

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Einfluss von Sprachvarietäten auf die Figurendarstellung im Film „Que horas ela volta?“ – ein Vergleich des brasilianischen Originals mit der deutschen Untertitelung und Synchronfassung

verfasst von | submitted by
Julia Röckenwagner B.A.

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

Wien | Vienna, 2025

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

UA 070 331 357

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

Masterstudium Translation Deutsch Portugiesisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Abstract

Das Thema der Masterarbeit ist das interlinguale Filmübersetzen, das zum Bereich der Audiovisuellen Translation (AVT) gehört. Untersuchungsgegenstand ist der brasilianische Film „Que horas ela volta?“ der Regisseurin Anna Muylaert. Ziel ist es herauszufinden, wie der Dialekt Nordestino und andere Sprachvarietäten im Film eingesetzt werden und wie mit diesen in den deutschen Übersetzungen (Untertitelung und Synchronfassung) umgegangen wird, um die Figuren zu charakterisieren und die Handlung zu gestalten. Als translationswissenschaftliche Grundlage dient der funktional-multimodale Ansatz, bei dem das Übersetzen als professionelles, kreativ-schöpferisches Handeln verstanden wird, das auf die Funktionalität des Translats im Zielkontext ausgerichtet wird. Der Fokus der beschreibenden und vergleichenden Analyse wird auf die Untersuchung der regionalen, sozialen und stilistischen Mittel im Original und in den Translaten gelegt, die im Zusammenspiel mit parasprachlichen und nonverbalen Modi ihre Wirkung im Film entfalten. Die Analyse zeigt, dass die Übersetzung der sprachlichen Varietäten in der UT und SYNC jeweils unterschiedlich gehandhabt wurde. Im Original verdeutlicht der Kontrast zwischen Standardsprache und Dialekt die Klassenunterschiede der Hauptfiguren. In den Untertiteln kommt diese sprachliche Differenzierung aufgrund des tendenziell neutraleren Stils weniger deutlich zur Geltung. In der SYNC werden diese Unterschiede sprachlich herausgearbeitet und verstärkt, indem z. B. gezielt auf eine niedrigere Stilebene zurückgegriffen wird.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	5
0 Einleitung	6
1 Funktionale Translation und Multimodalität	8
1.1 Funktionsorientiertheit der Skopostheorie (Reiß & Vermeer)	9
1.1.1 Die „Skoposregel“ oder der Primat des Zwecks	11
1.1.2 Präzisierung des Skoposbegriffs	12
1.1.3 Weiterentwicklung der Skopostheorie durch Prunč	14
1.2 Funktionale Ausrichtung des Translatorischen Handelns (Holz-Mänttari)	16
1.2.1 Translatorisches Handlungsfeld und Kooperation	17
1.2.2 Botschaftsträger im Verbund	18
1.2.3 TranslatorInnen als ExpertInnen	19
1.3 Multimodalität und Translation	20
1.3.1 Multimodale Kommunikationstheorie nach Kress & van Leeuwen	21
1.3.2 Translationsverständnis in der Sozialen Semiotik (Kress)	23
1.3.3 Multimodale Ansätze in der Translationswissenschaft	25
1.3.4 Parallelen: Funktionale Translation und Multimodale Theorie	28
2 Audiovisuelle Translation	31
2.1 Geschichtlicher Überblick über die Entwicklungen in der AVT	32
2.1.1 Jüngste Entwicklungen und zukünftige Herausforderungen	36
2.1.2 Verortung der AVT im wissenschaftlichen Diskurs	39
2.2 (Interlinguale) Untertitelung	41
2.2.1 Ablauf des technisierten Untertitelungsprozesses	43
2.2.2 Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit	45
2.3 Filmsynchronisation	47
2.3.1 Ablauf des arbeitsteiligen Synchronisationsprozesses	48
2.3.2 Synchronität vs. Funktionalität	50
3 Sprachliche Varietäten und Filmübersetzen	53
3.1 Dialekt im Film	53
3.1.1 Bedeutung von Dialekt für die Filmnarration	55
3.1.2 Diasystematische Sprachvariation	57
3.2 Umgang mit Sprachvarietäten in der AVT	59
3.2.1 Übersetzungsstrategien bei der Synchronisation	65
3.2.2 Umgang mit Sprachvarietäten beim Untertiteln	67
3.3 Parallelen zur Behandlung anderer sprachlicher Phänomene in der AVT	69
3.3.1 Kulturspezifika	70

3.3.2	Humor.....	75
4	Der Film <i>Que horas ela volta?</i>	79
4.1	Filmhandlung	80
4.2	Hintergründe zum Film und zu den deutschen Übersetzungen	85
4.2.1	Der Dialekt <i>Nordestino</i>	86
4.2.2	Die Entstehung des Films	89
4.2.3	Die deutsche Untertitelung und Synchronfassung.....	93
4.3	Filmrezeption in Brasilien: Rezensionen und Kritiken	93
4.3.1	Positive Resonanz	94
4.3.2	Kritische Stimmen	95
5	Vorstellung des Untersuchungsmodells nach Eder (² 2014).....	102
5.1	Die Figur als fiktives Wesen.....	104
5.1.1	Aussehen und Verhalten.....	105
5.1.2	Sozialität und Beziehungen	108
5.1.3	Innenleben und Persönlichkeit	112
5.2	Die Figur als Artefakt.....	114
5.2.1	Darstellung durch filmische Mittel.....	114
5.2.2	Gestaltung durch dramaturgische Mittel	117
5.2.3	Bildung von Figurenmodellen	118
5.3	Die Figur als Symbol und Symptom.....	121
5.3.1	Indirekte Bedeutungen der Figur	121
5.3.2	Rückschlüsse auf die Entstehung und Wirkung der Figur	122
5.4	Ausblick auf die Analyse.....	122
6	Analyse übersetzungsbedingter Änderungen der Charakterzeichnung.....	123
6.1	Haushälterin Val: Analyse und Interpretation der Beispielszenen	123
6.1.1	Beispielszene 1 (0:04:57 – 0:05:30)	123
6.1.2	Beispielszene 2 (0:11:32 – 0:13:03)	127
6.1.3	Beispielszene 3 (0:41:23 – 0:43:03)	131
6.1.4	Fazit: Charakterisierung von Val	137
6.1.4.1	Originalfilm.....	137
6.1.4.2	Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung.....	138
6.2	Hausherrin Dona Bárbara: Analyse und Interpretation der Beispielszenen	140
6.2.1	Beispielszene 1 (0:13:38 – 0:14:01)	140
6.2.2	Beispielszene 2 (0:17:20 – 0:20:09)	143
6.2.3	Beispielszene 3 (1:08:40 – 1:09:02)	151
6.2.4	Fazit: Charakterisierung von Dona Bárbara.....	152
6.2.4.1	Originalfilm.....	152
6.2.4.2	Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung.....	153

6.3	Vals Tochter Jéssica: Analyse und Interpretation der Beispielszenen	154
6.3.1	Beispielszene 1 (0:27:23 – 0:28:33)	154
6.3.2	Beispielszene 2 (0:31:25 – 0:33:22)	157
6.3.3	Beispielszene 3 (1:13:02 – 1:14:13)	162
6.3.4	Fazit: Charakterisierung von Jéssica	166
6.3.4.1	Originalfilm	166
6.3.4.2	Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung	167
6.4	Zusammenfassung der Analyseergebnisse	168
7	Schlussfolgerung	169
8	Bibliografie	173
8.1	Primärliteratur	173
8.2	Sekundärliteratur	173

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Klassifikation von Untertiteln (Künzli 2024: 111).....	41
Abbildung 2: Kommunikationsmodell des narrativen Films (Kuhn 2011: 84)	57
Abbildung 3: Figurenkonstellation des Films <i>Que horas ela volta?</i> [selbst erstellt].....	80
Abbildung 4: Dialekte des Brasilianischen Portugiesisch (o. V. 2019).....	86
Abbildung 5: Grundmodell der Figurenanalyse (Eder ² 2014: 141).....	102
Abbildung 6: Gesamtmodell der Figurenanalyse (Eder ² 2014: 711)	103
Abbildung 7: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Val [selbst erstellt]	137
Abbildung 8: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Bárbara [selbst erstellt]	152
Abbildung 9: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Jéssica [selbst erstellt]	166

