenwechsel in den 1980er Jahren hat sich die Disziplin geöffnet und die Multimodalitätstheorie hat in einigen Bereichen wie der Übersetzung von Comics, illustrierten (Kinder-)Büchern, technischer Dokumentation, der Lokalisierung und der AVT Einzug gehalten. Mit der massenhaften Verbreitung von Multimedia-Inhalten wurde die Notwendigkeit neuer theoretischer Rahmen und Analysemodelle deutlich, die den Kommunikationsformen des 21. Jahrhunderts Rechnung tragen. Der Beitrag außersprachlicher Modi wurde mittlerweile anerkannt, doch die allgemeine Ausrichtung der Translationswissenschaft bleibt weiterhin sprachzentriert. Tatsächlich hat es sehr lange gedauert, bis die außersprachlichen Elemente als bedeutungstragende Teile des Textes und nicht als bloßer Kontext betrachtet wurden. Ursache dafür ist u. a. das Fehlen einschlägiger Methoden, Ansätze und Instrumente für die Untersuchung multimodaler Texte. Selbst wenn die Disziplin noch weit davon entfernt ist, eine allgemeine multimodale Theorie zu entwickeln, wurden seit Anfang des 20. Jahrhunderts große Fortschritte bei der multimodal ausgerichteten Forschung in bestimmten Bereichen gemacht, allen voran in der AVT.

Die Multimodalitätstheorie gewann zunächst in der AVT an Beliebtheit, weil der translationswissenschaftliche Rahmen aufgrund der Besonderheit audiovisueller Medien für die Untersuchung von Translaten nicht ausreichte und interdisziplinäre Forschungsansätze erforderlich waren. Von manchen Forschenden wird das Übersetzen audiovisueller Texte als „constrained translation“ (Titford 1982, Mayoral et al. 1988) bezeichnet, von anderen werden die außersprachlichen Modi als Herausforderung aber auch als Hilfsmittel gesehen. Aufgrund

ihrer bedeutungstragenden Funktion können sie einen Teil der Bedeutungslast übernehmen und die Übersetzer*innen bei der Übertragung der Botschaft entlasten. Die AVT weist eine breite Palette von Übersetzungstypen auf. Dazu gehören neben der Untertitelung z. B. Synchronisation, Voice-over, SDH und Audiodeskription. Im Gegensatz zur „herkömmlichen“ Übersetzung, wird in der AVT nur einer von vielen Modi eines multimodalen Gefüges in die Zielsprache übertragen, was eigene Herausforderungen mit sich bringt. Die Untertitelung ist zudem ein besonderer AVT-Typ, da das Original dabei um einen neuen Modus ergänzt wird. Es handelt sich darüber hinaus um einen intermodalen Übersetzungstyp, da ein Wechsel von mündlicher zu schriftlicher Sprache erfolgt. Das bringt Konsequenzen für den Zieltext mit sich. Die Konventionen und Einschränkungen der Untertitelung können Auswirkungen auf die Authentizität und die Bedeutung des Dialogs haben. Da die Normen der schriftlichen Standardsprache befolgt werden müssen, werden viele Elemente des mündlichen Sprachgebrauchs getilgt. Die meisten davon mögen auf den ersten Blick redundant erscheinen, haben aber häufig wichtige narrative Funktionen. Oft helfen die außersprachlichen Modi, Verluste auszugleichen. Das bedeutet allerdings nicht, dass dies keine Folgen für die Botschaft im Zieltext hat. So entstehen Schwierigkeiten bei der Wiedergabe von Sprachvarietäten und mündlichen Gesprächssituationen, weil Untertitel nach den Branchenkonventionen den schriftlichen Regeln der Standardsprache entsprechen müssen und nicht vom Geschehen ablenken sollen. Das steht in direktem Konflikt mit der Übertragung von Sprachvarietäten, da diese eine Abweichung von der sprachlichen Norm darstellen und naturgemäß in schriftlichen Texten auffallen. Es gibt jedoch einige Forschende, die sich für eine Einführung innovativer und kreativer Ansätze einsetzen. Außerdem werden die gängigen Praktiken in der Untertitelungsbranche durch die Online-Community der Fansubber herausgefordert, die kreative Untertitel mit dem Ziel erzeugen, ein vollständigeres Verständnis und ein bereichernderes Zuschauererlebnis zu bieten. Ob diese Ansätze für alle Publikumssegmente angemessen sind, ist unzureichend erforscht.

In Film und Fernsehen kommen Dialekte oft zum Einsatz, da sie eine Reihe von narrativen Funktionen erfüllen können, u. a. die Schaffung von Authentizität, Komik, die Schilderung der erzählten Welt aus einer spezifischen Perspektive und Charakterisierung. Wiedererkennbare und stereotype Dialekte erlauben eine unmittelbare Zuordnung von Charakteren im Hinblick auf ihre regionale und soziale Herkunft, vorausgesetzt, dass das Publikum über das notwendige Vorwissen verfügt. Angesichts der Tatsache, dass Dialekte Träger und Ausdruck gesamter Regionalkulturen sind, haben sie seit jeher eine Herausforderung für Übersetzer*innen dargestellt. Uneinigkeit besteht in Bezug auf die besten

Strategien für die Übersetzung von Dialekt. Der früher häufig verwendete Dialektersatz stößt heute auf Kritik, da er eine Deplatzierung der Handlung impliziert und die Glaubhaftigkeit des Werks untergräbt. Deswegen wird die Standardisierung als Weg des geringsten Widerstands bevorzugt, wobei auch die Kompensation durch nicht regional markierte Umgangssprache oft zum Einsatz kommt.

In der untersuchten Serie „True Detective“ (2014) kommen verschiedene Ausprägungen des US-amerikanischen Südstaatendialekts vor. Im Laufe der Geschichte haben mediale Darstellungen dieses Dialekts zum Entstehen und Fortbestehen zahlreicher Stereotype beigetragen, die besonders wirksam in Film und Fernsehen verwendet werden können. Der US-Süden wird häufig als rückständig, arm, von der Zivilisation abgeschieden, übermäßig religiös, konservativ und rassistisch porträtiert und ihre Bevölkerung abwertend als Rednecks, Hillbillies oder „white trash“ bezeichnet. Diese Stereotype sind ein fester Bestandteil des Southern Gothic Genres, ein inhärent mit dieser Region verbundenes Genre, durch dessen Linse das Geschehen in „True Detective“ geschildert wird. Die Serie greift außerdem Motive des Hardboiled- und Noirkrimis auf, in denen der Handlungsort ebenfalls von Bedeutung ist. Das sumpfig-warme Louisiana ist mehr als bloß Kulisse. Die Darstellung der Region baut auf einer langen filmischen und literarischen Tradition auf und ist für das Verständnis der Handlung relevant. Durch den Dialekt werden die Figuren mit dem Handlungsort aufs Engste verflochten.

Im Rahmen der deskriptiven Analyse wurden mit Blick auf die Beantwortung der Forschungsfrage „Wie werden die narrativen Funktionen von Sprachvarietäten im multimodalen Kontext audiovisueller Medien in die Untertitel übertragen?“ vier narrative Funktionen von Dialekt untersucht: Schaffung von Authentizität, Charakterisierung, Darstellung von interpersonalen Beziehungen und Verankerung der erzählten Welt und der Figuren. Im Zuge der Untersuchung wurde die textuelle und diegetische Dimension des Südstaatendialekts in der ersten Staffel von „True Detective“ untersucht. Der Analysekorpus bestand aus sieben Szenen. Die textuelle Dimension umfasste die Identifizierung des Dialekts und der damit verbundenen Assoziationen, die Einstufung der Analyseeinheiten auf einer Prestige-Skala, und die Ermittlung der lexikalischen, morphosyntaktischen und phonologischen Merkmale des Dialekts. Die Erfassung der Frequenz der dialektalen Merkmale ermöglichte es, den Ausprägungsgrad des Dialekts und die damit verbundenen Assoziationen und Stereotype zu bestimmen und Schlüsse auf die dadurch gestützten narrativen Funktionen zu ziehen. Bei der Analyse der diegetischen Dimension stand der Text als multimodales Gefüge im Mittelpunkt. In diesem Schritt wurden die intermodalen Beziehungen zwischen Dialog, Mise

en Scène und Untertitel ausgemacht und ausgehend davon die Auswirkungen der Übersetzungsstrategie auf die narrativen Funktionen eruiert.

Die Ergebnisse haben gezeigt, dass der Versuch unternommen wurde, den Dialekt in die Zielsprache zu übertragen. Es wurde festgestellt, dass der Dialekt, der im Ausgangstext auf allen sprachlichen Ebenen zum Ausdruck kommt, in den untersuchten Szenen ausschließlich auf der lexikalischen Ebene wiedergegeben wurde. Hierbei handelt es sich um eine Kompensationsstrategie, mit der indirekte Äquivalenz hergestellt und der Eindruck eines Dialekts ohne Rückgriff auf regional markierte Ausdrücke in der Zielsprache erweckt werden soll. Durch diese Strategie wurde der Schwerpunkt der Sprachvariation stärker auf den sozialen Aspekt verlagert. Darüber hinaus wurde das Sprachregister in den Untertiteln näher an die Standardsprache gerückt, was auf die Konventionen und Qualitätsanforderungen in der Untertitelungsbranche zurückzuführen sein dürfte. Die Analyseeinheiten der Charaktere konnten im Ausgangstext eindeutig einer Kategorie auf der Prestige-Skala zugeordnet werden, was im Zieltext nicht der Fall war. Daraus ergab sich ein kleinerer Kontrast zwischen den Sprechweisen der verschiedenen Figuren und folglich ihrer sozialen Positionen, was eine verzerrte Darstellung der Charaktere und ihrer interpersonalen Beziehungen zur Folge hatte. Durch die Wiedergabe des Dialekts auf der lexikalischen Ebene fiel ferner die regionale Dimension in den Untertiteln gänzlich weg. Darunter litten die Charakterisierung, die Verankerung der erzählten Welt und der Figuren und die Authentizität. Die Analyse ergab insgesamt, dass im Hinblick auf die Verankerung der erzählten Welt und der Figuren, der Charakterisierung und der Authentizität wesentliche Bedeutungsverluste durch die Untertitel bewirkt wurden. Die geringsten Auswirkungen wurden in Bezug auf die Darstellung der interpersonalen Beziehungen festgestellt, die – im Gegensatz zu den anderen narrativen Funktionen – stets durch den visuellen Modus gestützt wurde.

Aus den obigen Ausführungen kann abgeleitet werden, dass die Übersetzungsstrategie maßgebliche Auswirkungen auf die narrativen Funktionen des Dialekts hatte. In den meisten Fällen kam es zu Bedeutungsverlusten, die eine Veränderung oder Aufhebung der narrativen Funktionen bedingten. Die Bedeutungsverluste konnten zum Teil durch den visuellen Modus ausgeglichen werden, und zwar dann, wenn die durch den Dialekt getragene Bedeutung auch in der *Mise en Scène* ausgedrückt wurde. Selbst wenn diese Verluste kompensiert wurden, bestanden dennoch Implikationen im Hinblick auf die Atmosphäre, Authentizität und Charakterwahrnehmung.

Im Zuge der Analyse wurde belegt, wie eng die semiotischen Modi in der Bedeutungskonstruktion miteinander verknüpft sind und dass sich die vollständige Bedeutung

multimodaler Texte erst durch das Zusammenspiel der einzelnen Modi entfaltet. Vor diesem Hintergrund wird die Notwendigkeit deutlicher, dem Beispiel zahlreicher AVT-Forscher*innen zu folgen und multimodal orientierte Ansätze in die Translationswissenschaft allgemein einzubeziehen. Das ist angesichts der multimodalen Kommunikation des digitalen Zeitalters, in deren Rahmen visuelle, grafische, akustische und sprachliche Elemente in vielfältigen neuen Textformen miteinander in Wechselbeziehung treten, längst überfällig.

Mit dieser Masterarbeit wurde versucht, neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der interlingualen Untertitelung von Dialekten unter Berücksichtigung der Multimodalität von audiovisuellen Medien zu liefern. Außerdem wurde angesichts der häufigen Verwendung des Südstaatendialekts in Film und Fernsehen angestrebt, zur Forschung in Bezug auf die Untertitelung des US-amerikanischen Südstaatendialekts in die Zielsprache Deutsch beizutragen. Angesichts der Tatsache, dass der Südstaatendialekt aufgrund seines Wiedererkennungswerts und seines Potenzials als Bedeutungsträger seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in unzähligen Filmen und Serien eingesetzt wurde, die auch in ihren deutschsprachigen Fassungen einen hohen Bekanntheitsgrad genießen, wären weitere Forschungen zu diesem Thema angezeigt.

Diese Arbeit ist in ihrem Umfang eingeschränkt, da sie lediglich eine Fallstudie umfasst. Untersuchungen mit größeren Korpora wären von großem Nutzen, um umfangreiche quantitative Daten zu gewinnen und allgemeine Muster bei der Übertragung der narrativen Funktionen von Dialekten in die Untertitel aufzuzeigen. Auch Rezeptionsstudien mit verschiedenen Zuschauergruppen wären von Vorteil, um zu eruieren, inwiefern kreative und innovative Untertitel zu einem vollständigeren Verständnis der filmischen Botschaft verhelfen bzw. zu einer größeren kognitiven Belastung führen. In Kombination mit Erhebungen zur Zusammensetzung des Publikums könnten Bedürfnisse ermittelt und so wirksamere Strategien für die Übertragung der narrativen Funktionen von Dialekten in die Untertitel entwickelt werden.

Bibliografie

Primärquelle:

Fukunaga, Cary Joji & Pizzolatto, Nic (2014). *True Detective – Staffel 1*. [DVD ca. 439 Minuten, 8 Episoden à ca. 55 Minuten] USA: Warner Bros. Home Entertainment.

Sekundärquellen:

Adami, Elisabetta & Ramos Pinto, Sara (2020). Meaning (Re-)Making in a World of Untranslated Signs. Towards a Research Agenda on Multimodality, Culture and Translation. In: Boria et al. (Hg.), 71–93.

Allain, Mathé (1989). They Don't Even Talk Like Us: Cajun Violence in Film and Fiction. *Journal of Popular Culture* 23 (1), 65–75.

Ancelet, Barry Jean (o. D.). *Cajuns in Film*. <https://www.folkstreams.net/contexts/cajuns-in-film-by-barry-jean-ancelet> (Stand: 31.10.2023).

Arenhövel, Mark; Besand, Anja & Sanders, Olaf (Hg.) (2017). *Wissenssümpfe: Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Springer: Wiesbaden.

Ayers, Edward L. (1996). What We Talk About When We Talk About the South. In: Ayers, Edward L.; Nelson Limerick, Patricia; Nissenbaum, Stephen & Onuf, Peter S. *All Over the Map: Rethinking American Regions*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 62–82.

Baczkowska, Anna (2011). Some Remarks on a Multimodal Approach to Subtitles. *Linguistics Applied* 4, 47–65.

Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. Sheffield: equinox.

Baños, Rocío & Díaz-Cintas, Jorge (2018). Language and Translation in Film. In: Malmkjaer, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge, 313–326.

Baños-Piñero, Rocío & Chaume, Frederic (2009). Prefabricated Orality – A Challenge in Audiovisual Translation. *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.org/specials/article/1714> (Stand: 31.10.2023).