0 Einleitung

Regionale Sprachvarietäten kennen wir aus unserem Alltag. Denken wir nur an die verschiedenen Dialekte in Österreich oder Deutschland. In jedem Bundesland wird ein bisschen „anders“ gesprochen. Dabei gibt es keine strikten Dialektgrenzen, sondern fließende Übergänge. Ähnlich verhält es sich mit dem Brasilianischen Portugiesisch, das sich durch dialektale Vielfalt auszeichnet. Wenn Dialekte im Film als künstlerisches Gestaltungsmittel eingesetzt werden, z. B. zur regionalen Verortung des Filmgeschehens oder zum Zweck der Figurencharakterisierung, stehen FilmübersetzerInnen vor einer besonderen Herausforderung. Eine von vielen Fragen, die sich hier stellt, lautet: Inwieweit können die subtilen Bedeutungen und Funktionen der eingesetzten Sprachvarietät in die Zielsprache und -kultur „übertragen“ werden und welche Auswirkungen haben notwendige Modifizierungen?

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit gehört zum Bereich der Audiovisuellen Translation (AVT). Im Fokus der Untersuchung steht das Zusammenspiel von Sprache und Charakterzeichnung im Kontext der interlingualen Filmtranslation. Anhand des brasilianischen Films *Que horas ela volta?* von Anna Muylaert aus dem Jahr 2015, soll herausgefunden werden, welche Rolle regionale, soziale und stilistische Varietäten für die soziale, situative und emotionale Darstellung der Filmfiguren spielen und wie sich diese in der Folge auf die Handlungssituation auswirken. Für eine übersetzungsrelevante Analyse wird die beschreibende und vergleichende Methode verwendet und dazu die deutschsprachige Untertitelung und Synchronfassung des Films herangezogen.

Die Masterarbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Im 1. Kapitel wird der translationswissenschaftliche Hintergrund dargestellt. Es wird sowohl die Funktionsorientiertheit der Skopostheorie von Katharina Reiß & Hans J. Vermeer (1984) behandelt als auch die Theorie des Translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari (1984), bei der es nicht mehr nur um das Übersetzen von rein sprachlichen Texten geht. Auf dieser Grundlage wird ein Zusammenhang zur Multimodalen Theorie von Gunther Kress & Theo van Leeuwen (2001) hergestellt.

Im 2. Kapitel geht es zuerst um die Geschichte der noch jungen Disziplin der AVT. Anschließend werden die Arbeitsabläufe und Besonderheiten der interlingualen Untertitelung und Synchronisation vorgestellt und es wird geklärt, welche Vorgaben, Strategien und Herausforderungen es beim Untertiteln bzw. bei der Synchronisation gibt.

Unter Kapitel 3 wird speziell die Funktion von Sprachvarietäten im Kontext des

filmischen Erzählens behandelt, ebenso wie die Frage, wie in der AVT mit sprachlichen Varietäten umgegangen wird und welche Parallelen es zum Übersetzen von anderen sprachlichen Phänomenen, wie Kulturspezifika oder Humor gibt.

Es folgt eine Beschreibung des Untersuchungskorpus in Kapitel 4. Dabei wird auf den Entstehungshintergrund des Films, die Regisseurin und die SchauspielerInnen eingegangen, sowie auf inhaltliche Aspekte, die die Handlung und Charaktere betreffen. Relevant ist, abgesehen von Informationen zu den deutschen Übersetzungen, auch die Rezeption des Films in Brasilien, um feststellen zu können, ob es hier Korrelationen mit den Analyseergebnissen der vorliegenden Arbeit gibt.

Das multimodale Untersuchungsmodell nach Jens Eder (2014) wird im 5. Kapitel vorgestellt, mit dessen Unterstützung die übersetzungsbedingten Änderungen der Charakterzeichnung von drei ausgewählten Figuren des Films in Kapitel 6 analysiert und interpretiert werden. Um zu einer zeitgemäßen, ganzheitlichen Filmanalyse zu gelangen, werden verschiedene Aspekte aus den Bereichen Translationswissenschaft, Sprachwissenschaft, Filmtheorie und der Multimodalen Theorie miteinander in Beziehung gesetzt.

Ziel ist es festzustellen, wie sich die Verwendung lokal geprägter Sprechweisen bzw. verschiedener Sprachregister sowohl im Original als auch den Translaten auf die Zeichnung der Filmcharaktere auswirkt. Ergeben sich Unterschiede und/oder Gemeinsamkeiten? Warum kommt es zu übersetzungsbedingten Abweichungen? Was bedeuten mögliche Änderungen für die emotionale und aktionale Handlungsebene? Bei der Beantwortung dieser Fragen geht es nicht darum, Untertitel und Synchrondialog in Hinblick auf ihre Äquivalenz zum Original zu beurteilen, sondern vielmehr darum, die verschiedenen Filmversionen als eigenständige und dennoch zusammengehörige Werke zu betrachten und Auffälligkeiten herauszuarbeiten.

Filmübersetzungen, v. a. Untertitelungen, werden vom Publikum oft kritisch beurteilt, weil diese an vielen Stellen gekürzt oder „geändert“ werden müssen, und somit nicht „eins zu eins“ dem Original entsprechen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass entstehende Änderungen, die u. a. sprach-, kultur- oder technisch bedingt sein können, in der übersetzten Fassung nicht pauschal als Verlust oder gar Verfälschung des Originals gesehen werden dürfen. Im Gegenteil: Die Translation ist in erster Linie ein Gewinn für das anderssprachige Publikum, dem dadurch der Zugang zu einer anderen Kultur ermöglicht wird.

1 Funktionale Translation und Multimodalität

Beim theoretischen Rahmen der Arbeit wird zunächst ein grober Überblick über die Entwicklungen der modernen Translationswissenschaft ab den 1970er und 80er Jahren gegeben. Auf die zunehmende Unzufriedenheit mit der rein linguistischen Herangehensweise an die Translation, folgt eine Umorientierung in Richtung einer kulturell-kommunikativen Einbettung der Übersetzung¹ (vgl. Stolze ⁷2018: 183). Dabei stehen Vermeers Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1984) und das Translatorische Handeln von Holz-Mänttari (1984) im Mittelpunkt der Ausführung. Wie Kadrić; Kaindl & Reithofer (⁶2019: 75) anmerken, sind diese beiden Theorien unabhängig voneinander, aber zur selben Zeit entstanden und ergänzen sich gegenseitig.

In diesem Kontext gewinnt auch das Konzept der Multimodalität immer mehr an Bedeutung für die Translation. Es geht nicht mehr nur um das Übersetzen von sprachlichen Texten, sondern auch um die Wechselwirkung von Sprache, Ton, Musik, Bild, Mimik, Gestik usw. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 138, 150-151, 211), die für die Filmtranslation von zentraler Bedeutung ist. Hier lässt sich eine Verbindung zur Multimodalen Theorie von Kress & van Leeuwen (2001) herausarbeiten.

Sowohl der multimodale Ansatz als auch die funktionalen translationswissenschaftlichen Theorien nehmen eine neue Perspektive ein: Anstatt das Übersetzen oder allgemein die Herstellung semiotischer Produkte und Ereignisse² als mechanische Produktionsvorgänge zu betrachten, werden diese nun in ihrer Verankerung im Kommunikationsprozess analysiert. Solche multimodalen Produkte (z. B. Texte, Musik, Filme) entstehen in einem bestimmten Funktionszusammenhang: Der/die SenderIn möchte eine Botschaft vermitteln. Bei der Interpretation kann dieser dann wiederum eine andere Funktion durch die EmpfängerInnen zugeschrieben werden. Für die Translation ist diese Erkenntnis entscheidend, da einerseits das aktive Handeln der TranslatorInnen gefordert wird: translatorische Entscheidungen werden auf die Erstellung eines im Zielkontext funktionsfähigen Produkts ausgerichtet. Andererseits werden auch die ZieltextempfängerInnen in die Kommunikation miteinbezogen. Auf die Zusammenhänge dieser Ansätze wird im Laufe des 1. Kapitels genauer eingegangen.

¹ Es wurde in früheren Ansätzen, z. B. bei Eugene Nida (1964) schon auf die Notwendigkeit der Einbettung von Sprache in einen kulturellen Kontext und auf den Einbezug der ZieltextrezipientInnen hingewiesen (vgl. Stolze ⁷2018: 89-90). Dieser „Perspektivenwechsel“ ist wichtig, wenngleich noch beschränkt.

² Kress & van Leeuwen (2001: 8, 20) sprechen von *semiotic products/events* als Ergebnis der Kombination verschiedener Modi.

1.1 Funktionsorientiertheit der Skopostheorie (Reiß & Vermeer)

In ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) beschreiben Reiß & Vermeer Translation als einen kulturellen Transferprozess, der über die rein sprachliche Dimension hinausgeht. Übersetzen wird hier nicht als ein Umkodieren von Sprache verstanden, sondern als komplexes kommunikatives Handeln, bei dem das Ziel der Translation, die AdressatInnen sowie die Ausgangs- und Zielkultur eine entscheidende Rolle spielen (vgl. 1984: 4, 18, 46). Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht die gesamte Skopostheorie wiedergegeben, sondern es geht hauptsächlich um den Aspekt der Funktionsorientierung und deren Auswirkung auf das Übersetzen. Namensgebend für die Theorie ist der aus dem Griechischen stammende Begriff „Skopos“, mit der Bedeutung „Zweck“, „Ziel“ oder „Funktion“ (vgl. 1984: 96).³

Die Frage nach dem Inhalt des Ausgangstextes rückt in den Hintergrund – es müssen beim Übersetzen viel weitreichendere Punkte berücksichtigt werden: Was soll mit der Übersetzung erreicht werden bzw. für welchen Zweck wird sie gebraucht? Für welches Zielpublikum wird die Übersetzung erstellt und welchen soziokulturellen Hintergrund haben die AdressatInnen? Das Translat muss also an seinen neuen Kontext „angepasst“ werden, damit es funktioniert und verständlich ist (vgl. 1984: 98-104).

An dieser Stelle soll auch noch kurz der Textbegriff erläutert werden, so wie er von Reiß & Vermeer (1984) verstanden wird und der Skopostheorie als Grundlage dient, da sich hier bereits eine erste Ausrichtung hin zur Multimodalität erkennen lässt. Texte müssen nicht immer in schriftlicher Form vorliegen (vgl. 1984: 8)⁴ und sind auch nicht in jedem Fall ausschließlich sprachlich gestaltet: „Es soll vielmehr versucht werden, Translation in einen größeren Zusammenhang zu stellen, der auch nichtsprachliches Handeln umfaßt und Kunstsprachen einbeziehen kann“ (1984: 13).

Weiter sprechen Reiß & Vermeer (1984: 150-151) vom „multi-medialen“ Texttyp⁵ und beziehen sich damit auf Texte, in denen Ton, Sprache, Musik und/oder Bilder kombiniert werden (z. B. Bilderbücher, Werbemittel, Filme usw.). Allerdings wird hier nicht zwischen Medialität und Modalität unterschieden. Erstere bezieht sich auf die Darstellungsform eines Textes

³ Zunächst werden die Bezeichnungen „Skopos“, „Zweck“, „Ziel“ und „Funktion“ bei Reiß & Vermeer (1984: 96) synonym verwendet. Später folgt eine Konkretisierung des Skoposbegriffs und eine genauere Differenzierung zwischen „Ziel“, „Zweck“ und „Funktion“ (vgl. Vermeer 1992).

⁴ Es kann demnach auch ein gesprochener Filmdialog als Ausgangstext für eine Übersetzung fungieren.

⁵ Dieser wurde von Katharina Reiß 15 Jahre zuvor als „subsidiär“ (1969/1981: 86) bezeichnet und später in „auto-medial“ (1986: 49) umbenannt.

(z. B. Film, Buch, Theater, Musical) und auf den Verbreitungskanal (z. B. Fernsehen, Internet, Buchdruck) (vgl. Kaindl 2016: 124-125). Im Gegensatz dazu handelt es sich bei Modi um semiotische Ressourcen (z. B. Sprache, Bild, Typographie, Musik, Geräusche) (vgl. Stöckl 2006: 24-26; Kress & van Leeuwen 2001: 6). Trotz dieser terminologischen „Ungenauigkeit“ ist die Ausweitung der Textdefinition zentral, da nun auch Gebrauchstexte und literarische Texte in den Bereich der Translation Einzug finden (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 149-150).

Reiß (³1986: 49-52) nennt weitere Texte: Hörspiele, Radiosendungen, Fernsehfilme, Liedtexte, Oper, Musicals und Theater. Solche „literarischen Mischformen“⁶ kombinieren graphische, visuelle und akustische Zeichen. Am Beispiel der Bühnenübersetzung veranschaulicht Reiß die Bedeutsamkeit von Mimik und Gestik der SchauspielerInnen, der Bühnengestaltung und der musikalischen Begleitung: „Man muß die Bühnenwirksamkeit übersetzen, bevor man sich um die Wiedergabe der literarischen oder poetischen Qualitäten kümmert, und wenn dabei Konflikte entstehen, muß man der Bühnenwirksamkeit den Vorzug geben“ (³1986: 51).⁷ Außerdem wird bei der Filmsynchronisation nun für eine Loslösung von Inhalt und Form des Originals plädiert (vgl. ³1986: 52). Die funktionale und zunehmend multimodale Ausrichtung der Translation wird ersichtlich.

Da bei der Analyse (Kap. 6) im Kontext der Filmtranslation die Funktion von Dialekt und Soziolekt in Abgrenzung zur Standardsprache untersucht wird, bietet die Skopostheorie eine geeignete translationswissenschaftliche Grundlage. Es wird angenommen, dass sich bei der vergleichenden Filmanalyse einige Übersetzungsbedingte Unterschiede (z. B. aufgrund von Wortwahl, Register o. Ä.) ergeben, die Einfluss auf die Charakterisierung der Figuren und Handlungssituationen haben. Vereinfacht dargestellt, müssen während des Translationsprozesses die verschiedenen Funktionen der im Film eingesetzten Varietäten und Sprachregister – auch in ihrem funktionalen Zusammenhang mit nonverbalen, parasprachlichen und außersprachlichen Elementen – zuerst identifiziert werden, damit es in der Folge möglich ist, geeignete Übersetzungen zu finden. Wie aus der Analyse ersichtlich wird, müssen gegebenenfalls Änderungen vorgenommen werden, um ein „funktionsgerechtes“ Translat zu erhalten.

⁶ „No 'text' is, strictly speaking, monomodal. Traditional texts, hypertexts, screen texts combine different semiotic resources. Films and TV programs co-deploy gesture, gaze, movement, visual images, sound, colors, proxemics, oral and written language [...]“ (Gambier 2006: 96). Auch scheinbar monomodale, wie z. B. schriftliche Texte haben eine typographische und layouterische Gestaltung (vgl. Kadrić; Kaindl & Reithofer ⁶2019: 93).

⁷ „Wirkungsgleichheit“ (³1986: 52) umzusetzen ist weder möglich noch sinnvoll, dies wurde bei Reiß & Vermeer (1984) bereits dargelegt. Dennoch wird die Relevanz multimodaler Elemente für das Übersetzen hier anerkannt.