Barbour, Stephen & Stevenson, Patrick (1998). *Variation im Deutschen – Soziolinguistische Perspektiven*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Berezowski, Leszek (1997). *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Berruto, Gaetano (1987). Varietät (Variety). In: Ammon, Ulrich; Dittmar, Norbert & Mattheier, Klaus J. (Hg.) *Sociolinguistics / Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society / Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Erster Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 263–267.
- Boberg, Charles; Nerbonne, John & Watt, Dominic (2018). Introduction. In: Boberg, Charles; Nerbonne, John & Watt, Dominic (Hg.) *The Handbook of Dialectology*. Oxford: Wiley Blackwell, 1–16.
- Bogucki, Łukasz (2004). The Constraint of Relevance in Subtitling. *JoSTrans* 1, 71–88.
- Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hg.) (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bogucki, Łukasz & Díaz-Cintas, Jorge (2020). An Excursus on Audiovisual Translation. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 11–33.
- Bolaños-García-Escribano, Alejandro; Díaz-Cintas, Jorge & Massidda, Serenella (2021). Latest Advancements in Audiovisual Translation Education. *The Interpreter and Translator Trainer* 15 (1), 1–12.
- Boney, F. N. (2006). Rednecks. In: Wilson (Hg.), 259–260.
- Boria, Monica & Tomalin, Marcus (2020). Introduction. In: Boria et al. (Hg.), 1–23.
- Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) (2020). *Translation and Multimodality: Beyond Words*. New York: Routledge.
- Borowczyk, Paulina (2016). L’exploitation de la multimodalité du message filmique dans le sous-titrage. *Studia Romanica Posnaniensia* 43 (1), 3–15.
- Bosseaux, Charlotte (2015). *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*. Oxford: Lang.
- Braun, Sabine (2016). Audiovisual Translation. *Target* 28 (2), 192–208.
- Bruti, Silvia (2019). Spoken Discourse and Conversational Interaction in Audiovisual Translation. In: Pérez-González (Hg.), 192–208.
- Bublitz, Wolfram; Jucker, Andreas H. & Schneider, Klaus P. (Hg.) (2017). *Pragmatics of Fiction*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Bußmann, Hadumod (Hg.) (2008). *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Caillé, Pierre (1960). Cinéma et traduction: le traducteur devant l’écran. *Babel* 6 (3), 103–109.
- Cary, Edmond (1960). La traduction totale. *Babel* 6 (3), 110–115.

- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation – An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Chambers, J.K. & Trudgill, Peter (1998). *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaume, Frederic (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *meta* 49 (1), 12–24.
- Chaume, Frederic (2013). The Turn of Audiovisual Translation. *Translation Spaces* 2, 105–123.
- Chaume, Frederic (2018). Is Audiovisual Translation Putting the Concept of Translation up against the Ropes? *JoSTrans* 30, 84–104.
- Cheramie, Deany M. (1998). “*Glad You Axed*”: *A Teacher's Guide to Cajun English*. ERIC: Education Resources Information Center.
- Chesterman, Andrew (2006). Interpreting the Meaning of Translation. In: Suominen, Mickael; Arppe, Antti; Airol, Anu; Heinämäki, Antti; Miestamo, Matti; Määttä, Urho; Niemi, Jussi; Pitkänen, Kari K. & Sinnemäki, Kaius (Hg.) *A Man of Measure. Festschrift in Honour of Fred Karlsson on his 60th Birthday*. Turku: Linguistic Association of Finland, 3–11.
- Chion, Michel (1994). *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cobb, James C. (2005). *Away Down South: A History of Southern Identity*. New York: Oxford University Press.
- Coseriu, Eugenio (1988). „Historische Sprache“ und „Dialekt“. In: Albrecht, Jörn; Lüdtke, Jens & Harald Thun (Hg.) *Energeia und Ergon: Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu. Band I: Schriften von Eugenio Coseriu (1965–1987)*. Tübingen: Narr.
- Culpeper, Jonathan (2001). *Language and Characterisation: People in Plays and other Texts*. Abingdon/New York: Routledge.
- Delabastita, Dirk (1989). Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193–218.
- Delgado-Pugés, Iván (2011). Repertorio bibliográfico sobre teoría y práctica de la traducción audiovisual: Estado de la cuestión. In: Ortega-Arjonilla, Emilio; Martínez-López, Ana Bélen & Echevarría-Pereda, Elena (Hg.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio, 1155–1219.

- Díaz-Cintas, Jorge (2004). Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: Anderman, Gunilla & Rogers, Margaret (Hg.) *Translation Today. Trends and Perspectives*. Buffalo, N.Y.: Multilingual Matters, 192–204.
- Díaz-Cintas, Jorge (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz-Cintas (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1–18.
- Díaz-Cintas, Jorge (2020). The Name and Nature of Subtitling. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 149–172.
- Díaz-Cintas, Jorge & Remael, Aline (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. London/New York: Routledge.
- Díaz-Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (2009). Introduction. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1–17.
- Dicerto, Sara (2018). *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*. London: Palgrave Macmillan.
- Dickson, Bruce (2006). Revivalism. In: Hill (Hg.), 132–135.
- Dittmar, Norbert (1997). *Grundlagen der Soziolinguistik – Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Dollerup, Cay (1974). On Subtitles in TV Programmes. *Babel* 20 (4), 197–202.
- Drewer, Petra & Ziegler, Wolfgang (2014). *Technische Dokumentation. Eine Einführung in die übersetzungsgerechte Texterstellung und in das Content-Management*. Würzburg: Vogel.
- Dubois, Sylvie & Horvath, Barbara M. (2002). Sounding Cajun: The Rhetorical Use of Dialect in Speech and Writing. *American Speech* 77 (3), 264–287.
- Dubois, Sylvie & Horvath, Barbara M. (2003). Creoles and Cajuns: A Portrait in Black and White. *American Speech* 78 (2), 192–207.
- Dwyer, Tessa (2005). Universally Speaking: Lost in Translation and Polyglot Cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 4, 295–310.
- Eble, Connie (2007). Cajun English. In: Montgomery & Johnson (Hg.), 49–50.
- Ellender, Claire (2015a). *Dealing with Difference in Audiovisual Translation: Subtitling Linguistic Variation in Films*. Berlin: Lang.
- Ellender, Claire (2015b). Dealing with Dialect: The Subtitling of Bienvenue Chez le Ch’tis into English. In: Díaz-Cintas, Jorge & Neves, Josélia (Hg.) *Audiovisual Translation: Taking Stock*. England: Cambridge Scholars Publishing, 46–68.

- Englund Dimitrova, Birgitta (2004). Orality, Literacy, Reproduction of Discourse and the Translation of Dialect. In: Helin (Hg.), 121–140.
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today* 1 (1), 287–310.
- Faulstich, Werner (³2013). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Fernandez-Quintanilla, Carolina & Culpeper, Jonathan (2017). Fictional Characterisation. In: Bublitz, Wolfram; Jucker, Andreas H. & Schneider, Klaus P. (Hg.) *Pragmatics of Fiction*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 93–128.
- Flewitt, Rosie; Hampel, Regine; Hauck, Mirjam & Lancaster, Lesley (2011). What are Multimodal Data and Transcription? In: Jewitt, Carey (Hg.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 40–53.
- Fodor, Istvan (1976). *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.
- Gambier, Yves (2006a). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios – Copenhagen 1–5 May 2006*, 1–8.
- Gambier, Yves (2006b). Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle. *Target* 18 (2), 261–293.
- Gambier, Yves (2009). Challenges in Research on Audiovisual Translation. In: Pym, Anthony & Perekrestenko, Alexander (Hg.) *Translation Research Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 17–25.
- Gambier, Yves (2016). Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies. *International Journal of Communication* 10, 887–906.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.) (2001). *(Multi-)Media Translation. Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Georgi-Findlay, Brigitte & Hellner, Stefanie (2017). Warum gerade Louisiana? Raum und Region in True Detective. In: Arenhövel et al. (Hg.), 107–118.
- Gerster, Patrick (2006). Stereotypes. In: Wilson (Hg.), 170–175.
- Gottlieb, Henrik (1992). Subtitling – A New University Discipline. In: Dollerup, Cay & Loddegaard, Anne (Hg.) *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. Amsterdam: John Benjamins, 161–170.
- Gottlieb, Henrik (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives* 2 (1), 101–121.
- Gottlieb, Henrik (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD Thesis: University of Copenhagen.

- Gottlieb, Henrik (2001). *Screen Translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Kopenhagen: Kopi Service.
- Graves, Stephanie (2014). Fecund and Festering: The Importance of Place and the Swampy Southern Gothic in True Detective. *Popular Culture Association in the South Conference*, New Orleans.
- Gruber, Maria (o. D.). Die besten Charaktere 2013/2014 – Rustin Cohle (True Detective). <https://www.myfanbase.de/serien/kolumnen/rueckblicke/?pid=18629> (Stand: 5.1.2023).
- Halliday, Michael A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Harkins, Anthony (2012). Hillbillies, Rednecks, Crackers, and White Trash. In: Griffin, Larry J. & Hargis, Peggy G. (Hg.) *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 20: Social Class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 367–370.
- Hasada, Rie (1997). Some Aspects of Japanese Cultural Ethos Embedded in Nonverbal Communicative Behavior. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 83–103.
- Hatim, Basil & Mason, Ian (1997). Politeness in Screen Translating. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 430–445.
- Hebert-Leiter, Maria (2014). Disney's Cajun Firefly: Shedding Light on Disney and Americanization. *The Journal of Popular Culture* 47 (5), 968–976.
- Heiss, Christine & Soffritti, Marcello (2009). Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen. *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia III*. <https://www.intralinea.org/specials/article/2182> (Stand: 31.10.2023).
- Helin, Irmeli (Hg.) (2004). *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Herbst, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Herrmann, Cassandra; Jensen, Marie Møller & Thiesson, Tine Myrup (2017). The Foregrounding of Place in Trainspotting: A Discourse Stylistic Analysis. *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication* 5, 32–47.
- Hill, Samuel (Hg.) (2006). *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 1: Religion*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hodson, Jane (2014). *Dialect in Film and Literature*. New York: Palgrave Macmillan.

- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Horsley, Karen (2022). *The American Southern Gothic on Screen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Howard, John (2006). Gays. In: Wilson (Hg.), 79–83.
- Ivarsson, Jan & Mary Carroll (1998). *Subtitling*. Simrishamn: Transedit.
- Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben Arthur (Hg.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 232–239.
- Jewitt, Carey (Hg.) (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Abingdon: Routledge.
- Jewitt, Carey (2011). An Introduction to Multimodality In: Jewitt, Carey (Hg.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 15–30.
- Jewitt, Carey & Henriksen, Berit (2016). Social Semiotic Multimodality. In: Klug, Nina Maria & Stöckl, Hartmut (Hg.) *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: De Gruyter, 145–164.
- Jüngst, Heike E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Verlag.
- Kaindl, Klaus (1999). *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog – Am Beispiel der Comicübersetzung*. Habilitationsschrift, Universität Wien.
- Kaindl, Klaus (2004). Multimodality in the Translation of Humour in Comics. In: Ventola et al. (Hg.), 173–192.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality and Translation. In: Millán, Carmen (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, 257–269.
- Kaindl, Klaus (2020). A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation. In: Boria et al. (Hg.), 49–70.
- Kanzler, Katja (2017). The Truth of True Detective: Wahrheit, Genre und Gender im „Qualitätsfernsehen“. In: Arenhövel et al. (Hg.), 95–106.
- Katan, David (2016). Translation at the Cross-roads: Time for the Transcreational Turn? *Perspectives* 24 (3), 365–381.
- Kleiner, Marcus S. (2017). Kaputte Typen. Männlichkeit als Krisenerzählung und Männerfreundschaft als (Er-)Lösung in True Detective. In: Arenhövel et al. (Hg.), 135–162.
- Kokkola, Sari (2014). The Role of Sound in Film Translation: Subtitling Embodied Aural Experience in Aki Kaurismäki's *Lights in the Dusk*. *TTR* (27) 2, 17–47.

- Kokkola, Sari & Ketola, Anne (2015). Thinking outside the “Method’s Box”: New Avenues for Research in Multimodal Translation. In: Rellstab, D. & N. Siponkoski (Hg.) *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik, Borders under Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik. VAKKI-symposiumi XXXV 12.–13.2.2015*. Vaasa: VAKKI Publications 4, 219–228.
- Kolb, Waltraud (²2003). Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In: Snell-Hornby et al. (Hg.), 278–280.
- Kozloff, Sarah (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther (2020). Transposing Meaning. Translation in a Multimodal Landscape. In: Boria et al. (Hg.), 24–48.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Künzli, Alexander & Ehrensberger-Dow, Maureen (2011). Innovative Subtitling: A Reception Study. In: Alvstad, Cecilia; Hild, Adelina & Tiselius, Elisabet (Hg.) *Methods and Strategies of Process Research. Integrative Approaches in Translation Studies* (Benjamins Translation Library 94). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 187–200.
- Kupfer, Diana (2013). The Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10, 193–210.
- Labov, William (2006). The South. In: Boberg, Charles; Labov, William & Sharon, Ash. *The Atlas of North American English: Phonetics, Phonology and Sound Change: A Multimedia Reference Tool*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 240–262.
- Landers, Clifford E. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lienesch, Michael (2006). Politics and Religion. In: Hill (Hg.), 111–114.
- Lippi-Green, Rosina (²2012). *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*. London/New York: Routledge.
- Löffler, Heinrich (⁴2010). *Germanistische Soziolinguistik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Luyken, Georg-Michael; Herbst, Thomas; Langham-Brown, Jo; Reid, Helen; Spinhof, Herman (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mason, Ian (1989). Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translation. In: Kölmel, Rainer & Payne, Jerry (Hg.) *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 13–24.
- Maszerowska, Anna (2012). Casting the Light on Cinema – How Luminance and Contrast Patterns Create Meaning. *MonTI* 4, 65–85.
- Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *meta* 33 (3), 356–367.
- McIntyre, Dan & Lugea, Jane (2015). The Effects of Deaf and Hard-of-hearing Subtitles on the Characterisation Process: A Cognitive Stylistic Study of *The Wire*. *Perspectives* 23 (1), 62–88.
- Montgomery, Michael & Johnson, Ellen (Hg.) (2007). *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 5: Language*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Nadiani, Giovanni (2004). Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung: Der einzig mögliche Weg? In: Helin (Hg.), 53–74.
- Nedergaard-Larsen, Birgit (1993). Culture-Bound Problems in Subtitling. *Perspectives* 1 (2), 207–240.
- Negele, Michaela (2012). *Varianten der Pronominaladverbien im Neuhochdeutschen: Grammatische und soziolinguistische Untersuchungen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Neumann-Holzschuh, Ingrid (2020). Creole City und Cajun Country: Sprachliche Vielfalt im Süden Louisianas – Auslaufmodell oder Perspektive für die Zukunft? *Blick in die Wissenschaft* 29 (41), 35–41.
- Niemeier, Susanne (1991). Intercultural Dimensions of Pragmatics in Film Synchronisation. In: Verschueren, Jef & Blommaert, Jan (Hg.) *The Pragmatics of Intercultural and International Communication: Selected Papers of the International Pragmatics Conference, Antwerp, August 17–22, 1987 (Volume III) and the Ghent Symposium on Intercultural Communication*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 145–162.
- Nord, Christiane (³1995). *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.