1.1.1 Die „Skoposregel“ oder der Primat des Zwecks

Reiß & Vermeer definieren Translation als „Sondersorte interaktionalen Handelns“ (1984: 100). Handlungen verfolgen immer einen bestimmten Zweck und richten sich an einen oder mehrere EmpfängerInnen. Der Erfolg einer Handlung misst sich an deren situationeller Adäquatheit. „Situationsadäquat“ handeln heißt, dass man kulturspezifische Normen beachten muss, um sein Ziel zu erreichen. Dies bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass die ausgesendete, beabsichtigte Intention auch automatisch von den InteraktionspartnerInnen als adäquat interpretiert wird. Hier kann es zu abweichenden Beurteilungen der Situationsadäquatheit kommen. Das Ziel wird erreicht, wenn sowohl der/die SenderIn als auch der/die EmpfängerIn die Handlung als sinnvoll erklären und kein Einspruch erhoben wird (vgl. 1984: 97-99).

Auf die Translation übertragen kann daraus geschlossen werden, dass nicht allein der Inhalt des Ausgangstextes bestimmt, wie übersetzt wird, sondern dass das wichtigste Prinzip lautet: Wozu wird das Translat benötigt und welche Funktion(en) muss es dafür erfüllen? Priorität hat die Skoposbedingtheit eines Translats.⁸ Bevor ein bestimmtes Ziel für die Übersetzung festgelegt werden kann, ist der/die ÜbersetzerIn selbst TextrezipientIn. Ebenso wie bei der Rezeption, spielen bei der Textproduktion kulturelle, zeitliche und örtliche Gegebenheiten sowie individuelle und soziokulturelle Umstände eine maßgebliche Rolle (vgl. 1984: 18).

Die Auswahl von geeigneten Übersetzungsmethoden (inklusive Kürzungen, Ergänzungen, Erklärungen usw.) wird je nach Ziel der translatorischen Handlung getroffen – sie darf nicht willkürlich geschehen, sondern muss von den ÜbersetzerInnen begründet werden. Das Erstellen eines Translats kann demnach nur unter Einbezug der intendierten ZieltextempfängerInnen stattfinden (vgl. 1984: 86, 102). Da es sich bei der Translation aber um eine Art indirekte Interaktion handelt, bei der der/die TranslatorIn nicht den realen ZieltextleserInnen gegenübersteht – diese sind zunächst fiktiv –, kann er/sie nur auf deren zu erwartendes soziokulturelles Vorwissen Bezug nehmen und dementsprechend antizipierend handeln.

Aus diesem Grund erscheint es naheliegend, dass „Translat“ bei Reiß & Vermeer als

⁸ Es wird explizit darauf hingewiesen, dass z. B. „Translation unter Zwang“ (Reiß & Vermeer 1984: 101) aus dieser allgemeinen Theorie ausgeklammert wird. Als Beispiel wird genannt, dass nicht nur der Skopos entscheidend ist, denn auch AuftraggeberInnen oder Verlage nehmen Einfluss auf die Übersetzung. Das ist für die vorliegende Arbeit wichtig, da es im Fall der Filmtranslation mitunter viele äußere Vorgaben gibt (z. B. Länge der Untertitel für gute Lesbarkeit), die nicht von den TranslatorInnen direkt festgesetzt werden. Die Bezeichnung „Zwang“ scheint hier aber nicht unbedingt passend, da solche „Einschränkungen“ von der Art des Übersetzungsauftrags abhängig sind und der/die ÜbersetzerIn solchen Vorgaben bei Auftragsannahme zustimmt. Zur Frage, wo die Verantwortlichkeit von TranslatorInnen für ihr Produkt endet, s. Holz-Mänttari (1984: 114-117).

„ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache“ (1984: 119) definiert wird. Der Inhalt eines Textes stellt keine allgemeingültige Interpretation zur Verfügung – er ist ein Angebot, aus dem unterschiedliche, situationsbedingte Interpretationen hervorgehen können (vgl. 1984: 75). Einerseits gestaltet sich dadurch die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext flexibler: Ein Translat ist kein eindeutig umkehrbares Abbild des Originaltextes (vgl. 1984: 115). Es kann in seiner Funktion vom ursprünglichen Skopos des Ausgangstextes abweichen, weil beide Texte unter anderen (kulturspezifischen) Bedingungen entstehen. Um einem bestimmten Skopos gerecht zu werden, können Funktionsänderungen im Vergleich zum Ausgangstext zulässig und sogar erforderlich sein (vgl. 1984: 77). Denn es geht bei der Translation darum, „über einen Text-als-Handlung unter neuen situationellen Umständen zu informieren“ (1984: 115).

Andererseits ergibt sich eine differenziertere Sicht auf die Rolle von TranslatorInnen, die aufgrund des dynamischen Verhältnisses zwischen Ausgangs- und Zieltext, „legitim eine eigenverantwortliche schöpferische Entscheidung“ (1984: 75) treffen dürfen. Wenn man lange Zeit der Auffassung war, Übersetzen sei mechanisches Übertragen von Textelementen einer Sprache in eine andere, so wird spätestens jetzt ein aktives Handeln der TranslatorInnen gefordert, die kompetente und funktionsorientierte Entscheidungen treffen, welche in Einklang mit dem Übersetzungsziel stehen.

1.1.2 Präzisierung des Skoposbegriffs

Im Rahmen der Skopostheorie wurde zunächst nicht zwischen „Skopos“, „Ziel“, „Zweck“ und „Funktion“ differenziert. Diese Begriffe werden von Vermeer (³1992: 82-85) aber einige Jahre später konkretisiert. Unter „Ziel“ wird das intendierte Endergebnis verstanden, das man mit einer Handlung herbeiführen will. Es geht darum, wozu ein Text benötigt wird oder wofür er gebraucht werden soll. Zu diesem Zweck müssen bestimmte Maßnahmen ergriffen werden, die zum Erreichen des Ziels führen. Es gibt beim Übersetzen demnach ein Gesamtziel und mehrere untergeordnete Teilziele bzw. „Zwecke“. Daraus ergibt sich die „Funktion“ eines Textes oder Translats, die aus der RezipientInnenperspektive bestimmt wird: „'Funktion' meint [...] das, was ein Text (aus Sicht jemandes, der ihn wahrnimmt) besagt bzw. besagen soll [...]“ (³1992: 84).⁹ Die Textfunktion ist nicht Bestandteil desselben, sondern wird diesem bei

⁹ Nord (1988: 52-54) unterscheidet „Intention“ und „Funktion“. Vermeer (³1992: 83) merkt an, dass beide Male eigentlich das „Ziel“ definiert wird, einmal aus Perspektive des/r Sender(s)In (Welche Absicht wird verfolgt?) und einmal aus Sicht des/r Rezipient(en)In (Welche Textfunktion ergibt sich für den/die EmpfängerIn?).

der Produktion und Rezeption zugeteilt. Gleichmaßen können auch die Absicht und das Ziel „aktantenspezifisch“ bzw. individuell sowie kulturspezifisch sein (vgl. ³1992: 108, 120-123).

Den Skopos gliedert Vermeer (³1992: 88-89) in einen „äußeren“, auch „Translationskopos“ bezeichnet, und einen „inneren“ Skopos bzw. „Translatkopos“. Ersterer bezieht sich auf die Umstände des Übersetzungsauftrags, letzterer nimmt Bezug zum Zieltext. Außerdem kann es verschiedene Unterskopoi geben, die einem bestimmten „Übersetzungsmodus“ zugeordnet werden – gemeint ist damit die Translationsstrategie bzw. die Art und Weise des Übersetzens. Vermeer (³1992: 90) fasst zusammen:

- Skopos kann auf
- (a) den Übersetzungsprozeß,
- (b) das Übersetzungsergebnis,
- (c) den Übersetzungsmodus
- und damit auf
- (a) das Ziel der Translation,
- (b) die Funktion des Translats,
- (c) die Intention, wie sie sich im Translationsmodus ausdrückt,
- bezogen werden.

Voraussetzung für Translation ist in jedem Fall ein Auftrag, der implizit oder explizit Informationen über den Skopos beinhaltet (vgl. ³1992: 84-85). Wenngleich der Skopos nicht immer durch den/die AuftraggeberIn genau beschrieben wird, so kann im Normalfall durch die Auftragsituation auf diesen geschlossen werden. Wenn eine ausdrückliche Konkretisierung des Skopos fehlt, spricht Vermeer (³1992: 106) von „implizitem“ Skopos¹⁰. Dieser lässt sich aus kulturellen Gegebenheiten oder z. B. aus Richtlinien des auftraggebenden Unternehmens ableiten. Nichtsdestotrotz ist es empfehlenswert, unter Umständen auch Rücksprache mit dem/der AuftraggeberIn zu halten, damit ein „optimales“ Translat erstellt werden kann.

Ziel der Skopostheorie ist es, Translation als bewusste, zielgerichtete Handlung anzuerkennen, die die Verantwortung des/r Translator(s)In fordert und gleichzeitig neue Möglichkeiten bietet, fernab vom Zwang zum wortwörtlichen Übersetzen. Translation wird nicht mehr so dargestellt: Ausgangstext ⇒ sprachlicher Transfer ⇒ Zieltext, sondern durch die Abfolge: Auftrag ⇒ Skopos ⇒ Translation ⇒ Translat (vgl. ³1992: 112-113, 117).

¹⁰ S. parallel hierzu die Abgrenzung zwischen implizitem und explizitem Skopos bei Prunč (1997 und 2008).

1.1.3 Weiterentwicklung der Skopostheorie durch Prunč

Basierend auf der Skopostheorie gibt Erich Prunč in seinem Artikel „Versuch einer Skopostypologie“ (1997) neue Impulse für die Translation. Der Skopos ist, ähnlich wie bei Reiß & Vermeer (1984), als oberste Maxime beim Übersetzen zu verstehen, jedoch kommt jetzt dessen Arbitrarität ins Spiel, die jede beliebige Beziehung zwischen Ausgangstext und Translat ermöglicht. Laut Prunč (1997: 34) muss weder der Ausgangs- noch der Zieltext mit seiner jeweiligen kulturspezifischen Einbettung als richtungsweisend bei der Translatproduktion gelten.

Reiß & Vermeer (1984) sprechen bei der Skoposwahl besonders die AdressatInnen-, Funktions- und Kulturorientiertheit an. Prunč geht noch weiter und weist darauf hin, dass der Skopos „[...] in einem dynamischen Spannungsverhältnis zu den vorherrschenden Normen und Konventionen der jeweils relevanten Translationskultur [steht]“ (1997: 34).¹¹ Je nach den Translationsnormen, die in der Zielkultur gelten, ist theoretisch eine ausgangskulturelle Orientierung möglich, ebenso wie eine zielsprachliche (vgl. Prunč 1997: 34-35 und ³2012: 185) – diese stehen bei der Entscheidung für einen Skopos aber nicht an erster Stelle.

Während es bei Reiß & Vermeer (1984: 143) heißt, „[d]ie Dominante aller Translation ist der Zweck (Skopos)“ oder „[...] [d]er Zweck heiligt die Mittel“ (1984: 101), so spielen nun gesellschaftliche Wert- und Normvorstellungen der ausschlaggebenden Translationskultur die entscheidende Rolle bei der Skoposwahl (vgl. Prunč 1997: 34). Als Konsequenz bedeutet dies, dass auf die Entthronung des Ausgangstextes sozusagen die Entmachtung des Zieltextes folgt:

[...] [D]er Skopostyp [wird] primär von den in einer Gesellschaft geltenden Translationsnormen und damit von den vorherrschenden Machtverhältnissen bestimmt [...]. Dies hat jedoch gleichzeitig zu heißen, daß bei der Wahl von Translationsstrategien erst sekundär und nur bei einem Teil der behandelten Translationstypen vom Texttyp des AT und/oder von der prospektiven Funktion des ZT auszugehen ist. (1997: 50)

Eine Translationskultur stellt per se aber noch keinen endgültigen Handlungsrahmen dar. Die Entscheidung bei der Skoposwahl obliegt den selbständig und verantwortungsvoll handelnden TranslatorInnen. Diese müssen nicht nur die soziokulturellen Normen, die in der Zielkultur

¹¹ „Unter Translationskultur ist [...] das historisch gewachsene, sich aus der dialektischen Beziehung zur Translationspraxis entwickelnde, selbstreferentielle und selbstregulierende Subsystem einer Kultur zu verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht, und das aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wertvorstellungen sowie den habitualisierten Verhaltensmustern aller in dieser Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartnern besteht [...]. Die Translationskultur spiegelt zum jeweils aktuellen Zeitpunkt und im jeweils gegebenen Interaktionsraum den gesellschaftlichen Konsens und Dissens über unzulässige, zulässige, empfohlene und obligatorische Formen der Translation wider“ (Prunč 2008: 24-25).

vorherrschen, als Basis für weitere Entscheidungen berücksichtigen, sondern die translatologische Situation in ihrer Gesamtheit einbeziehen (vgl. Prunč ³2012: 185), inklusive möglicher Interessenskonflikte zwischen den beteiligten AkteurInnen. Wenn der/die TranslatorIn alle translationskulturellen Parameter beachtet, was auch den Konsens der verschiedenen HandlungsträgerInnen umfasst, spricht Prunč (1997: 34-35) von „implizitem Skopos“:

[Darunter] soll also die von einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt für einen bestimmten Text/eine bestimmte Textsorte in einer bestimmten Kommunikationssituation und für eine bestimmte Interessenskonstellation als verbindlich betrachtete Zielvorgabe einer Übersetzung verstanden werden. (Prunč 2008: 33)

Es ist aber trotzdem möglich, dass sich der/die TranslatorIn aus bestimmten Gründen gegen den impliziten Skopos entscheidet und sich mit den HandlungspartnerInnen auf einen anderen Skopos einigt. Dieser abweichende, „explizite Skopos“ ist allerdings deklarationspflichtig. Die Offenlegung des Skopos kann im Paratext vorgenommen werden, z. B. im Vor- oder Nachwort, mithilfe eines Kommentars oder durch Fußnoten (vgl. Prunč 2008: 33-34).

Insgesamt kann festgestellt werden, dass durch die Ausführungen von Prunč¹² die Skopostheorie weitergedacht wird und diese – auch unter Einbezug des Translatorischen Handelns (Kap. 1.2) – zum Ergebnis führen, dass Translation ein Berufsfeld mit vielfältigen, innovativen Aufgaben und Tätigkeiten ist¹³, zu denen z. B. auch das Filmübersetzen gehört (vgl. Prunč ³2012: 162). Der Weg in Richtung Multimodalität wird also mehr und mehr geebnet.

Reiß' & Vermeers Forderung nach Ziel- und Funktionsorientiertheit ist essenziell, wenngleich in gewisser Weise noch zu wenig konkret. Als TranslatorIn muss man sich an den ZieltextadressatInnen orientieren, deren Erwartungen können aber nur vermutet werden. Bei Prunč (1997) stellen die in der Zielkultur geltenden Normen und Konventionen ein handfestes Instrument dar, das erlaubt, übersetzerische Entscheidungen nachzuvollziehen. Durch die Skopostheorie wurde es möglich, die Ausgangs- und Zieltextrelation flexibler zu gestalten. Anpassungen des Translats in Hinblick auf das Zielpublikum sind von da an Teil der Translation und erforderlich, um funktionsfähige Produkte zu erhalten. Dennoch stellt sich bis hierhin die Frage, woran solche Änderungen festgemacht werden, da diese Entscheidungen von professionellen TranslatorInnen nicht willkürlich getroffen werden (dürfen). Prunč (1997) gibt mit der Einbeziehung der jeweils geltende Translationskultur die Antwort darauf.

¹² Prunč (1997: 37-49) stellt mögliche Translationstypen vor, die sich aus der Arbitrarität des Skops ergeben können und von der jeweiligen Translationskultur beeinflusst werden.

¹³ Die Lokalisierung wurde z. B. erst spät als translatorischer Tätigkeitsbereich anerkannt (vgl. Prunč 2008: 37).