- Nornes, Mark Abé (1999). For an Abusive Subtitling. *Film Quarterly* 52(3), 17–34.
- Ortabasi, Melek (2007). Indexing the Past: Visual Language and Translatability in Kon Satoshi's Millennium Actress. *Perspectives* 14 (4), 278–291.
- O'Sullivan, Carol (2013). Introduction: Multimodality as Challenge and Resource for Translation. *JoSTrans* 20. https://jostrans.soap2.ch/issue20/art_osullivan.php (Stand 16.03.2024).
- O'Sullivan, Carol & Cornu, Jean-François (2019). History of Audiovisual Translation. In: Pérez-González (Hg.), 15–30.
- Pedersen, Jan (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, Saarbrücken 2–6 May 2005, 113–130.
- Pedersen, Jan (2007). Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. *Perspectives* 15 (1), 30–48.
- Pedersen, Jan (2020). Audiovisual Translation Norms and Guidelines. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 417–436.
- Perego, Elisa; Del Missier, Fabio; Porta, Marco & Mosconi, Mauro (2010). The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. *Media Psychology* 13 (3), 243–272.
- Perego, Elisa & Pacinotti, Ralph (2020). Audiovisual Translation through the Ages. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 33–56.
- Pérez-González, Luis (2007). Appraising Dubbed Conversation. *The Translator* 13 (1), 1–38.
- Pérez-González, Luis (2014). *Audiovisual Translation. Theories, Methods and Issues*. London/New York: Routledge.
- Pérez-González, Luis (Hg.) (2019). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon/New York: Routledge.
- Pérez-González, Luis (2020). Audiovisual Translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 30–34.
- Pitkäsalo, Eliisa (2016). Dialect or Language – Language Politics behind Translation Strategies. *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia III*. <https://www.intralinea.org/specials/article/2182> (Stand: 31.10.2023).
- Poyatos, Fernando (1997). The Reality of Multichannel Verbal-nonverbal Communication in Simultaneous and Consecutive interpretation. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 249–282.

- Preston, Dennis (2007). Perceptions of Southern English. In: Montgomery & Johnson (Hg.), 164–128.
- Pym, Anthony (2000). Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity. In: Vega, Miguel A. & Martín-Gaitero, Rafael (Hg.) *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 69–75.
- Ramière, Nathalie (2004). Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. *meta* 49 (1), 102–114.
- Ramos Pinto, Sara (2018). Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-standard Varieties in Subtitling. *The Translator* 24 (1), 17–34.
- Ramos Pinto, Sara & Mubarak, Aishah (2020). Multimodal Corpus Analysis of Subtitling. *Target* 32 (3), 389–419.
- Reiss, Katharina (1981). Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), 13–22.
- Rennert, Sylvi (2008). Visual Input in Simultaneous Interpreting. *Meta* 53 (1), 204–217.
- Risku, Hanna & Pircher, Richard (2008). Visual Aspects of Intercultural Technical Communication: A Cognitive Scientific and Semiotic Point of View. *Meta* 53 (1), 154–166.
- Rodríguez Herrera, José Manuel (2014). The Reverse Side of Mark Twain's Brocade: The Adventures of Huckleberry Finn and the Translation of Dialect. *European Journal of English Studies* 18 (3), 278–294.
- Rogers, Christina (2017). Suche im Sumpf. True Detective und enttäuschende Wahrheiten über Detektive, Mörder, Rassismus und die USA. In: Arenhövel et al. (Hg.), 197–216.
- Schopp, Jürgen F. (2003). Typographie und Layout. In: Snell-Hornby et al. (Hg.), 199–203.
- Schopp, Jürgen F. (2005). „Gut zum Druck?“ – Typografie und Layout im Übersetzungsprozess. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1117.
- Schopp, Jürgen F. (2008). In Gutenbergs Fußstapfen: Translatio typographica – Zum Verhältnis von Typografie und Translation. *Meta* 53 (1), 167–183.

- Schröpf, Ramona (2009). Zur Übertragung von Kulturspezifika in der Filmuntertitelung. In: Gil, Alberto & Schmeling, Manfred (Hg.) *Kultur übersetzen: Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*. Berlin: Akademie Verlag, 241–260.
- Shuttlesworth, Rachel (2007). Southern English in Television and Film. In: Montgomery & Johnson (Hg.), 193–197.
- Silvester, Hannah (2018). From Paratext to Polysemiotic Network: A Holistic Approach to the Study of Subtitled Films. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* 14, 71–83.
- Sinner, Carsten (2014). *Varietätenlinguistik: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Snell-Hornby, Mary (²2003). Audiomediale Texte. In: Snell-Hornby et al. (Hg.), 273–274.
- Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) (²2003). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre (1995). *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stedje, Astrid (³1996). *Deutsche Sprache gestern und heute: Einführung in Sprachgeschichte und Sprachkunde*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Stöckl, Hartmut (2004a). In Between Modes. Language and Image in Printed Media. In: Ventola et al. (Hg.), 9–30.
- Stöckl, Hartmut (2004b). *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*. Berlin: de Gruyter.
- Stöckl, Hartmut (2006). Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse. In: Eckkrammer, Eva Martha & Held, Gudrun (Hg.) *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Medientexten*. Frankfurt am Main: Lang, 11–36.
- Szu-Yu Kuo, Arista (2020). The Tangled Strings of Parameters and Assessment in Subtitling Quality: An Overview. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 437–458.
- Taylor, Christopher (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* 9 (2), 191–205.
- Taylor, Christopher (2004). Multimodal Text Analysis and Subtitling. In: Ventola et al. (Hg.), 153–172.
- Taylor, Christopher (2009). Pedagogical Tools for the Training of Subtitlers. In: Anderman, Gunilla & Díaz-Cintas, Jorge (Hg.) *In so Many Words: Dubbing and Subtitling for the Screen*. Clevedon: Multilingual Matters, 214–228.

- Taylor, Christopher (2013). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Doorslaer, Luc van & Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. Amsterdam: John Benjamins, 98–104.
- Thibault, Paul (2000). The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice. In Baldry, Anthony (Hg.) *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore, 311–385.
- Titford, Christopher (1982). Subtitling: Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27 (3), 113–116.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Trudgill, Peter (2003). *A Glossary of Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- True Detective. In: https://www.imdb.com/title/tt2356777/?ref_=fn_al_tt_1 (Stand 28.12.23).
- Ventola, Eija; Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (Hg.) (2004). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Wilson, Charles Reagan (Hg.) (2006). *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 4: Myth, Manners, and Memory*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Yau, Wai-Ping (2019). Sociolinguistics and Linguistic Variation in Audiovisual Translation. In: Pérez-González (Hg.), 281–295.
- Zabalbeascoa, Patrick (2012). Translating Dialogues in Audiovisual Fiction. In: Brumme, Jenny & Espunya (Hg.) *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam/New York: Rodopi, 63–78.
- Zandt, Alyson (2015). *What went wrong with the South?* <https://www.facingsouth.org/2015/11/what-went-wrong-with-the-south.html#:~:text=Our%20region%27s%20history%20of%20economic,in%20community%20resources%20that%20are> (Stand: 31.10.2023).

Anhang

Abkürzungen: DV = doppelte Verneinung; D = Diphthongierung; E = Elision; GA = gedehnte Aussprache; GD = G-Dropping (Wegfall des G bei Partizipien mit der Endung „-ing“); M = Monophthongierung; P/P = Pin/Pen-Merger ([ɛ] und [i] vor Nasalkonsonanten gleich ausgesprochen); RD = R-Dropping (Wegfall des R am Wortende); V = verkürzte Formen; VB = Veränderungen in Silbenbetonung; VK = Veränderungen in Konsonantenaussprache; VQ = sonstige Veränderungen in der Vokalqualität; U/S = nicht-regionale umgangssprachliche Ausdrücke/Slang/Schimpfwörter.

Szene 1: Folge 1 „Die lange strahlende Dunkelheit“ (00:14:13 – 00:18:39)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
C:	1	People out here, it's like they don't even know the outside world exists.		x			
	2	Might as well be living on the fucking Moon.		x			
H:	3	There's all kinds of ghettos in the world.		x			
C:	4	It's all one ghetto, man.		x			
	5	Giant gutter in outer space.		x			
H:	6	Today, that scene, that is the most fucked up thing I ever caught.		x			
	7	Ask you something?		x			
	8	You're a Christian, yeah?		x			
C:	9	No.		x			
H:	10	Well, then what do you got the cross for in your apartment?		x			
C:	11	That's a form of meditation.		x			
H:	12	How's that?		x			
C:	13	I contemplate the moment in the garden.		x			
	14	The idea of allowing your own crucifixion.		x			
H:	15	But you're not a Christian.		x			
	16	So what do you believe?		x			
C:	17	I believe that people shouldn't talk about this type of shit at work.		x			
H:	18	Hold on, hold on.		x			

	19	Uh... 3 months we been together, I get nothing from you.							
	20	Today, what we're into now, do me a courtesy, okay, I'm not trying to convert you.						x	
C:	21	Look, I consider myself a realist, all right.						x	
	22	But in philosophical terms, I'm what's called a pessimist.						x	
H:	23	Um, okay. What's that mean?						x	
C:	24	Means I'm bad at parties.						x	
H:	25	Let me tell you, you ain't great outside of parties either.						x	
C:	26	I think human consciousness was a tragic misstep in evolution.						x	
	27	We became too self-aware.						x	
	28	Nature created an aspect of nature separate from itself.						x	
	29	We are creatures that should not exist by natural law.						x	
H:	30	That sounds god-fucking-awful, Rust.						x	
C:	31	We are things that labor under the illusion of having a self.						x	
	32	This accretion of sensory experience and feeling.						x	
	33	Programmed with total assurance that we are each somebody.						x	
	34	When, in fact, everybody's nobody.						x	
H:	35	I wouldn't go around spouting that shit, I was you.						x	
	36	People around here don't think that way.						x	
	37	I don't think that way.						x	
C:	38	I think the honorable thing for species to do is deny our programming.						x	
	39	Stop reproducing, walk hand in hand into extinction.						x	
	40	One last midnight, brothers and sisters opting out of a raw deal.						x	

	27	ein tragischer Fehltritt der Evolution. Wir sind uns unserer selbst zu sehr bewusst.	x						
	28	Die Natur hat einen Teil geschaffen, der von ihr getrennt ist.	x						
	29	Laut den Naturgesetzen sollten wir gar nicht existieren.	x						
H:	30	Das klingt verflucht grausam, Rust.		x					
C:	31	Wir sind Dinge, die sich mit der Illusion plagen, ein „Ich“ zu haben.	x						
	32	Diese Wertschätzung von sinnlichen Erfahrungen und Gefühlen.	x						
	33	Wir sind mit der Gewissheit programmiert, dass wir alle jemand sind.	x						
	34	Dabei sind wir alle ein Niemand.	x						
H:	35	Den Scheiß würde ich nicht herumerzählen.		x					
	36	Die Leute hier sehen das nicht so.		x					
	37	Ich auch nicht.	x						
C:	38	Wir als Spezies sollten diese Programmierung verweigern.	x						
	39	Uns nicht mehr fortpflanzen und dem Untergang entgegengehen.	x						
	40	Brüder und Schwestern verabschieden sich aus einem faulen Geschäft.	x						
H:	41	Warum sollte man dann morgens noch aufstehen?		x					
C:	42	Ich will Zeugnis ablegen.	x						
	43	Aber in Wirklichkeit bin ich einfach so programmiert.	x						
	44	Für Selbstmord habe ich nicht die Veranlagung.	x						
H:	45	Und ich suche mir gerade heute aus, um dich kennenzulernen.		x					
	46	3 Monate lang sagst du kein Wort.	x						
C:	47	Du hast gefragt.	x						
H:	48	Ja, und jetzt halt endlich die Klappe.		x					

C:	49	Die Gegend hinterlässt einen schlechten Geschmack im Mund.	x					
	50	Nach Aluminium und Asche.	x					
	51	Hier kann man die Psychosphäre riechen.	x					
H:	52	Ich habe eine Idee.	x					
	53	Ab jetzt ist das Auto ein Ort der stillen Reflexion.	x					
	54	Ok?		x				
C:	55	Was soll ich zum Essen mitbringen?	x					
H:	56	Eine Flasche Wein wäre nett.		x				
C:	57	Ich trinke nicht.	x					
H:	58	Natürlich nicht, Rust.	x					
	59	Wenn du in meinem Haus bist, musst du dich zusammenreißen.	x					
	60	Sag nicht so einen Scheiß wie gerade zu mir.		x				
C:	61	Natürlich nicht, Marty.	x					
	62	Ich bin kein Spinner, ok?		x				
	63	Um Himmels willen.		x				

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
C:	1	People out here, it's like they don't even know the outside world exists.	they don't even know → verschliffen	living on the fucking Moon → U/S	(They) Might as well → Wegfall Pronomen
H:	2	Might as well be living on the fucking Moon.	livin'; fuckin' → GD		
	3	There's all kinds of ghettos in the world.	're's → E kinds → M	ghettos → U/S	
C:	4	It's all one ghetto, man.		ghetto, man → U/S	
	5	Giant gutter in outer space.		Giant gutter → U/S	
H:	6	Today, that scene, that is the most fucked up thing I ever caught.	scene → D	most fucked up thing I ever caught → U/S	(Can I) Ask you something? → Wegfall Hilfsverb + Pronomen
	7	Ask you something?	somethin' → GD		
	8	You're a Christian, yeah?			
C:	9	No.			
H:	10	Well, then what do you got the cross for in your apartment?	'partment → E	got → U/S, auch regional	

C:	11	That's a form of meditation.				
H:	12	How's that?				
C:	13	I contemplate the moment in the garden.				
	14	The idea of allowing your own crucifixion.				
H:	15	But you're not a Christian.				
	16	So what do you believe?	believe → VQ			
C:	17	I believe that people shouldn't talk about this type of shit at work.	this type of shit → U/S			
H:	18	Hold on, hold on.				
	19	Uh... 3 months we been together, I get nothing from you.	nothin' → GD			
	20	Today, what we're into now, do me a courtesy, okay, I'm not trying to convert you.	tryin' → GD to = ta → VQ you → VQ			
C:	21	Look, I consider myself a realist, all right.				
	22	But in philosophical terms, I'm what's called a pessimist.				
H:	23	Um, okay. What's that mean?				
C:	24	Means I'm bad at parties.				(That) Means → Wegfall
H:	25	Let me tell you, you ain't great outside of parties either.	outside → M			ain't
C:	26	I think human consciousness was a tragic misstep in evolution.	consciousness → VB			
	27	We became too self-aware.				
	28	Nature created an aspect of nature separate from itself.	exist → D			
	29	We are creatures that should not exist by natural law.				
H:	30	That sounds god-fucking-awful, Rust.	fuckin' → GD	god-fucking-awful → U/S		
C:	31	We are things that labor under the illusion of having a self.	things → GA			
	32	This accretion of sensory experience and feeling.				
	33	Programmed with total assurance that we are each somebody.				
	34	When, in fact, everybody's nobody.				
H:	35	I wouldn't go around spouting that shit, I was you.	spoutin' → GD			
	36	People around here don't think that way.	you → VQ	spouting that shit → U/S		(if) I was you → Wegfall conditional
	37	I don't think that way.				
C:	38	I think the honorable thing for species to do is deny our programming.				
	39	Stop reproducing, walk hand in hand into extinction.				
	40	One last midnight, brothers and sisters opting out of a raw deal.	hand in hand → GA			

H:	41	So what's the point of getting out bed in the morning?	gettin' → GD	outta → U/S	
C:	42	I tell myself I bear witness.	tell → D		
	43	But the real answer is that it's obviously my programming.			
	44	And I lack the constitution for suicide.			
H:	45	My luck, I picked today to get to know you.		My luck → U/S	
	46	3 months, I don't hear a word from you, and...			
C:	47	You asked.			
H:	48	Yeah, and now I'm begging you to shut the fuck up.		shut the fuck up → U/S	
C:	49	I get a bad taste in my mouth out here.	verschliffen		
	50	Aluminum, ash.			
	51	Like you can smell the psychosphere.			
H:	52	I got an idea.		got → U/S, auch regional	
	53	Let's make the car a place of silent reflection from now on.			
	54	Okay?			
C:	55	What should I bring for dinner?			
H:	56	A bottle of wine would be nice, I guess.			
C:	57	I don't drink.			
H:	58	Well, no, of course not, Rust.	house → VQ mention → P/P	Well, no, of course not chill the fuck out bullshit → U/S x3	
	59	Listen. When you're at my house, I want you to chill the fuck out.			
	60	Don't even mention any of that bullshit you just said to me.			
C:	61	Of course not, Marty.	verschliffen	some kind of maniac → U/S I mean, for fuck's sake → U/S	
	62	I'm not some kind of maniac, all right?			
	63	I mean, for fuck's sake.			