1.2 Funktionale Ausrichtung des Translatorischen Handelns (Holz-Mänttäri)

Ebenso wie die Skopostheorie ist auch Holz-Mänttärís Ansatz (1984) ein funktionsorientierter. Die Theorie baut auf den Fragen „'Was tut' der Übersetzer?“ und „'WOZU' wird etwas getan?“ (1984: 17) auf. Übersetzen wird als professionelles, kulturübergreifendes Handeln dargelegt, das dem Zweck einer „übergeordneten“ Kommunikationsherstellung dient, die aufgrund von Kulturbarrrieren ansonsten nicht zustande kommen könnte (vgl. 1984: 6). TranslatorInnen ermöglichen die transkulturelle Kommunikation zwischen verschiedenen BedarfsträgerInnen – sie verfolgen nicht ihre eigenen Ziele, sondern produzieren professionelle Produkte für fremden Gebrauch und müssen deren Erfolg, also das Funktionieren der Verständigung, sicherstellen (vgl. 1984: 6-8, 65-66).

Was von Reiß & Vermeer (1984) bereits angesprochen wurde, wird bei Holz-Mänttäri (1984: 7, 91, 103) nun vertieft und erweitert: Das produzierte Translat kann nur dann funktionsgerecht sein, wenn es prospektiv auf sein Ziel ausgerichtet wird und in gewisser Weise vom Ausgangstext und dessen Funktion losgelöst wird. TranslatorInnen erschaffen einen neuen, unabhängigen Text, der bei der Rezeption seine eigene Bedeutung in der jeweiligen Situation und Kultur bekommt: „Durch Translation wird eine andere Welt mit eigenen Funktionsbedingungen für einen neuen Text erschlossen und über den Funktionsbegriff zur Ausgangswelt in Beziehung gesetzt“ (1984: 7).

Translatorisches Handeln wird durch die Zieltextfunktion geleitet und richtet sich nur im Ausnahmefall nach dem Ausgangstext. Unter Berücksichtigung der kulturellen Distanz, die zwischen den KooperationspartnerInnen sowie dem Ausgangs- und Zieltext (Sprache, Inhalt, Struktur usw.) besteht, wird auf die „soziale Respektabilität“ (1984: 70) des Endprodukts abgezielt. Das Ergebnis einer Handlung muss mit den in der Zieltextkultur geltenden Normen und Vorstellung konform sein, um anerkannt zu werden und um seinen Zweck erfüllen zu können. Holz-Mänttäri (1984: 70) weist z. B. darauf hin, dass „[...] Ausgangstexte oft dem Zweck unangemessene Sach- und Strategie-Elemente enthalten“ – diese müssen also gegebenenfalls transformiert werden.

Außerdem kann festgestellt werden, dass Holz-Mänttärís Ausführungen praxisnah aufgebaut sind. Sie bietet ein sechsstufiges Operationsschema an, an dem sich TranslatorInnen orientieren können. Das Modell ist auf die Funktionsgerechtigkeit und den Handlungszweck ausgerichtet (vgl. 1984: 100-104).

1.2.1 Translatorisches Handlungsfeld und Kooperation

Das Übersetzen als aktive und kooperative Handlung steht im Vordergrund:

Translatorisches Handeln wird [...] als Produktionsprozess eines Handelnden dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können. (Holz-Mänttari 1984: 17)

Es wird deutlich, dass die Definition von Translation als kommunikativem Prozess zwischen TranslatorIn und ZieltextrezipientInnen noch zu kurz greift. Wie in Kapitel 1.1 dargelegt, wird bei Reiß & Vermeer (1984: 100, 149, 151) ein Bezug zwischen Interaktion und Translation hergestellt, darunter wird aber eher allgemein ein größtenteils einseitiger Prozess verstanden, bei dem der/die TranslatorIn einen Text an das Zielpublikum sendet und somit kommunikativ handelt. Kommunikation wird intentional gesteuert und bezieht sich auf eine/n oder mehrere EmpfängerInnen. Daraus muss aber nicht zwingend eine Interaktion entstehen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 55), wie das z. B. bei einer eindimensionalen kommunikativen Handlung der Fall ist, bei der der/die RezipientIn keine Botschaft an den/die SenderIn zurückschickt.

Holz-Mänttari (1984: 105-111) betrachtet den Translationsprozess von einer anderen Sichtweise aus. Anstatt des aufeinander bezogenen Handelns, wird hier die bewusste, zielgerichtete Kooperation verschiedener AkteurInnen fokussiert, mit denen der/die TranslatorIn interagiert bzw. kommuniziert, um das angestrebte Translationsziel zu erreichen:

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

Alle Beteiligten haben bestimmte Absichten, gesellschaftliche Positionen, persönliche Erfahrungen, Erwartungshaltungen usw. Sie können unterschiedliche Ziele verfolgen, diese Teilziele sind jedoch dem Gesamtziel untergeordnet und müssen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden (vgl. 1984: 49-50, 105).

Prunč (³2012) stellt im Rahmen dieses komplexen translatorischen Handlungsgefüges fest, dass sich das Aufgabenfeld der TranslatorInnen vergrößert und interessanter gestaltet:

Die eigentliche Herstellung eines ZT ist nur eine von mehreren Leistungen, die sie im Rahmen dieses Handlungsgefüges zu erbringen haben. Sie können zum Beispiel den Kunden über die Sinnhaftigkeit einer Translation beraten, sie können Modifikationen des AT vorschlagen, defekte AT in Ordnung bringen, Informationen über kulturelle Hintergründe, Entscheidungshilfen und Tipps für die Verwendung des Texts liefern usw. (³2012: 169)

1.2.2 Botschaftsträger im Verbund

TranslatorInnen müssen nicht nur mit sprachlichen Texten professionell umgehen können, sondern auch mit „Botschaftsträgern im Verbund“ (Holz-Mänttari 1984: 77, 86), d. h. mit Text, Bildern, Grafiken, Layout, Musik und nonverbalen Elementen. Es wird nicht gefordert, dass man gleichzeitig auch als GrafikdesignerIn o. Ä. ausgebildet sein muss. Es geht darum, die kulturspezifischen Bedeutungen und Funktionen von (gemeinsam auftretenden) Botschaftsträgern zu erkennen und diese in Hinblick auf die Zielkultur fachkompetent einzusetzen.

Botschaftsträger bestehen sowohl aus konkreten Informationen als auch aus strategischen Inhalten, durch die Botschaften überzeugend an den/die KooperationspartnerIn vermittelt werden sollen. Sie müssen auf die Situation der RezipientInnen sowie auf die Realisierungsmittel (Medium und Botschaftsträgerverbund, Transporttechnik) abgestimmt werden (vgl. 1984: 31, 71). Medium bezieht sich dabei auf die Realisierungsform von Botschaftsträgern (z. B. Darstellung in einem Buch, Film oder Theaterstück). Botschaftsträger treten zusammen mit anderen auf. Ein Beispiel hierfür ist die Kombination von Text, Layout und Bild. Mit der Transporttechnik ist bei Holz-Mänttari schließlich das Vermittlungsmedium (z. B. Fernsehen, Buchdruck, Theateraufführung) gemeint (vgl. 1984: 76-79).

Das Ziel des Translats wird in Form einer Botschaft vermittelt. Die Botschaft – „[...] eine gedankliche Fassung von intendierten Handlungszwecken [...]“ (1984: 58) oder „[...] eine gesamtzielorientierte mentale Vorstellung, die auf aktionale Kooperationssteuerung ausgerichtet ist“ (1984: 58) – wird von den ÜbersetzerInnen mit Hilfe von Botschaftsträgern in eine „kommunizierbare Form“ (1984: 83) gebracht. „Ist der Botschaftsträger funktionsgerecht, dann gelingt es, durch den Botschaftstransfer den Rezipienten in der intendierten Weise als Element eines Handlungsgefüges zu aktivieren“ (1984: 72). Botschaftsträger und Botschaften erschließen sich bei der Rezeption in einem bestimmten soziokulturellen Kontext und müssen daher immer „fallspezifisch und funktionsbezogen konzipiert und produziert werden“ (1984: 83). Nur so kann das Kommunikationsziel erreicht werden.

Für die Analyse in Kapitel 6 sind diese Ausführungen insofern wichtig, als dass der Botschaftsträger „Sprache“ im Film nicht isoliert betrachtet werden darf. Obwohl dialektale und stilistische Besonderheiten im Zentrum der Untersuchung stehen, werden ausgehend davon bedeutungstragende nonverbale, paraverbale und extraverbale Botschaftsträger miteinbezogen, da die Kombination der visuellen und auditiven Ebene eine Einheit bildet.

1.2.3 TranslatorInnen als ExpertInnen

Holz-Mänttari (1984: 43-44) weist auf die Problematik hin, dass fälschlicherweise oft angenommen wird, Sprachkenntnisse (auf Muttersprachniveau) und Wörterbücher würden für die translatorische Tätigkeit ausreichen. Es wäre naheliegend zu vermuten, dass mit der wachsenden Bedeutung der globalen Vernetzung auch die professionellen TranslatorInnen als Katalysatoren der transkulturellen Kommunikation mittlerweile mehr in den Vordergrund gerückt seien. Die Realität sieht jedoch anders aus: Auch heute kämpfen ÜbersetzerInnen teilweise mit schwierigen Arbeitsbedingungen sowie ihrem „unsichtbaren“ Status in der Gesellschaft. Kadrić, Kaindl & Reithofer (⁶2019: 22) erklären, wie es zu dieser Widersprüchlichkeit kommt:

Man könnte allgemein sagen, dass die translatorische Tätigkeit keine besondere Beachtung findet, solange sie keine Auffälligkeiten aufweist [...]. Diese (Nicht-)Wahrnehmung der Translatorin hängt insbesondere damit zusammen, dass Translatorinnen in der Ausübung ihrer Tätigkeit weder zu den Ausgangstextproduzentinnen gezählt werden können noch der Institution angehören, welche sie engagiert hat bzw. für die sie den Auftrag ausführen [...].

Wie Holz-Mänttari (1984: 62) deutlich macht, ist translatorisches Handeln kein geradliniger, statischer Vorgang, sondern ein komplexer, arbeitsteiliger Prozess. ÜbersetzerInnen sind in diesem kooperativen Gefüge selbstverantwortlich agierende ExpertInnen, die bei Ausübung ihrer Tätigkeit mit anderen HandlungsträgerInnen zusammenarbeiten. Der Unterschied zwischen professionellen TranslatorInnen und LaiInnen ist, dass ExpertInnen bewusst, theoretisch fundiert, zweckbezogen und pragmatisch qualifiziert handeln:

Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen [...]. (1984: 87)

Translatorisches Handeln wird als analytisch und synthetisch charakterisiert, da der/die ÜbersetzerIn unter Einbezug von soziokulturellen Umständen und translatorischem Fachwissen, Botschaften/Botschaftsträger auf ihre Funktionsweise hin untersucht und anschließend zu einer Gesamteinheit zusammenfügen muss. Der/die TranslatorIn handelt evaluativ, da er/sie Entscheidungen trifft und diese immer kritisch hinterfragen muss. Kreativ ist das Übersetzen in der Hinsicht, dass TranslatorInnen durch ihre Expertise und Verantwortung in ihrem Handeln nicht etwa eingeschränkt sind, im Gegenteil: Mithilfe ihres Vorwissens und der fachlichen Kompetenz können sie Texte eigenständig gestalten und gleichzeitig ihre Entscheidungen auf ein theoretisches Fundament stützen (vgl. 1984: 7, 30, 119-120).

1.3 Multimodalität und Translation

Die medialen Umbrüche der 1990er – der sogenannte *iconic turn* (vgl. Kaindl 2013: 257) oder *pictorial turn* (vgl. Bucher 2010: 42; Kaindl 2016: 120) – führen dazu, dass in der Übersetzungswissenschaft zunehmend multimodale Texte Gegenstand werden, wie Fernsehserien, Filme, Comics, Oper oder Theater. Wie bereits dargestellt, hat sich diese Entwicklung sowohl bei Reiß & Vermeer (1984) als auch bei Holz-Mänttari (1984) langsam abgezeichnet. Kaindl (2016: 121) legt dar, worauf es dabei ankommt:

[...] [E]s [geht] nicht darum, dass nonverbale Zeichensysteme die Verbalsprache als übersetzungsrelevante Kategorie ablösen sollen, vielmehr soll die in Übersetzungsbelangen herrschende Sprachlastigkeit überwunden und der Blick auf die semiotische Komplexität der Textrealität der heutigen Zeit gelenkt werden.

Die Phänomene Multimodalität- und -medialität betreffen nicht nur den Bereich des literarischen oder des audiovisuellen Übersetzens, sondern auch das Fachübersetzen oder das Dolmetschen. Man denke nur an das Übersetzen von Werbematerial oder von Anleitungen und Handbüchern, in denen technische Vorgänge visuell dargestellt werden (z. B. durch Grafiken, Bilder oder Skizzen). Beim Dolmetschen ist nicht ausschließlich der Inhalt des Gesagten für die TranslatorInnen von Bedeutung, denn eine ebenso relevante Rolle spielen die Rhetorik, Mimik, Gestik usw. der RednerInnen (vgl. 2016: 121-122).

Im folgenden Unterkapitel wird die multimodale Kommunikationstheorie von Kress & van Leeuwen vorgestellt. Diese haben mit ihrem Werk *Multimodale Discourse* (2001) den Begriff der Multimodalität geprägt. Dieser Ansatz ist kein translationswissenschaftlicher, er dient aber als theoretischer Input für die Entstehung einer multimodalen Translationswissenschaft. Anschließend wird unter 1.3.2 darauf eingegangen, dass Gunther Kress (2020) sich im Rahmen der Sozialen Semiotik zwar ausführlich zum Übersetzen geäußert hat, seine Beschreibung aber nur bedingt mit dem funktionalen Translationskonzept kompatibel ist. 1.3.3 beschäftigt sich mit einer relativ rezenten Entwicklung: Es werden explizit multimodal ausgerichtete Ansätze in der Translationswissenschaft referiert, wobei v. a. die Arbeit von Sara Dicterio (2018) hervorgehoben wird. Ihr entworfenes Modell für die multimodale Textanalyse vereint bereits bekannte linguistische und multimodale Ansätze, nimmt diese kritisch unter die Lupe und stellt sie in den Zusammenhang der Translation. In 1.3.4 wird dann auf die Gemeinsamkeiten eingegangen, die sich zwischen der Funktionalen Translationstheorie und der Multimodalen Theorie erkennen lassen.

1.3.1 Multimodale Kommunikationstheorie nach Kress & van Leeuwen

Multimodalität ist per se kein neues Phänomen des 20. oder 21. Jahrhunderts. Kress (2010: 1) beschreibt Multimodalität als „the normal state of human communication“. Jedoch herrschte lange Zeit eine vorwiegend monomodale Betrachtungsperspektive bzw. eine linguistische Ausrichtung der Translationswissenschaft vor (vgl. Gambier 2006: 97). Verschiedene Modi wurden bestimmten, voneinander getrennten Bereichen zugeordnet, z. B. Sprache als Kommunikationsmittel, Bilder als Modi der Fotografie oder Töne als Modi der Musik. Dominant war meist die Sprache, andere semiotische Ressourcen hatten eher eine untergeordnete Hilfsfunktion. Im multimodalen Zeitalter ändert sich nun die Sichtweise: Nicht nur Sprache, sondern auch andere Modi haben eine kommunikative Funktion. Genauso gut kann es umgekehrt sein, dass nun nicht-sprachliche Modi eine übergeordnete Rolle einnehmen und Sprache beispielsweise nur als „Zusatz“ für eine bildliche Darstellungsmethode fungiert (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 45-46), denn verbale und schriftliche Sprache hat ein ganz anderes Ausdruckspotenzial als z. B. Farben, Bauwerke oder Musik dieses haben (vgl. 2001: 27-29).