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

			Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
C:	1	Die Leute hier scheinen nicht mal zu wissen, dass die Welt da draußen existiert.		nicht mal, da draußen	
	2	Sie könnten genauso gut auf dem Mond leben.		genauso gut	
H:	3	Es gibt alle möglichen Ghettos auf der Welt.		alle möglichen Ghettos	
C:	4	Das ist alles ein einziges Ghetto, Mann.		alles ein einziges Ghetto,	
	5	Eine riesige Gosse im Weltall.		Mann; riesige Gosse	

H:	6	Der Tatort heute...So etwas Krankes ist mir noch nie untergekommen.			So etwas Krankes ist mir noch nie untergekommen was oder?	
C:	7	Darf ich dich was fragen?				
	8	Du bist Christ, oder?				
C:	9	Nein.				
H:	10	Warum hängt dann ein Kreuz in deiner Wohnung?				
C:	11	Das ist eine Form der Meditation.				
H:	12	Was heißt das?				
C:	13	Ich denke über den Moment im Garten nach.				
	14	Über die Vorstellung, die eigene Kreuzigung zuzulassen.				
H:	15	Aber du bist kein Christ.				
	16	Woran glaubst du?				
C:	17	Das sollte man nicht bei der Arbeit besprechen.				
	18	Moment, Moment.				
H:	19	Wir arbeiten seit 3 Monaten zusammen, und du erzählst nichts.			jetzt zu tun haben, tu mir den Gefallen	
	20	Aber womit wir es jetzt zu tun haben...Tu mir den Gefallen, ich will dich nicht bekehren.				
C:	21	Ich würde mich als Realist bezeichnen.				
	22	Aber philosophisch gesehen bin ich Pessimist.				
H:	23	Ok, was bedeutet das?			Ok	
C:	24	Das heißt, ich bin kein guter Partygast.				
H:	25	Abseits von Partys schlägst du dich auch nicht besonders gut.			schlägst du dich auch nicht besonders gut	
C:	26	Das menschliche Bewusstsein war ein tragischer Fehltritt der Evolution.				
	27	Wir sind uns unserer selbst zu sehr bewusst.				
	28	Die Natur hat einen Teil geschaffen, der von ihr getrennt ist.				
	29	Laut den Naturgesetzen sollten wir gar nicht existieren.				
H:	30	Das klingt verflucht grausam, Rust.			verflucht grausam	
C:	31	Wir sind Dinge, die sich mit der Illusion plagen, ein „Ich“ zu haben.				
	32	Diese Wertschätzung von sinnlichen Erfahrungen und Gefühlen.				
	33	Wir sind mit der Gewissheit programmiert, dass wir alle jemand sind.				

	34	Dabei sind wir alle ein Niemand.			
H:	35	Den Scheiß würde ich nicht herumerzählen.			
	36	Die Leute hier sehen das nicht so.			Scheiß, herumerzählen
	37	Ich auch nicht.			sehen das nicht so
C:	38	Wir als Spezies sollten diese Programmierung verweigern.			
	39	Uns nicht mehr fortpflanzen und dem Untergang entgegengehen.			
	40	Brüder und Schwestern verabschieden sich aus einem faulen Geschäft.			
H:	41	Warum sollte man dann morgens noch aufstehen?			dann ... noch
C:	42	Ich will Zeugnis ablegen.			
	43	Aber in Wirklichkeit bin ich einfach so programmiert.			
	44	Für Selbstmord habe ich nicht die Veranlagung.			
H:	45	Und ich suche mir gerade heute aus, um dich kennenzulernen.			gerade heute
C:	46	3 Monate lang sagst du kein Wort.			
	47	Du hast gefragt.			
H:	48	Ja, und jetzt halt endlich die Klappe.			halt endlich die Klappe
C:	49	Die Gegend hinterlässt einen schlechten Geschmack im Mund.			
	50	Nach Aluminium und Asche.			
	51	Hier kann man die Psychosphäre riechen.			
H:	52	Ich habe eine Idee.			
	53	Ab jetzt ist das Auto ein Ort der stillen Reflexion.			
	54	Ok?			Ok
C:	55	Was soll ich zum Essen mitbringen?			
H:	56	Eine Flasche Wein wäre nett.			wäre nett
C:	57	Ich trinke nicht.			
H:	58	Natürlich nicht, Rust.			
	59	Wenn du in meinem Haus bist, mußt du dich zusammenreißen.			
	60	Sag nicht so einen Scheiß wie gerade zu mir.			Sag nicht so einen Scheiß
C:	61	Natürlich nicht, Marty.			
	62	Ich bin kein Spinner, ok?			Ich bin kein Spinner, ok?
	63	Um Himmels willen.			Um Himmels willen.

Szene 2: Folge 1 „Die lange strahlende Dunkelheit“ (00:38:07 – 00:40:11)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
C:	1 Charlie.			x			
	2 Let's talk about your ex, Dora Lange.			x			
CH:	3 You wanna talk Dory?				x		
	4 What's she said I done now?				x		
C:	5 Nothing, we're just curious if you knew what she's been up to and maybe where she's livin'.			x			
CH:	6 Nope.				x		
	7 Got our divorce papers pushed through after I'd been here 'bout a year.				x		
	8 I don't blame the bitch.				x		
H:	9 She got a habit?			x			
CH	10 A few.				x		
(laughs):	11 Weed, meth, juice.				x		
	12 Name it.				x		
H:	13 Charlie, how'd y'all meet?			x			
CH:	14 Growned up together, dropped out the same time.				x		
	15 Hitched up way too quick.				x		
	16 You know how it is, you want a wife but only half the time.				x		
C:	17 Why're you saying you haven't heard from her?			x			
	18 She called up here for you not too long ago.			x			
CH:	19 I mean she couldn't help me anyway, she sounded all fucked up.				x		
C:	20 You see that's exactly the kind of thing that we do wanna know about though, Charlie.			x			
CH:	21 Oh, alright.				x		
	22 I need some scratch for my store.				x		

	8	Ich nehme es ihr nicht übel.							
H:	9	Ist sie drogensüchtig?							
CH (lacht):	10	Ja, nach einigem.							
	11	Gras, Meth, Alkohol.							
	12	Alles Mögliche.							
H:	13	Charlie, wie haben Sie sich kennengelernt?							
CH:	14	Wir wuchsen zusammen auf und brachen die Schule ab.							
	15	Wir haben viel zu früh geheiratet.							
	16	Man will eine Frau, aber nicht die ganze Zeit.							
C:	17	Warum sagen Sie, Sie hätten nichts von ihr gehört?							
	18	Sie hat Sie doch erst vor Kurzem angerufen.							
CH:	19	Sie konnte mir nicht helfen, sie klang echt fertig.							
C:	20	Das sind genau die Dinge, die wir erfahren wollen.							
CH:	21	Oh, na gut.							
	22	Ich brauchte Kohle.							
	23	Dori schuldet mir noch was, hat aber kein Telefon.							
	24	Ich sagte ihrer Freundin Carla, sie soll sich melden.							
	25	Aber sie hat nur Mist gelabert.							
H:	26	Carlas vollen Namen und ihre Nummer, bitte.							
C:	27	Wieso hat sie nur Mist gelabert?							
CH:	28	Sie war total neben der Spur.							
	29	Sie war high.							
	30	Sie sagte, sie würde Nonne werden.							
C:	31	Warum Nonne?							
CH:	32	Sie war eben high.							
	33	Völlig dicht.							
	34	Sie hatte einen „König“ getroffen.							

	35	Na klar.					
	36	Wie auch immer.				x	
	37	Ich will nicht als Spitzel gelten.				x	
H	38	Hören Sie schon auf.				x	
(lacht):	39	Sie sind hier in Avoyelles.					
	40	Das ist doch wie im Ferienlager,				x	
	41	verglichen mit dem Staatsgefängnis.					
	41	Ich wusste nicht, dass es hier Nazis gibt.				x	
CH:	42	Was hat Dori angestellt?				x	
C:	43	Dori ist tot.					

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
C:	1	Charlie.	Let's = t's → E		
	2	Let's talk about your ex, Dora Lange.	Lange → GA		
CH:	3	You wanna talk Dory?	Dory = Dore → P/P	wanna → U/S	
	4	What's she said I done now?	Talk = tok → VQ Now → VQ		I done → Wegfall Hilfsverb (I have done)
C:	5	Nothing, we're just curious if you knew what she's been up to and maybe where she's livin'.	Livin' → GD		
CH:	6	Nope.	Divorce → nicht-rhotisch		
	7	Got our divorce papers pushed through after I'd been here 'bout a year.	Year → RD Blame → VQ		
	8	I don't blame the bitch.	'bout; I 'on't → E	bitch → U/S	
H:	9	She got a habit?	Habit → GA	habit → U/S Got statt have → U/S, auch regional	
CH	10	A few.	A few = Uh fuyew → VQ		
(laughs):	11	Weed, meth, juice.	Weed; meth; juice → GA		
	12	Name it.	Name → VQ	weed; meth; juice → U/S	
H:	13	Charlie, how'd y'all meet?		y'all	How'd y'all - V
CH:	14	Growed up together, dropped out the same time.	Together → RD		Growed up – grammatisch
	15	Hitched up way too quick.	Same time = seym taahm → M, GA	hitched up → U/S	falsche Vergangenheit
	16	You know how it is, you wanna wife but only half the time.	Time = taahm → M, GA	wanna → U/S	Too quick – statt Adverb “quickly”
C:	17	Why're you sayin' you hadn't heard from her?	Sayin' → GD		Why're - V
	18	She called up here for you not too long ago.	Called; long → GA		

			Ago = 'go → E I mean; all → verschluckt			
CH:	19	I mean she couldn't help me anyway, she sounded all fucked up.			fucked up → U/S	
C:	20	You see that's exactly the kind of thing that we do wanna know about though, Charlie.	thang → M Charl' → E		kinda → U/S wanna → U/S	
CH:	21 22 23 24 25	Oh, alright. I need some scratch for my store. And Dory owes me money she ain't got no fuckin' phone so... Got a number to her friend Carla. Got her to call me back, and she ain't make no fuckin' sense.	A'ight → E My store = ma store → M Back → D make → VQ sense → P/P		scratch → U/S fuckin' x2 → U/S Got statt have x3 → U/S, auch regional	ain't Ain't got no - DV Got a number to her friend – auffallende Syntax (statt "Got her friend's number" o. ä.) She ain't make no - DV
H:	26	Carla's full name and phone number.				
C:	27	What you mean she didn't make sense?	Sense → D			What you mean – Wegfall Hilfsverb (What do you mean)
CH:	28 29 30	Like she could duck hunt with a rake. High, yeah? Talkin' 'bout she's gon' become a nun.	With a rake = wid a rei' → t als d ausgesprochen, E High, yeah = Ha, yea? → M Talkin' → GD 'bout; gon' → E Nun → GA		duck hunt with a rake → U/S high → U/S	
C:	31	Why a nun?	Why = wha → M			
CH:	32 33 34 35 36 37	I don't know man, she was high. Fucked up. Talkin' 'bout "she met a king". Shit. Anyway... I don't need no snitch jacket up in here.	I → verschluckt High = ha → M Talkin' → GD a = uh → VQ king → GA 'bout → E Anyway → D		man → U/S high → U/S fucked up → U/S shit → U/S snitch jacket → U/S	
H (laughs):	38 39 40 41	Gimme a break. This is Avoyelles. It's a goddamn day camp, spend some time in Angola. Surprised you even got Aryan Nation here.	Camp → D		Gimme a break → U/S goddamn → U/S Got statt have → U/S, auch regional	Surprised you even got – Wegfall Pronomen + Verb (I'm surprised ...)

CH:	42	What Dory do?				What Dory do – Wegfall Hilfsverb (What did Dory do)
C:	43	Dory's dead.				

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

			Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
C:	1	Charlie.			
	2	Reden wir über Ihre Exfrau, Dora Lange.			
CH:	3	Sie wollen über Dori reden?			
	4	Was wirft sie mir diesmal vor?			
C:	5	Nichts, wir wollten nur fragen, ob Sie wissen, was sie macht und wo sie wohnt.		wollten nur fragen	
CH:	6	Nein.		hier drin	
	7	Nach einem Jahr hier drin hat sie die Scheidung eingereicht.		nicht übelnehmen	
	8	Ich nehme es ihr nicht übel.			
H:	9	Ist sie drogensüchtig?			
CH (lacht):	10	Ja, nach einigem.			
	11	Gras, Meth, Alkohol.		Gras; Meth	
	12	Alles Mögliche.			
H:	13	Charlie, wie haben Sie sich kennengelernt?			
CH:	14	Wir wuchsen zusammen auf und brachen die Schule ab.			
	15	Wir haben viel zu früh geheiratet.			
	16	Man will eine Frau, aber nicht die ganze Zeit.			
C:	17	Warum sagen Sie, Sie hätten nichts von ihr gehört?			
	18	Sie hat Sie doch erst vor Kurzem angerufen.			
CH:	19	Sie konnte mir nicht helfen, sie klang echt fertig.		Echt fertig	
C:	20	Das sind genau die Dinge, die wir erfahren wollen.			
CH:	21	Oh, na gut.		Oh, na gut.	
	22	Ich brauchte Kohle.		Kohle	
	23	Dori schuldet mir noch was, hat aber kein Telefon.			
	24	Ich sagte ihrer Freundin Carla, sie soll sich melden.			
	25	Aber sie hat nur Mist gelabert.		Mist gelabert	
H:	26	Carlas vollen Namen und ihre Nummer, bitte.			

C:	27	Wieso hat sie nur Mist gelabert?			Mist gelabert	
CH:	28	Sie war total neben der Spur.			Total neben der Spur	
	29	Sie war high.				
	30	Sie sagte, sie würde Nonne werden.			High	
C:	31	Warum Nonne?				
CH:	32	Sie war eben high.			Sie war eben high	
	33	Völlig dicht.			Völlig dicht	
	34	Sie hatte einen „König“ getroffen.			Na klar	
	35	Na klar.			Wie auch immer	
	36	Wie auch immer.			Spitzel	
	37	Ich will nicht als Spitzel gelten.				
H (lacht):	38	Hören Sie schon auf.			Hören Sie schon auf	
	39	Sie sind hier in Avoyelles.			Ist doch wie im Ferienlager	
	40	Das ist doch wie im Ferienlager, verglichen mit dem Staatsgefängnis.			Nazis	
	41	Ich wusste nicht, dass es hier Nazis gibt.				
CH:	42	Was hat Dori angestellt?			angestellt	
C:	43	Dori ist tot.				

Szene 3: Folge 2 „Visionen“ (00:28:51 – 00:32:45)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
H:	1	Hello, ma'am.		x			
	2	Martin Hart, Rustin Cohle... State CID.		x			
	3	This your place?		x			
W:	4	It's my lease.			x		
C:	5	What is this, some kind of hillbilly bunny ranch?		x			
W:	6	Excuse me?					
	7	You might want to talk to Sheriff Bilson 'fore you start tossin' accusations around.			x		
C:	8	No, I ain't got nothing against hillbillies.		x	x		

H:	9	Relax. That's not why we're here.							
	10	We, uh, well, something happened to a girl, and we need to know if any of you knew her.					x		
W:	11	Yeah, that's Dori.							
	12	Somethin' happened?						x	
C:	13	You know about that woman found outside of Erath?					x		
W:	14	Oh, no.						x	
B:	15	Did something happen to Dori?					x		
C:	16	Were you pretty good friends with her?					x		
B:	17	She was nice to me when I first came around.					x		
	18	Gave me tips and stuff.					x		
H:	19	Tips, about what?					x		
B:	20	Nothin'.					x		
	21	You know, just how to be.					x		
C:	22	You got any idea where she might have been staying the last few weeks?					x		
B:	23	I don't.					x		
	24	Her ex is in prison.					x		
	25	I guess maybe she got a new place.					x		
	26	She'd been going to church.					x		
	27	I was hoping maybe she just turned things around.					x		
H:	28	We're gonna need to question any girls might have known her.					x		
W:	29	That's a tougher ask than you think.							
	30	Folks'll be stayin' away, they hear y'all are out here.						x	
C:	31	Well, ma'am, it's the best way to get us to leave.					x		
	32	You said she left a bag.					x		
B:	33	Yeah.					x		
C:	34	Can I see it?					x		
B:	35	Sure.					x		
H:	36	That girl's not 18.					x		

	37	The sheriff know you got underage working here?				x			
W:	38	What do you know about where that girl's been, where she come from?					x		
	39	You want to know Beth's situation, 'fore she ran out on her uncle?					x		
H:	40	There are other places she could go.				x			
W:	41	Such holy bullshit from you.					x		
	42	It's a woman's body, ain't it, a woman's choice?					x		
H:	43	Well, she don't look like a woman to me.				x			
	44	At that age, she is not equipped to make those kind of choices.				x			
	45	But I guess you don't give a shit what kind of damage she's doing to herself, as long as you're making your money.				x			
W:	46	Girls walk this Earth all the time screwin' for free.					x		
	47	Now, why is it you add business to the mix, and boys like you can't stand the thought?					x		
	48	I'll tell you.					x		
	49	It's 'cause suddenly you don't own it the way you thought you did.					x		
C:	50	Ma'am, you've both been very helpful.				x			
	51	We'll be in touch.				x			
H:	52	Yes, thank you... for your help.				x			
	53	Do something else.				x			

Schritt 1.b Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – ZT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
H:	1	Hallo, Ma'am.				
	2	Martin Hart und Rustin Cohle von der Kriminalpolizei.	x			
	3	Sind Sie hier die Besitzerin?	x			
W:	4	Ich bin die Pächterin.	x			
C:	5	Ist das ein Puff für Hinterwäldler?	x			

W:	6 7	Wie bitte? Reden Sie mal mit Sheriff Bilson, bevor Sie mit Anschuldigungen ankommen.							
C:	8	Ich habe nichts gegen Hinterwäldler.						x	
H:	9 10	Ganz ruhig, wir sind nicht deshalb hier. Einem Mädchen ist was zugestoßen, und wir müssen wissen, ob jemand sie hier kannte.						x	
W:	11 12	Ja, das ist Dori. Was ist passiert?						x	
C:	13	Wissen Sie von der Frau, die bei Erath gefunden wurde?						x	
W:	14	Oh nein.						x	
B:	15	Ist was mit Dori?						x	
C:	16	Waren Sie gut mit ihr befreundet?							
B:	17	Sie war nett zu mir, als ich hier anfangen habe.							
	18	Sie hat mir Tipps gegeben und so.						x	
H:	19	Was denn für Tipps?						x	
B:	20	Nichts weiter.						x	
	21	Halt wie man sich verhalten soll.						x	
C:	22	Haben Sie eine Ahnung, wo sie die letzten Wochen gewohnt hat?						x	
B:	23 24 25 26 27	Nein. Ihr Ex sitzt im Gefängnis. Vielleicht hatte sie eine neue Wohnung. Sie war letzts oft in der Kirche. Ich hatte gehofft, dass sie vielleicht die Kurve krieg.						x	
H:	28	Wir müssen alle Mädchen befragen, die sie kannten.						x	
W:	29 30	Da verlangen Sie mehr, als Sie denken. Solange Sie hier sind, bleiben die Kunden weg.						x	
C:	31	Das ist der beste Weg, uns schnell loszuwerden.						x	

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

		Akzent	Lexik	Morphosyntax
H:	1 Hello, ma'am. 2 Martin Hart, Rustin Cohle... State CID. 3 This your place?		ma'am → öfter im US-Süden benutzt	(Is) This your place? → Wegfall Hilfsverb
W:	4 It's my lease.	my → M		
C:	5 What is this, some kind of hillbilly bunny ranch?		hillbilly bunny ranch → U/S	
W:	6 Excuse me? 7 You might want to talk to Sheriff Bilson 'fore you start tossin' accusations around.	might → M 'fore → E tossin' → GD around → VQ	tossin' accusations around → U/S	
C:	8 No, I ain't got nothing against hillbillies.	nothin' → GD	hillbillies; got → U/S, auch regional	ain't
H:	9 Relax. That's not why we're here. 10 We, uh, well, something happened to a girl, and we need to know if any of you knew her.	sum 'thin' → E		
W:	11 Yeah, that's Dori. 12 Somethin' happened?	Somethin' → GD		
C:	13 You know about that woman found outside of Erath?	outside → M		
W:	14 Oh, no.			
B:	15 Did something happen to Dori?			
C:	16 Were you pretty good friends with her?			
B:	17 She was nice to me when I first came around. 18 Gave me tips and stuff.		and stuff → U/S	
H:	19 Tips, about what?	'bout → E		
B:	20 Nothin'. 21 You know, just how to be.	Nothin' → GD	You know, just how to be → U/S	
C:	22 You got any idea where she might have been staying the last few weeks?	idea → VB might → M stayin' → GD	got → U/S, auch regional	(Do) You got any idea → Wegfall Hilfsverb
B:	23 I don't. 24 Her ex is in prison. 25 I guess maybe she got a new place. 26 She'd been going to church. 27 I was hoping maybe she just turned things around.	don' → E goin' → GD hopin' → GD		

H:	28	We're gonna need to question any girls might have known her.	might → M	gonna → U/S	girls (that) might have known her → Wegfall Relativpronomen
W:	29 30	That's a tougher ask than you think. Folks be stayin' away, they hear y'all are out here.	ask → GA	Folks y'all	(will) be stayin' away (when) they hear Wegfall Hilfsverb + Konjunktion
C:	31 32	Well, ma'am, it's the best way to get us to leave. You said she left a bag.	leave → GA bag → GA	ma'am	
B:	33	Yeah.			
C:	34	Can I see it?			
B:	35	Sure.			
H:	36 37	That girl's not 18. The sheriff know you got underage working here?	workin' → GD		(Does) The sheriff know → Wegfall Hilfsverb
W:	38 39	What do you know about where that girl's been, where she come from? You want to know Beth's situation, 'fore she ran out on her uncle?	been → D 'fore → E	wanna → U/S	where she come from → -s fehlt bei "come"
H:	40	There are other places she could go.			
W:	41 42	Such holy bullshit from you. It's a woman's body, ain't it, a woman's choice?	woman → VQ	holy bullshit → U/S	ain't
H:	43 44 45	Well, she don't look like a woman to me. At that age, she is not equipped to make those kind of choices. But I guess you don't give a shit what kind of damage she's doing to herself, as long as you're making your money.	doin' → GD makin' → GD	kinda → U/S give a shit → U/S making your money → U/S	she don't look → statt korrekt "doesn't"
W:	46 47 48 49	Girls walk this Earth all the time screwin' for free. Now, why is it you add business to the mix, and boys like you can't stand the thought? I'll tell you. It's 'cause suddenly you don't own it the way you thought you did.	time → M screwin' → GD stand → D you → VQ 'cause → E did → D	screwin' → U/S	
C:	50 51	Ma'am, you've both been very helpful. We'll be in touch.		Ma'am	
H:	52	Yes, thank you... for your help.	somethin' → GD		

	53	Do something else.			
--	----	--------------------	--	--	--

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

			Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
H:	1	Hallo, Ma'am.		Ma'am	
	2	Martin Hart und Rustin Cohle von der Kriminalpolizei.			
	3	Sind Sie hier die Besitzerin?			
W:	4	Ich bin die Pächterin.			
C:	5	Ist das ein Puff für Hinterwäldler?		Puff für Hinterwäldler	
W:	6	Wie bitte?		Wie bitte?	
	7	Reden Sie mal mit Sheriff Bilson, bevor Sie mit Anschuldigungen ankommen.		Reden Sie mal mit	
C:	8	Ich habe nichts gegen Hinterwäldler.		habe nichts gegen Hinterwäldler	
H:	9	Ganz ruhig, wir sind nicht deshalb hier.		Ganz ruhig	
	10	Einem Mädchen ist was zugestoßen, und wir müssen wissen, ob jemand sie hier kannte.			
W:	11	Ja, das ist Dori.			
	12	Was ist passiert?		Was ist passiert?	
C:	13	Wissen Sie von der Frau, die bei Erath gefunden wurde?			
W:	14	Oh nein.		Oh	
B:	15	Ist was mit Dori?		Ist was mit Dori?	
C:	16	Waren Sie gut mit ihr befreundet?			
B:	17	Sie war nett zu mir, als ich hier angefangen habe.		und so	
	18	Sie hat mir Tipps gegeben und so.			
H:	19	Was denn für Tipps?		Was denn für	
B:	20	Nichts weiter.		Nichts weiter.	
	21	Halt wie man sich verhalten soll.		Halt wie man sich verhalten soll.	
C:	22	Haben Sie eine Ahnung, wo sie die letzten Wochen gewohnt hat?		Haben Sie eine Ahnung	
B:	23	Nein.		Ex	
	24	Ihr Ex sitzt im Gefängnis.		letzten	
	25	Vielleicht hatte sie eine neue Wohnung.		die Kurve kriegt	
	26	Sie war letztes oft in der Kirche.			
	27	Ich hatte gehofft, dass sie vielleicht die Kurve kriegt.			

H:	28	Wir müssen alle Mädchen befragen, die sie kannten.			
W:	29	Da verlangen Sie mehr, als Sie denken.		da verlangen Sie	
	30	Solange Sie hier sind, bleiben die Kunden weg.		loszuwerden	
C:	31	Das ist der beste Weg, uns schnell loszuwerden.			
	32	Sie sagten, sie habe eine Tasche dagelassen.			
B:	33	Ja.			
C:	34	Dürfte ich die sehen?		die	
B:	35	Klar.		Klar	
H:	36	Die Kleine ist keine 18.		Die Kleine	
	37	Weiß der Sheriff, dass hier Minderjährige arbeiten?			
W:	38	Woher wollen Sie denn wissen, aus welchen Verhältnissen sie kommt?		denn	
	39	Was Beth durchgemacht hat, bevor sie bei ihrem Onkel ausgerissen ist?		durchgemacht	
H:	40	Sie hätte woanders Zuflucht finden können.			
W:	41	Was für einen heuchlerischen Blödsinn Sie gerade von sich geben!		Was für einen heuchlerischen Blödsinn Sie gerade von sich geben darf wohl	
	42	Eine Frau darf wohl selbst über ihren Körper entscheiden.			
H:	43	In meinen Augen sieht sie nicht nach einer Frau aus.			
	44	In diesem Alter ist sie nicht imstande, solche Entscheidungen zu treffen.			
	45	Aber Ihnen ist scheißegal, welchen Schaden sie sich selbst zufügt, solange Sie daran verdienen.		scheißegal	
W:	46	Überall auf der Welt laufen Mädchen herum und vögeln für umsonst.		laufen Mädchen herum und vögeln für umsonst	
	47	Wieso drehen Typen wie Sie am Rad, wenn man ein Geschäft daraus macht?		Wieso drehen Typen wie Sie am Rad	
	48	Ich verrate es Ihnen.		dann plötzlich nicht mehr so gehört	
	49	Weil sie Ihnen dann plötzlich nicht mehr so gehört, wie Sie dachten.			
C:	50	Sie beide haben uns sehr geholfen.			
	51	Wir melden uns wieder.			
H:	52	Ja, danke für Ihre Hilfe.			
	53	Mach was anderes.		Mach was anderes	

Szene 4: Folge 3 „Der verschlossene Raum“ (00:02:15 – 00:07:10)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
T:	1	You were as blind to Him as your footprints in the ashes, but He saw you. He saw you in those dark corners. He heard you. Oh, my brothers, He heard those thoughts. You are a stranger to yourself, and yet He knows you. And when your heart hardened, made you liken to the stone, and broke you from His body, which is the stars and the wind between the stars, He knew you. He knew you, that is forever. This world is a veil. And the face you wear is not your own. It is merely the limitation of your senses...				
	2			x		
	3			x		
	4			x		
	5			x		
	6			x		
	7					
	8			x		
	9			x		
	10			x		
C:	11	What do you think the average IQ of this group is, huh?				
H:	12	Can you see Texas up there on your high horse?				
	13	What do you know about these people?				
C:	14	Just observation and deduction.				
	15	I see a propensity for obesity, poverty, a yen for fairy tales.				
	16	Folks putting what few bucks they do have into little, wicker baskets being passed around.				
	17	I think it's safe to say that nobody here is gonna be splitting the atom, Marty.				
H:	18	You see that?				
	19	Your fucking attitude.				

T:	43 44 45 46	Jesus Christ, Jesus Christ! Your arms open and close. The echoes of my life could never contain a single truth about You. You move the feather in the ash, You touch the leaf with its flame.					x x x x				
C:	47 48 49 50 51 52	Transference of fear and self-loathing to an authoritarian vessel. It's catharsis. He absorbs their dread with his narrative. Because of this, he's effective in proportion to the amount of certainty he can project. Certain linguistic anthropologists think that religion is a language virus that rewrites pathways in the brain. Dulls critical thinking.					x x x x x				
H:	53 54	Well...I don't use \$10 words as much as you, but for a guy who sees no point in existence, you sure fret about it an awful lot. And you still sound panicked.					x x				
C:	55	At least I'm not racing to a red light.					x				

Schritt 1.b Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – ZT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
T:	1 2 3 4 5 6	Auch wenn ihr Ihn nicht sehen konntet, konnte Er euch sehen, wie Fußabdrücke in der Asche. Er hat euch gesehen in den dunklen Ecken. Er hat euch gehört. Oh, meine Brüder, Er hat diese Gedanken gehört. Ihr seid euch selber völlig fremd, und trotzdem kennt Er euch. Als euer Herz euch zu Stein werden ließ, als ihr abgetrennt wurdet von Seinem	x x x x x x				

		Körper, der wie die Sterne und wie der Wind ist, da hat Er euch gekannt! Er hat euch immer gekannt. Diese Welt gleicht einem Schleier. Und das Gesicht, das ihr tragt, ist nicht das eure. Die Begrenztheit eurer Sinne...	x x x x						
C:	11	Was meinst du, wie der Durchschnitts-IQ hier ist?	x						
H:	12	Kannst du Texas von deinem hohen Ross aus sehen?		x					
	13	Was weißt du über diese Leute?		x					
C:	14	Ich beobachte und ziehe Schlüsse.	x						
	15	Ich sehe eine Neigung zur Fettsucht, Armut und eine Leidenschaft für Märchen.	x						
	16	Sie legen die paar Dollar, die sie haben, in einen Weidenkorb, der herumgegeben wird.		x					
	17	Man kann davon ausgehen, dass hier keiner das Atom spalten wird.	x						
H:	18	Merkst du das?		x					
	19	Du hast eine beschissene Einstellung.		x					
	20	Nicht jeder will in einem leeren Zimmer hocken und sich über Leichenfotos einen runterholen.		x					
	21	Es gibt Leute, die genießen die Gemeinschaft.		x					
	22	Das Gemeinwohl.	x						
C:	23	Wenn das Gemeinwohl darin besteht, an Märchen zu glauben, bringt das keinen weiter.	x						
T:	24	Eure Sorgen halten euch an diesem Ort gefangen.	x						
	25	Sie trennen euch von dem, was euer Herz weiß.	x						
	26	Und ich sehe hier viele gute Herzen.	x						
	27	Und ich sehe viel Freude.	x						

H:	28	Was wäre wohl, wenn die Menschen an nichts glauben würden?								
C:	29	Was sie dann so alles treiben würden?						x		
	30	Das, was sie jetzt schon treiben.						x		
	31	Nur in aller Öffentlichkeit.						x		
H:	32	So ein Quatsch.						x		
	33	Du weißt, dass dann nur noch Mord und Verkommenheit herrschen würden.						x		
C:	34	Wenn ein Mensch nur anständig bleibt, um von Gott belohnt zu werden, dann ist dieser Mensch ein Arschloch.						x		
	35	Ich werde versuchen, so viele wie möglich zu entlarven.						x		
H:	36	Du denkst, dein Urteil ist unfehlbar, was Arschlöcher angeht?						x		
	37	Hältst du deinen Notizblock für eine Gebotstafel?						x		
C:	38	Was sagt das über das Leben aus?						x		
	39	Man trifft sich mit anderen und erzählt sich Geschichten, die gegen alle Naturgesetze verstoßen, nur um den zu Tag überstehen?						x		
	40	Nein.						x		
	41	Was verrät das über deine Realität, Marty?						x		
H:	42	Wenn du so redest, dann klingt es, als hättest du Panik.						x		
T:	43	Jesus Christus! Jesus Christus!						x		
	44	Deine Arme öffnen und schließen sich.						x		
	45	Ich könnte niemals die ganze Wahrheit über Dich erfahren.						x		
	46	Du bewegst die Feder in der Asche, Du berührst das Blatt mit seiner Flamme!						x		
C:	47	Sie übertragen ihre Angst und ihren Selbsthass auf eine Autoritätsfigur.						x		
	48	Das ist Katharsis.						x		
	49	Mit seiner Geschichte nimmt er ihnen die Angst.						x		

	50	Je mehr Gewissheit er vermittelt, desto mehr Einfluss hat er.	x					
	51	Einige linguistische Anthropologen sehen Religion als einen Sprachvirus, der die Leitungsbahnen im Gehirn umschreibt.	x					
	52	Das kritische Denken wird abgestumpft.	x					
H:	53	Nun... Ich benutze zwar nicht so hochtrabende Wörter wie du, aber dafür, dass du keinen Sinn im Leben siehst, machst du dir ganz schön viele Sorgen deswegen.		x				
	54	Und das riecht doch schwer nach Panik.		x				
C:	55	Ich rase wenigstens nicht auf den Abgrund zu.		x				

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
T:	1	You were as blind to Him as your footprints in the ashes, but He saw you.	him → D		
	2	He saw you in those dark corners.	ashe' → E		
	3	He heard you.	corners = coanuz → nicht rhotisch		
	4	Oh, my brothers, He heard those thoughts.	brothers = brothas → nicht rhotisch		
	5	You are a stranger to yourself, and yet He knows you.			
	6	And when your heart hardened, made you liken to the stone, and broke you from His body, which is the stars and the wind between the stars, He knew you.	body = bahdy → VQ		
	7	He knew you, that is forever.	senses → P/P		
	8	This world is a veil.			
	9	And the face you wear is not your own.			
	10	It is merely the limitation of your senses...			
C:	11	What do you think the average IQ of this group is, huh?			
H:	12	Can you see Texas up there on your high horse?			
	13	What do you know about these people?			
C:	14	Just observation and deduction.			
	15	I see a propensity for obesity, poverty, a yen for fairy tales.	propensity → VB		

	16	Folks putting what few bucks they do have into little, wicker baskets being passed around.	puttin' → GD splittin' → GD		folks gonna → U/S	
	17	I think it's safe to say that nobody here is gonna be splitting the atom, Marty.				
H:	18	You see that?				
	19	Your fucking attitude.				
	20	Not everybody wants to sit alone in an empty room				
	21	batting off to murder manuals.				
	22	Some folks enjoy community.				
	23	The common good.				
C:	24	Yeah, well, if the common good has got to make up fairy				
	25	tales, then it's not good for anybody.				
T:	26	Your sorrows pin you to this place.				
	27	They divide you from what your heart knows.				
	28	And there are a lot of good hearts out there, I'm looking				
	29	out there, I'm seeing a lot of good hearts out there.				
	30	I see a lot of joy out there.				
H:	31	I mean, can you imagine if people didn't believe?				
	32	What things they'd get up to?				
C:	33	Exact same thing they do now.				
	34	Just out in the open.				
H:	35	Bull...shit.				
	36	It'd be a fucking freak show of murder and debauchery,				
	37	and you know it.				
C:	38	If the only thing keeping a person decent is the				
	39	expectation of divine reward, then, brother, that person				
	40	is a piece of shit.				
	41	And I'd like to get as many of them out in the open as				
	42	possible.				
H:	43	I guess your judgment is infallible piece-of-shitwise.				
	44	Do you think that notebook is a stone tablet?				
C:	45	What's it say about life, hmm?				
	46	You got to get together, tell yourself stories that violate				
	47	every law of the universe just to get through the				
	48	goddamn day?				
	49	No.				
	50	What's that say about your reality, Marty?				
H:	51	When you get to talking like this, you sound panicked.				
	52					

T:	43 44 45 46	Jesus Christ, Jesus Christ! Your arms open and close. The echoes of my life could never contain a single truth about You. You move the feather in the ash, You touch the leaf with its flame.			
C:	47 48 49 50 51 52	Transference of fear and self-loathing to an authoritarian vessel. It's catharsis. He absorbs their dread with his narrative. Because of this, he's effective in proportion to the amount of certainty he can project. Certain linguistic anthropologists think that religion is a language virus that rewrites pathways in the brain. Dulls critical thinking.			
H:	53 54	Well...I don't use \$10 words as much as you, but for a guy who sees no point in existence, you sure fret about it an awful lot. And you still sound panicked.		\$10 words → U/S you sure fret about it an awful lot → U/S still sound panicked → U/S	
C:	55	At least I'm not racing to a red light.			

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

			Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
T:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Auch wenn ihr Ihn nicht sehen konntet, konnte Er euch sehen, wie Fußabdrücke in der Asche. Er hat euch gesehen in den dunklen Ecken. Er hat euch gehört. Oh, meine Brüder, Er hat diese Gedanken gehört. Ihr seid euch selber völlig fremd, und trotzdem kennt Er euch. Als euer Herz euch zu Stein werden ließ, als ihr abgetrennt wurdet von Seinem Körper, der wie die Sterne und wie der Wind ist, da hat Er euch gekannt! Er hat euch immer gekannt. Diese Welt gleicht einem Schleier. Und das Gesicht, das ihr tragt, ist nicht das eure. Die Begrenztheit eurer Sinne...			

C:	11	Was meinst du, wie der Durchschnitts-IQ hier ist?		Was meinst du	
H:	12 13	Kannst du Texas von deinem hohen Ross aus sehen? Was weißt du über diese Leute?		Texas von deinem hohen Ross aus sehen Was weißt du über diese Leute	
C:	14 15 16 17	Ich beobachte und ziehe Schlüsse. Ich sehe eine Neigung zur Fettsucht, Armut und eine Leidenschaft für Märchen. Sie legen die paar Dollar, die sie haben, in einen Weidenkorb, der herumgegeben wird. Man kann davon ausgehen, dass hier keiner das Atom spalten wird.		die paar Dollar, die sie haben	
H:	18 19 20 21 22	Merkst du das? Du hast eine beschissene Einstellung. Nicht jeder will in einem leeren Zimmer hocken und sich über Leichenfotos einen runterholen. Es gibt Leute, die genießen die Gemeinschaft. Das Gemeinwohl.		Merkst du das? beschissene Einstellung in einem leeren Zimmer hocken und sich über Leichenfotos einen runterholen	
C:	23	Wenn das Gemeinwohl darin besteht, an Märchen zu glauben, bringt das keinen weiter.			
T:	24 25 26 27	Eure Sorgen halten euch an diesem Ort gefangen. Sie trennen euch von dem, was euer Herz weiß. Und ich sehe hier viele gute Herzen. Und ich sehe viel Freude.			
H:	28 29	Was wäre wohl, wenn die Menschen an nichts glauben würden? Was sie dann so alles treiben würden?		Was wäre wohl Was sie dann so alles treiben würden	
C:	30 31	Das, was sie jetzt schon treiben. Nur in aller Öffentlichkeit.		was sie jetzt schon treiben.	
H:	32 33	So ein Quatsch. Du weißt, dass dann nur noch Mord und Verkommenheit herrschen würden.		So ein Quatsch.	
C:	34	Wenn ein Mensch nur anständig bleibt, um von Gott belohnt zu werden, dann ist dieser Mensch ein Arschloch.		Arschloch	
	35	Ich werde versuchen, so viele wie möglich zu entlarven.		entlarven	
H:	36	Du denkst, dein Urteil ist unfehlbar, was Arschlöcher angeht?		Arschlöcher	

	37	Hältst du deinen Notizblock für eine Gebotstafel?			
C:	38 39 40 41	Was sagt das über das Leben aus? Man trifft sich mit anderen und erzählt sich Geschichten, die gegen alle Naturgesetze verstoßen, nur um den zu Tag überstehen? Nein.			
H:	42	Was verrät das über deine Realität, Marty?			
T:	43 44 45 46	Wenn du so redest, dann klingt es, als hättest du Panik. Jesus Christus! Jesus Christus! Deine Arme öffnen und schließen sich. Ich könnte niemals die ganze Wahrheit über Dich erfahren. Du bewegst die Feder in der Asche, Du berührst das Blatt mit seiner Flamme!			
C:	47 48 49 50 51 52	Sie übertragen ihre Angst und ihren Selbsthass auf eine Autoritätsfigur. Das ist Katharsis. Mit seiner Geschichte nimmt er ihnen die Angst. Je mehr Gewissheit er vermittelt, desto mehr Einfluss hat er. Einige linguistische Anthropologen sehen Religion als einen Sprachvirus, der die Leitungsbahnen im Gehirn umschreibt. Das kritische Denken wird abgestumpft.			
H:	53 54	Nun... Ich benutze zwar nicht so hochtrabende Wörter wie du, aber dafür, dass du keinen Sinn im Leben siehst, machst du dir ganz schön viele Sorgen deswegen. Und das riecht doch schwer nach Panik.		ganz schön viele Sorgen das riecht doch schwer nach Panik	
C:	55	Ich rase wenigstens nicht auf den Abgrund zu.			

Szene 5: Folge 3 „Der verschlossene Raum“ (00:47:55 – 00:49:55)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
H:	1	When's the last time you saw your granddaughter?		x			
O:	2	She left 4 years ago.			x		
	3	Like her ma.			x		
	4	Wasn't surprised they found her like that.			x		
	5	Everybody think they gon' be somethin' they not.			x		
	6	Everybody, they got this big plan.			x		
H:	7	She had a boyfriend you know about?		x			
	8	A...a man?		x			
O:	9	Eh, she took up with that Ledoux fella.			x		
	10	Older boy, shit family.			x		
	11	Run off with him.			x		
	12	I ain't never had nobody ask me about him befo'.			x		
	13	They just tell me she died in the flood.			x		
C:	14	That Ledoux family, they still live around here?		x			
O:	15	Oh, maybe a cousin or two.			x		
	16	Been shrinkin' every year.			x		
	17	Hurricane Andrew wiped most of the folks out around here.			x		
H:	18	So you...you got a full name on that Ledoux boy?		x			
O:	19	Reggie.			x		
	20	Reggie Ledoux.			x		
	21	Father's Bart Ledoux.			x		
	22	Works offshore.			x		
	23	Drunkard.			x		
	24	I heard he died.			x		
C:	25	So where'd Rianne go to school?		x			

O:	9	Ja, sie hat sich diesen Typen namens Ledoux geangelt.							
	10	Er war älter als sie, aus einer miesen Familie.							
	11	Sie ist mit ihm abgehauen.							
	12	Nach dem Typ hat mich bislang noch nie jemand gefragt.							
	13	Es hieß immer nur, sie wäre im Hochwasser gestorben.							
C:	14	Wohnt die Familie Ledoux noch hier?							
O:	15	Vielleicht der eine oder andere Cousin.							
	16	Es werden immer weniger.							
	17	Hurrikan Andrew hat die meisten hier ausgerottet.							
H:	18	Wissen Sie den vollständigen Namen von diesem Ledoux?							
O:	19	Reggie.							
	20	Reggie Ledoux.							
	21	Sein Vater ist Bart Ledoux.							
	22	Der arbeitete auf einer Bohrinse.							
	23	Ein Säuer.							
	24	Man sagt, er ist gestorben.							
C:	25	An welcher Schule war Rianne?							
O:	26	An der Light Of The Way, als sie noch offen war.							
	27	Außer dieser Schule gab es nur noch die in Abbeville.							
	28	Der Staat findet, ein Kind kann 2 Stunden zur Schule fahren.							
	29	Ich halte nicht viel von diesen Kirchenfuzzis, aber noch weniger vom Staat.							
H:	30	Was ist mit den Eltern?							
	31	Oder anderen Verwandten?							
O:	32	Der Vater ist bei der Handelsmarine.							
	33	Die Mutter soll in Kalifornien sein.							
H:	34	Haben Sie vielleicht noch irgendwelche Sachen von ihr?							
	35	Irgendwas, was uns verraten könnte, wie sie gewesen ist?							

O:	36	Wieso wollen Sie das alles wissen?						
	37	Mir wurde gesagt, sie wäre ertrunken.						
	38	Ich bin kein Idiot.	x					
	39	Ist sie also doch nicht ertrunken?				x		
H:	40	Wir wissen es nicht.						
	41	Wir suchen nach einem möglichen Bekannten.	x					
O:	42	Nach wem denn?						
C:	43	Das wollen wir rausfinden.				x		

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
H:	1	When's the last time you saw your granddaughter?	n's → E taahm → M		
O:	2 3 4 5 6	She left 4 years ago. Like her ma. Wasn't surprised they found her like that. Everybody think they gon' be somethin' they not. Everybody, they got this big plan.	years ago → VB VB like tha' → VB, E everybody → D, GA gon' be somethin' → E, GD eeverybody → D, GA biiig → GA playun → D	ma	they not → Wegfall Verb (They are not)
H:	7 8	She had a boyfriend you know about? A...a man?	mayun → D		She had a boyfriend → statt Fragekonstruktion "Did she have ...?"
O:	9 10 11 12 13	Eh, she took up with that Ledoux fella. Older boy, shit family. Run off with him. I ain't never had nobody ask me about him befo'. They just tell me she died in the flood.	tha' → E fellow = fella → M boy → VQ fam'ly → E with hi' → E as' me → E befo' → E tell = teyull → D fluh' → E	fella shit family → U/S	run off with him → Nichtunterscheidung zw. Gegenwart und Vergangenheit ain't ain't never had nobody → Dreifachverneinung they just tell me → Nichtunterscheidung zw. Gegenwart und Vergangenheit
C:	14	That Ledoux family, they still live around here?	fam'ly → E		

H:	40	We don't know that, sir.			Sir → kommt vermehrt im US-Süden zum Einsatz	
C:	41	We're just lookin' for a man might have known her.		lookin' → GD might've = maht've → M		man might have known her → Wegfall Relativpronomen (man that might have...)
O:	42	Who?				
C:	43	That's what we're tryin' to figure out.		tryin' → GD		

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

			Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
H:	1	Wann sahen Sie Ihre Enkelin zuletzt?			
O:	2	Sie ist vor 4 Jahren abgehauen.		abgehauen	
	3	Genau wie ihre Mutter.			
	4	Was ihr geschah, überrascht mich nicht.		irgendwas wird, was er gar nicht ist	
	5	Jeder glaubt, dass er irgendwas wird, was er gar nicht ist.		besonders große Pläne	
	6	Jeder glaubt, er hätte besonders große Pläne.			
H:	7	Wissen Sie, ob sie einen Freund hatte?		da	
	8	Gab es da einen Mann?			
O:	9	Ja, sie hat sich diesen Typen namens Ledoux geangelt.		geangelt	
	10	Er war älter als sie, aus einer miesen Familie.		mies	
	11	Sie ist mit ihm abgehauen.		abgehauen	
	12	Nach dem Typ hat mich bislang noch nie jemand gefragt.		Typ	
	13	Es hieß immer nur, sie wäre im Hochwasser gestorben.		Es hieß immer nur	
C:	14	Wohnt die Familie Ledoux noch hier?			
O:	15	Vielleicht der eine oder andere Cousin.			
	16	Es werden immer weniger.		ausgerottet	
	17	Hurrikan Andrew hat die meisten hier ausgerottet.			
H:	18	Wissen Sie den vollständigen Namen von diesem Ledoux?		diesem Ledoux	
O:	19	Reggie.			
	20	Reggie Ledoux.			
	21	Sein Vater ist Bart Ledoux.		der	
	22	Der arbeitete auf einer Bohrinself.		Säufer	
	23	Ein Säufel.			

	24	Man sagt, er ist gestorben.				
C:	25	An welcher Schule war Rianne?				
O:	26	An der Light Of The Way, als sie noch offen war.				
	27	Außer dieser Schule gab es nur noch die in Abbeville.				
	28	Der Staat findet, ein Kind kann 2 Stunden zur Schule fahren.			Kirchenfuzzis	
	29	Ich halte nicht viel von diesen Kirchenfuzzis, aber noch weniger vom Staat.				
H:	30	Was ist mit den Eltern?				
	31	Oder anderen Verwandten?				
O:	32	Der Vater ist bei der Handelsmarine.				
	33	Die Mutter soll in Kalifornien sein.				
H:	34	Haben Sie vielleicht noch irgendwelche Sachen von ihr?			noch irgendwelche	
	35	Irgendwas, was uns verraten könnte, wie sie gewesen ist?			irgendwas	
O:	36	Wieso wollen Sie das alles wissen?				
	37	Mir wurde gesagt, sie wäre ertrunken.			das alles	
	38	Ich bin kein Idiot.			Idiot	
	39	Ist sie also doch nicht ertrunken?			also doch nicht	
H:	40	Wir wissen es nicht.				
	41	Wir suchen nach einem möglichen Bekannten.				
O:	42	Nach wem denn?			denn	
C:	43	Das wollen wir rausfinden.			rausfinden	

Szene 6: Folge 4 „Wer ist da“ (00:37:15 – 00:42:28)

Analyse – textuelle Dimension

Schritt 1.a Einreihung in die Sprachvarietäten-Skala – AT

		Standard	Nichtstandard – mündlich	Nichtstandard – regional	Substandard – regional	Substandard – sozial	Substandard – sozialspezifisch
C:	1	Well, after Houston, I got to a doc in Eagle Pass.			x		
	2	Then a coyote got me across the border.			x		

G:	14	Dann sage ich es anders: Ich glaube, du willst Miles nicht sehen.	x						
C:	15	Ich bin nicht hier, um Streit anzufangen, ok?		x					
	16	Ich habe Verbindungen nach Mexiko, das kann für alle ein super Deal werden.		x					
	17	Damit lässt sich ein Haufen Geld verdienen.		x					
G:	18	Und womit?	x						
C:	19	Meine Jungs wollen ein Tauschgeschäft.		x					
	20	Koks gegen Meth.		x					
	21	Was hast du da?		x					
G:	22	Das ist speziell für dich.	x						
C:	23	Speziell für mich?	x						
	24	Womit hast du es verschnitten?		x					
G:	25	Du wirst schon sehen.		x					
	26	Es wird dir gefallen.							
C:	27	Nach allem, was ich dir bedeutet habe?	x						
G:	28	Also, wer genau sind diese Jungs?							
C:	29	Die waren...bei der mexikanischen Armee.		x					
	30	Die haben Connections nach Kolumbien und brauchen Meth für die Maquiladoras.		x					
	31	Die könnten es auch selber kochen, aber das würde den Kartellen auffallen, und das wollen sie nicht unbedingt.		x					
	32	Hier.							
	33	Zieh dir das rein, Kumpel.							
	34	Das ist kein 08/15-Zeug, was?							
G:	35	Krasse Scheiße!							
C:	36	Behalte den Rest.	x						
	37	Es gibt Tonnen von dem Zeug, wo ich herkomme.		x					
G:	38	Die Sache ist nur...wir haben einen Koch, und der arbeitet exklusiv für uns.		x					
	39	Das war seine Bedingung.							
	40	Was wäre es dir wert, wenn ich Miles die Sache verkaufe?		x					

C:	41	Ich habe eine noch bessere Idee. Wir gehen mit der Sache gar nicht zu Miles.							
	42	Wir gehen direkt zum Lieferanten und kriegen einen höheren Anteil.						x	
G:	44	So einfach ist das nicht.							
	45	Und ich kenne dich nicht mehr so gut.						x	
C:	46	Ich kenne dich auch nicht mehr so gut.							
	47	Darum bin ich hier.						x	
G:	48	Ich sage dir mal, wieso ich hier bin.							
	49	Ich brauche was von dir.						x	
	50	Heute Nacht.						x	
	51	Ich hatte 4 Männer für einen Coup und verlor einen an die Bullen.							
	52	Ich brauche Ersatz, falls du kein Weichei geworden bist.						x	
C:	53	Ich mache keine Raubüberfälle.							
G:	54	Darum geht es nicht.						x	
	55	Ich brauche einen guten Soldaten.						x	
	56	Wenn du das mit uns durchziehst, reden wir über die andere Sache.							
C:	57	Hör zu.						x	
	58	Solche Cowboy-Nummern sind nichts mehr für mich.						x	
	59	Und die Schmalspur-Scheiße, von der du redest, mach ich auch nicht mehr.						x	
G:	60	Haben sie dich da unten kastriert?							
	61	Ich lebe das Leben der Outlaws.						x	
	62	Du ziehst dich auch noch entsprechend an.						x	
	63	Ist das alles nur Show?						x	
C:	64	Ich heule mit den Wölfen, Bruder.						x	
	65	Aber ich kann mich auch richtig hübsch machen.						x	
G:	66	Ich brauche einen, der schießen kann.						x	
	67	Also wenn du noch Eier hast, zieh das mit mir durch.						x	
	68	Danach können wir übers Geschäft reden.						x	
C:	69	Wo?						x	

G:	70	Bei mir.	x				
	71	In den Sümpfen.	x				
C:	72	Was ist mit meinem Wagen?		x			
G:	73	Der ist hier sicher.		x			

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
C:	1 2 3 4 5 6	Well, after Houston, I got to a doc in Eagle Pass. Then a coyote got me across the border. Past two years, I been workin' security for a group in San Miguel. Feds never ID'd me, you know, so I figured, hell, two years pass. Things chill down. It's cool for me to come back, stick my head up.	doc = daac → GA, VQ Paaaass → GA then a = 'n a → E workin' → GD ID'd = AhhD'd → M hell → VQ 's cool → E	got to a doc → U/S coyote → U/S got → U/S, auch regional Feds; ID'd; you know; hell → U/S chill down → U/S it's cool; stick my head up → U/S	I been workin' security → Wegfall Hilfsverb (I have been ...)
G:	7 8	That'll be tough, man. Thinkin' you been dead this whole time.	Thinkin' → GD dead → D time → M	tough, man → U/S	Thinkin' you been dead → Wegfall Hilfsverb (I have been thinking that you have been dead)
C:	9 10 11	I look dead, motherfucker? I'm lookin' to get with you. You or Miles.	lookin' → GD Miles → M	motherfucker → U/S lookin' to get with you → U/S	I look dead → Wegfall Hilfsverb "Do I look dead"
G:	12	Miles ain't gonna wanna see you, Crash.		gonna wanna → U/S	ain't
MAN:	13	Oh, I think he might.			
G:	14	Well, yeah, then I'd say I don't think you wanna see Miles.	Miles → GA	wanna → U/S	
C:	15 16 17	Man, I ain't here to start a thing, alright? Boys I been runnin' with in Mexico, there could be a hell of a deal for both sides. Fuckin' money to be made, real money.	a'ight → E runnin' → GD sides → GA Fuckin' → GD	start a thing → U/S hell of a deal → U/S Fuckin' money to be made → U/S	ain't Boys I been runnin' with → Wegfall Artikel und Hilfsverb (The boys I have been running with)
G:	18	What kinda money?		kinda → U/S	
C:	19 20 21	My boys are lookin' to trade, alright? Coke for meth. What you got there?	a'ight → E lookin' → GD	lookin' to trade → U/S coke; meth → U/S Whatchu got there? → U/S	What you got → Wegfall Hilfsverb (What have you got)
G:	22	This one's just for you.	you → VQ		
C:	23 24	Just for me? What'd you cut it with?	with → D	cut → U/S	

G:	25	Oh, you'll see.			dig → U/S	
C:	26	You'll dig it.				
G:	27	After all I meant to you, huh?		all → GA		
G:	28	Now, who exactly are these guys?		Now → M		
C:	29	Uh, they, uh...ex-Mex Army.			ex-Mex Army → U/S	ain't x 2
	30	They got a Colombian connection, they need meth for the maquiladoras.		lookin' → GD	meth → U/S	ain't no → DV
	31	Yeah, they could cook it themselves, but then the cartels would take notice, and that ain't what they're lookin' for.		shit = shiat → D	homie → U/S	
	32	Here.			fuck-around shit → U/S	
	33	Taste that, homie.				
	34	That ain't no fuck-around shit.				
G:	35	Goddamn.		goddamn = goddayum → D		
C:	36	You keep it.		i' → E	goddamn → U/S	
	37	I've got bulldozers' worth of that shit where I came from.			bulldozers worth of that shit → U/S	
G:	38	The thing is, we got one cook...does all our work, exclusive-like.		coo' → E	the thing is → U/S	real specific → statt korrekt
	39	He's real specific 'bout that.		like → GA	got → U/S, auch regional exclusive-like → U/S	“really specific”
	40	Now, what's this worth to you, Crash, me sellin' Miles on this?		'bout; tha' → E	sell so. on sth. → U/S	
				sellin' → GD		
C:	41	Well, I'd do you one better, brother.		Crash; Miles → GA	do you one better, brotha → U/S	
	42	We don't take that shit to Miles at all.		brotha → RD	shit → U/S	
	43	You and me work the supplier, the cut's whatever the fuck we want it to be.		Miles → M	cut; whatever the fuck → U/S	
				all → GA	that's tricky shit, bro → U/S	
G:	44	Now, now, that's tricky shit, bro.		Now → VQ		
	45	And I don't know you like I used to.		used to → VQ		
C:	46	Yeah, I don't know you like I used to, either.		either → RD		
	47	That's why the fuck I'm here.			why the fuck → U/S	
G:	48	Well, let me tell you why I came, Crash.		Crash → GA		
	49	I need something from you.		somethin' → GD	grab; smokies → U/S	
	50	Tonight.		tonight' → GD	bad-ass → U/S	
	51	I had a 4-man team for a big grab, lost one to smokies.		4-man team → GA		
	52	I came lookin' to replace him, if you're still a bad-ass.		smokies → GA		
				lookin' → GD		
				him → D		

C:	53	I don't do A&R, man, no fuckin' bank jobs.	fuckin' → GD	A&R, man, no fuckin' bank jobs → U/S	
G:	54 55 56	It ain't nothin' like that. I need a good soldier. Now, you do this with us, we talk about puttin' you with my man.	nothin' → GD puttin' → GD	puttin' you with my man → U/S	ain't nothin' like that → DV ain't (If) you do this with us, we (will) talk about... → Wegfall Conditional + Hilfsverb
C:	57 58 59	Look. I don't ride cowboy no more, Ginger. I don't do this small-time shit like this thing you're talkin' 'bout, alright?	shit → D talkin' → GD 'bout → E	ride cowboy → U/S small-time shit → U/S	I don't ride cowboy no more → DV
G:	60 61 62 63	What, you get neutered down south? I embrace the outlaw life. Now, you dress the part still. That just an act?	south → VQ I = Ah → M		(did) you get neutered → Wegfall Hilfsverb (Is) That just an act → Wegfall Hilfsverb
C:	64 65	When in Rome, brother. But I do clean up real fuckin' pretty.	do → VQ	When in Rome, brother. → U/S clean up real fuckin' pretty → U/S	real ... pretty → statt korrekt "really pretty"
G:	66 67 68	Motherfucker, I need a gunslinger. Now, you ain't too timid, get on this shit with me. Then we can talk about doin' business.	too timid → VQ doin' → GD	Motherfucker; gunslinger → U/S you ain't too timid, get on this shit → U/S talk about doin' business → U/S	(If) you ain't too timid, you (will) get on this → Wegfall Conditional + Hilfsverb
C:	69	Where?			
G:	70 71	My place. Down the bayou.	my = ma → M	bayou	
C:	72	All right, I got my truck.	a 'ight → E		
G:	73	It'll be safe here.	here = he' → E		

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

		Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
C:	1	Scheiße, nach Houston bin ich erst zu einem Arzt in Eagle Pass.	Scheiße Gang	
	2	Dann brachte mich ein Schleuser über die Grenze.	scheiß drauf	

	3	Ich war 2 Jahre Security für eine Gang in San Miguel.			
	4	Ich wurde nie identifiziert, also dachte ich: „Scheiß drauf, 2 Jahre sind vorbei.“			
	5	Die Lage hat sich beruhigt.“			
	6	„Du kannst zurückkommen.“			
G:	7	Heftige Nummer, Mann.			heftige Nummer, Mann
	8	Wir dachten, du wärst tot.			
C:	9	Sehe ich etwa tot aus?			sehe ich etwa tot aus
	10	Ich wollte dir einen Deal vorschlagen.			Deal
	11	Dir oder Miles.			
G:	12	Miles wird dich nicht sehen wollen.			
MANN:	13	Doch, ich glaube schon.			doch, glaube schon
G:	14	Dann sage ich es anders: Ich glaube, du willst Miles nicht sehen.			
C:	15	Ich bin nicht hier, um Streit anzufangen, ok?			ok?
	16	Ich habe Verbindungen nach Mexiko, das kann für alle ein super Deal werden.			Deal
	17	Damit lässt sich ein Haufen Geld verdienen.			Haufen Geld
G:	18	Und womit?			
C:	19	Meine Jungs wollen ein Tauschgeschäft.			Meine Jungs
	20	Koks gegen Meth.			Koks; Meth
	21	Was hast du da?			Was hast du da
G:	22	Das ist speziell für dich.			
C:	23	Speziell für mich?			verschnitten
	24	Womit hast du es verschnitten?			
G:	25	Du wirst schon sehen.			wirst schon sehen
	26	Es wird dir gefallen.			
C:	27	Nach allem, was ich dir bedeutet habe?			
G:	28	Also, wer genau sind diese Jungs?			diese Jungs
C:	29	Die waren... bei der mexikanischen Armee.			Die x 3
	30	Die haben Connections nach Kolumbien und brauchen Meth für die Maquiladoras.			Connections
	31	Die könnten es auch selber kochen, aber das würde den Kartellen auffallen, und das wollen sie nicht unbedingt.			Meth; Maquiladoras
	32	Hier.			nicht unbedingt
	33	Zieh dir das rein, Kumpel.			Zieh dir das rein, Kumpel
	34	Das ist kein 08/15-Zeug, was?			kein 08/15-Zeug, was?

G:	35	Krasse Scheiße!			Krasse Scheiße	
C:	36	Behalte den Rest.			Zeug	
G:	37	Es gibt Tonnen von dem Zeug, wo ich herkomme.			Die Sache ist nur die Sache verkaufen	
	38	Die Sache ist nur...wir haben einen Koch, und der arbeitet exklusiv für uns.				
	39	Das war seine Bedingung.				
	40	Was wäre es dir wert, wenn ich Miles die Sache verkaufe?				
C:	41	Ich habe eine noch bessere Idee.			noch bessere Idee	
	42	Wir gehen mit der Sache gar nicht zu Miles.			gehen mit der Sache gar	
	43	Wir gehen direkt zum Lieferanten und kriegen einen höheren Anteil.			nicht zu Miles	
G:	44	So einfach ist das nicht.				
	45	Und ich kenne dich nicht mehr so gut.				
C:	46	Ich kenne dich auch nicht mehr so gut.				
	47	Darum bin ich hier.				
G:	48	Ich sage dir mal, wieso ich hier bin.			mal	
	49	Ich brauche was von dir.			Bullen	
	50	Heute Nacht.			Weichei	
	51	Ich hatte 4 Männer für einen Coup und verlor einen an die Bullen.				
	52	Ich brauche Ersatz, falls du kein Weichei geworden bist.				
C:	53	Ich mache keine Raubüberfälle.				
G:	54	Darum geht es nicht.				
	55	Ich brauche einen guten Soldaten.			durchziehen, Sache	
	56	Wenn du das mit uns durchziehst, reden wir über die andere Sache.				
C:	57	Hör zu.			Hör zu	
	58	Solche Cowboy-Nummern sind nichts mehr für mich.			Solche Cowboy-Nummern	
	59	Und die Schmalspur-Scheiße, von der du redest, mach ich auch nicht mehr.			sind nichts mehr für mich. Schmalspur-Scheiße	
G:	60	Haben sie dich da unten kastriert?			da unten kastriert	
	61	Ich lebe das Leben der Outlaws.			Outlaws	
	62	Du ziehst dich auch noch entsprechend an.			Show	
	63	Ist das alles nur Show?				
C:	64	Ich heule mit den Wölfen, Bruder.			heule mit den Wölfen,	
	65	Aber ich kann mich auch richtig hübsch machen.			Bruder	

	13	Know what he did, know what he did?							
	14	Goes and visits Kelly Reider.						x	
	15	Sent her into a screaming fit.						x	
C:	16	Look, either we don't find them or they don't get connected.						x	
	17	I don't know which, and I can't decide if it's a cover-up or the garden-variety incompetence here.						x	
	18	I mean, it has to do with those boys we got in '95, the Dora Lange killing.						x	
	19	We didn't get them all.						x	
S:	20	You're buildin' somethin' in your head.						x	
C:	21	Women, then children.						x	
	22	Now they're getting' no press.						x	
	23	The way things in the bayou get no press.						x	
	24	And it's happenin' in the same area where that Voudon shit goes down.						x	
	25	And it's happenin' in the same area where those schools were set up.						x	
S:	26	What the fuck schools you talking about?						x	
C:	27	Tuition reimbursement programs for rural and Christian schools founded by Billy Lee Tuttle, yeah.						x	
	28	Think about it.						x	
	29	Back in '95, why was he so fired up to get his ass down here, he comes barging in with his task force?						x	
	30	Fuck, before we even got started on the case, he took it over.						x	
	31	Why?						x	
	32	'Cause he recognized something in it.						x	
	33	We're in a muddy swamp here, man.						x	
	34	The alligators are swimming around us.						x	
	35	And we don't even know whether they're there.						x	
	36	You know why?						x	
	37	'Cause we don't see 'em.						x	
H:	38	I caught zero logic in all that.						x	

Schritt 2.a Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im AT

			Akzent	Lexik	Morphosyntax
S:	1 What are you doin', Cohle? 2 Rilin' up people, opening old cases. 3 Iberia Sheriff's talkin' jurisdictional complaint.	doin' → GD rilin' up; openin' → GD talkin' → GD			
C:	4 Something's goin' on, Major. 5 Along the coast women...children disappearin'. 6 Nobody hears about it, nobody puts them together.	goin' → GD 'long → E disappearin' → GD		Something's goin' on Major → U/S	
H:	7 First I'm hearing about it, Boss.	hearin' → GD		Boss → U/S	
S:	8 Puts what together, Cohle?	together → RD			
C:	9 Someone, maybe more than one, is killin' people, Major. 10 And they've been doin' it for a long time.	killin' → GD doin' → GD time → M		Major → U/S	
S:	11 Yeah, you got any bodies? 12 You got something actually applies to your job as a homicide detective? 13 Know what he did, know what he did? 14 Goes and visits Kelly Reider. 15 Sent her into a screaming fit.	bodies = bahdies → VQ sum 'thin' → E Reider → RD 'nto → E screamin' → GD		got → U/S, auch regional screaming fit → U/S	(Do) you got any bodies? → Wegfall Hilfsverb You got something (that) actually applies → Wegfall Relativpronomen (Do you) know what he did → Wegfall Hilfsverb und Pronomen (He) Goes and visits → Wegfall Pronomen
C:	16 Look, either we don't find them or they don't get connected. 17 I don't know which, and I can't decide if it's a cover-up or the garden-variety incompetence here. 18 I mean, it has to do with those boys we got in '95, the Dora Lange killing. 19 We didn't get them all.	'95 → M		cover-up; garden-variety → U/S I mean, those boys → U/S	
S:	20 You're buildin' somethin' in your head.	buildin'; somethin' → GD			
C:	21 Women, then children. 22 Now they're gettin' no press. 23 The way things in the bayou get no press. 24 And it's happening in the same area where that Voudon shit goes down.	gettin' → GD happenin' → GD happenin' → GD		get no press → U/S things in the bayou get no press → U/S	

	25	And it's happening in the same area where those schools were set up.			where that Voudon shit goes down → U/S	
S:	26	What the fuck schools you talkin' about?		talkin' → GD	What the fuck schools → U/S	(are) you talkin' about → Wegfall Hilfsverb
C:	27	Tuition reimbursement programs for rural and Christian schools founded by Billy Lee Tuttle, yeah.		'95 → M	fired up to get his ass down here → U/S	
	28	Think about it.		bargin' → GD	comes bargin' in → U/S	
	29	Back in '95, why was he so fired up to get his ass down here, he comes barging in with his task force?		task → GA	fuck → U/S	
	30	Fuck, before we even got started on the case, he took it over.		'fore → E		
	31	Why?		'cause → E		
	32	'Cause he recognized something in it.		somethin' → GD		
	33	We're in a muddy swamp here, man.		swimmin' → GD		
	34	The alligators are swimming around us.		'cause; 'em → E		
	35	And we don't even know whether they're there.				
	36	You know why?				
	37	'Cause we don't see 'em.				
H:	38	I caught zero logic in all that.			zero logic in all that → U/S	
	39	And that last bit – pure gibberish.		gibb' rish → E	pure gibberish → U/S	
S:	40	How about we track all the missing persons within 10 miles of every Walmart, huh?		Walmart = Wolmoat → VQ	How about → U/S	(If) you want to stay on → Wegfall conditional
	41	Right along the I-10.		Walmart = Wolmoat → VQ	fixin' to	
	42	Why don't we go after Sam Walmart?		fixin' → GD	man → U/S	
	43	I'm fixin' to pull you for mental exhaustion, man.		ever x2 → RD		
	44	You want to stay on, do not ever, ever say that to anyone in State again.				
C:	45	Sure.			some fuckin' nerve you got, buddy → U/S	
	46	That's some fuckin' nerve you got, buddy.		fuckin' → GD	take a few steps back → U/S	
H:	47	You need to take a few steps back, Rust.				
	48	Right now.				
S:	49	Hey.		visitin' → GD	direct fuckin' order, you hear me → U/S	(If) You do anything else → Wegfall conditional
	50	No more visiting victims' families.		tryin' → GD	take some time	them fishing tours → statt korrekt "those"
	51	You will stop trying to turn missing persons into homicides.		bodies = bahdies → VQ	or something → U/S	
	52	As you do not have any bodies.		fuckin' → GD	Get yourself together → U/S	
	53	That's a direct fuckin' order, you hear me?		time → M		
				somethin' → GD		
				a 'ight → E		

54	You do anything else, I'll have you on insubordination, and I will suspend you.	together → RD	
55	Please, take some time.		
56	Go on one of them fishing tours or something, alright?		
57	Get yourself together.		

Schritt 2.b Sprachliche Merkmale der Sprachvarietäten im ZT

		Grafische Elemente	Lexik	Morphosyntax
S:	1 Was soll das, Cohlé? 2 Sie stochem in alten Fällen herum. 3 Der Sheriff will sich über Sie beschweren.		Was soll das herumstochem Sheriff	
C:	4 Hier stimmt was nicht, Major. 5 Entlang der Küste verschwinden Frauen und Kinder. 6 Keiner weiß davon, keiner sieht die Verbindung.		hier stimmt was nicht, Major	
H:	7 Ich höre das zum ersten Mal.			
S:	8 Welche Verbindung?			
C:	9 Eine Person, vielleicht sind es auch mehrere, bringt Leute um, Major. 10 Das geht schon sehr lange so.		Major Das geht schon sehr lange so	
S:	11 Gibt es Leichen? 12 Irgendwas, wofür die Mordkommission zuständig ist? 13 Wissen Sie, was er getan hat? 14 Er hat Kelly Reider besucht. 15 Sie bekam einen Schreikrampf.		Irgendwas	
C:	16 Entweder finden wir sie nicht, oder die Verbindung wird nicht gezogen. 17 Ich weiß nicht, ob was vertuscht wird, oder ob nur Inkompetenz am Werk ist. 18 Aber es hat mit 1995 zu tun, mit dem Mord an Dora Lange. 19 Wir haben nicht alle geschnappt.		vertuschen schnappen	
S:	20 Sie fantasieren.		fantasieren	
C:	21 Frauen und Kinder. 22 In der Presse tauchen sie nicht auf. 23 Wie alles, was in den Sümpfen passiert. 24 Es passiert dort, wo auch die Voudon-Scheiße passiert. 25 Das ist genau dort, wo diese Schulen waren.		Voudon-Scheiße	

Abstract

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurde die Übersetzung von Dialekten unter Berücksichtigung der multimodalen Beschaffenheit audiovisueller Medien behandelt. Konkret wurde untersucht, wie die narrativen Funktionen des Südstaatendialekts in der US-amerikanischen Krimiserie „True Detective“ (2014) in die deutschen Untertitel übertragen wurden. Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurde das Modell von Ramos Pinto (2018) für die Analyse der Übersetzung von Dialekten in Untertiteln herangezogen. Einen grundlegenden theoretischen Pfeiler dieser Arbeit bildet die sozialsemiotische Multimodalitätstheorie. Im Forschungsüberblick über die AVT wird das Hauptaugenmerk auf die Untertitelung gerichtet und multimodal orientierte Ansätze in diesem Bereich beleuchtet. Im Anschluss folgt eine Auseinandersetzung mit dem Thema Dialekt. Die narrativen Funktionen von Dialekt in Film und Fernsehen werden dargelegt und gängige Übersetzungsstrategien sowie ihre Auswirkungen auf die Botschaft im Ausgangstext erläutert. Im Mittelpunkt stehen dabei Südstaatendialekte mit besonderem Schwerpunkt auf Cajun English. Bei der Analyse wurden vier narrative Funktionen unter die Lupe genommen: Charakterisierung, Authentizität, Darstellung von interpersonalen Beziehungen und Verankerung der erzählten Welt und der Figuren. Die Ergebnisse zeigten, dass die Untertitelungsstrategie in den meisten Fällen zu einer Veränderung oder Aufhebung der narrativen Funktionen und zu Bedeutungsverlusten führte, die zum Teil durch den visuellen Modus ausgeglichen werden konnten.