Für Kress & van Leeuwen (2001: 20) bedeutet Multimodalität die Verwendung von unterschiedlich kombinierten Modi, die sich in Gestalt eines semiotischen Produkts oder Ereignisses manifestieren. Semiotische Ressourcen werden im Kontext von sozialen, politischen und kulturellen Verhältnissen produziert und sind einem ständigen Wandel unterworfen, durch den neue Kommunikationsformen und -technologien entstehen (vgl. 2001: 112). Modi können sich verstärken, ergänzen oder hierarchisch angeordnet sein.¹⁴ Sie wirken also in unterschiedlicher Art und Weise aufeinander ein und ermöglichen die Realisierung von Diskursen (vgl. 2001: 20-21), das heißt:

[...] socially constructed knowledges of (some aspect of) reality. By 'socially constructed' we mean that they have been developed in specific social contexts, and in ways which are appropriate to the interests of social actors in these contexts, whether these are very broad contexts ('Western Europe') or not (a particular family), explicitly institutionalised contexts (newspapers) or not (dinner-table conversations), and so on. (2001: 4)

Diskurse sind in gesellschaftliche Kontexte eingebettet und können durch unterschiedliche Modi in verschiedenen sozial-kommunikativen Praktiken realisiert werden und zur Interaktion führen (z. B. Gespräch, Fernsehfilm, Zeitungsartikel) (vgl. 2001: 4-5).

¹⁴ Zabalbeascoa (2008: 31) nennt weitere Möglichkeiten, wie sich Modi zueinander verhalten können: komplementär (kommentierend/erweiternd), redundant (illustrierend), kontradiktorisch (widersprüchlich/entgegengesetzt), inkohärent (unzusammenhängend, z. B. wegen eines Übersetzungsfehlers), autonom (unabhängig voneinander), dekorativ (ästhetische Gestaltung im Vordergrund). S. dazu auch Kadrić; Kaendl & Reithofer (⁶2019: 93).

Der Produktion von Diskursen geht das Design voraus. Dabei wird eine tatsächliche Skizze bzw. ein vorgestelltes Konzept der *semiotic products/events* entworfen. Der Diskurs wird konkretisiert ebenso wie die Kommunikationssituation, in die er eingebettet werden soll, und die konkrete Verwendung der semiotischen Ressourcen (vgl. 2001: 21, 119). Hier wird z. B. die Textgestaltung präzisiert. Dabei vollzieht der/die AkteurIn eine aktive, kulturelle und auf Konventionen basierende Handlung. In diesem Handlungsfeld kommen gesellschaftliche und historisch bedingte individuelle Interessen zum Tragen, die situationsspezifisch angepasst werden müssen (vgl. 2001: 62-64).

Auf dieser Grundlage wird dann ein *semiotic event/artefact* hergestellt. Das Design bekommt eine konkrete, materielle Form. In diesem Prozess wird aber nicht einfach nur das Design übertragen (vgl. 2001: 6, 21, 69). Es müssen erneut Entscheidungen getroffen werden, bezüglich der Auswahl geeigneter Modi für den jeweiligen Kontext und der passenden Strukturierung der Inhalte – dies geschieht, wie bereits angedeutet, nicht nur bei der Produktion, sondern schon bei der Planung, d. h. im vorherigen Schritt des Designs. Solche Entscheidungen werden nicht wahllos gefällt, denn sie sind in kulturelle Normen und Vorstellungen eingebunden (vgl. 2001: 51, 56). Anschließend kommt es zur Distribution. Dabei wird das fertige semiotische Produkt oder Ereignis z. B. digital aufgezeichnet und/oder verbreitet, beispielsweise via Radio, Fernsehen, Telefon usw. (vgl. 2001: 7, 21, 87).

Resümierend ist Kommunikation bei Kress & van Leeuwen (2001: 20) als Prozess zu verstehen, bei dem ein semiotisches Produkt/Ereignis designt oder produziert und interpretiert oder für weitere Zwecke genutzt wird. Kommunikation ist viel komplexer als ein zweistufiger Sende- und Empfangsprozess. Gefordert ist aktive *semiotic work* (vgl. 2001: 32), bei der die semiotische Produktion (Artikulation und Interpretation) durch die beteiligten AkteurInnen unter ökonomischen, ideologischen, sozialen und ästhetischen Gesichtspunkten immer neu ausgehandelt wird (vgl. 2001: 36-37).

Dieser Kommunikationsprozess lässt sich auf die Translation übertragen. Der Ausgangstext realisiert mithilfe semiotischer Ressourcen einen oder mehrere Diskurse, die im Designprozess ausgewählt und möglicherweise umstrukturiert werden. In dieser Planungsphase muss auch der Skopos definiert werden. Dies übernimmt der/die ÜbersetzerIn, der/die ebenfalls für die Translatproduktion zuständig ist. Die anschließende Distribution bezieht sich auf die Verbreitung und weitere Verwendung des Translats durch die ZieltextempfängerInnen und/oder -nutzerInnen.

1.3.2 Translationsverständnis in der Sozialen Semiotik (Kress)

Kress hat sich in seinem Werk *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication* (2010) und im Aufsatz „Transposing meaning: 'translation' in a multimodal semiotic landscape“ (2020) ausführlich zur Übersetzung geäußert. Diese Betrachtungsweise ist keine translatorische – sie ist im Bereich der Sozialen Semiotik angesiedelt (vgl. 2020: 24) und daher nur z. T. mit dem funktionalen Übersetzungskonzept zu vereinbaren. Dennoch kann dieser Ansatz als Ergänzung für translationswissenschaftliche Theorien herangezogen werden.

Kress (2020: 24) verdeutlicht, dass das Verständnis von Sprache als eine beständige Kategorie, mit der auf allgemein gültige Vorstellungen unserer Welt verwiesen wird, so nicht auf die soziale und semiotische Realität zutrifft. Er skizziert einen grundlegenden Perspektivenwechsel weg vom Fokus „Sprache“ (bzw. Linguistik) hin zur Relevanz der „Bedeutung“ (bzw. Semiotik). Am Beispiel der Kommunikation zeigt er, dass es sich nicht um ein einfaches Senden und Empfangen von Botschaften handelt. Dieser Austausch wird durch eigene Interessen und Erfahrungen der KommunikationspartnerInnen beeinflusst, die jeweils unterschiedliche Aspekte in den Mittelpunkt stellen, andere Facetten einer Botschaft auswählen und verschiedene Sichtweisen einnehmen (vgl. 2020: 25-26, 45-46). Dies ist keine neue Erkenntnis, denn auch in der funktionalen Translationstheorie hat man sich von der Vorstellung bereits verabschiedet, dass Kommunikation ein zweigliedriger, statischer Prozess sei.

Bei Kress (2020: 45) wird aber die Kategorie „Sprache“ als sichere und verlässliche Ressource zur Vermittlung feststehender Bedeutungen komplett relativiert. Bedeutung entsteht erst durch soziale Interaktion. Sprache kann dann nicht mehr als stabile Größe gelten, sondern ihr Wesen wird als vorläufig, variabel und fragmentiert beschrieben. Kress charakterisiert die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant als motiviert und nicht als arbiträr.¹⁵ Daraus folgert er, dass durch Translation immer etwas Neues entsteht, nicht nur ein neues Ganzes (z. B. ein Text/Translat), sondern dass jedes Zeichen bei der semiotischen Produktion praktisch neu kreiert wird. Translation ist kein traditioneller Kommunikationsvorgang, sondern beruht auf einer ständigen Neu-Interpretation von Zeichen (vgl. 2020: 35-37).

Auf das Übersetzen übertragen bedeutet dies bei Kress (2020: 45): „We can say that the reconstitution of meaning is an act of translation; or, that translation is the reconstitution

¹⁵ Umberto Eco hat schon 1972 festgestellt, dass sich die Bedeutung eines Zeichens nicht durch seine Verbindung zu einem Objekt der realen Welt bestimmen lässt, sondern dass diese Bedeutungsbildung durch unseren kulturell geprägten Blick auf die Welt gelenkt wird (vgl. 1972: 202).

of meaning for specific others; or that translation is the rhetorical act of the reconstitution of meaning for specific others, with specific (rhetorical) aims in mind". Kress wendet sich außerdem von der Bezeichnung „Translation“ ab und schlägt dafür den Begriff *transposition* vor:

The term *transposition* offers a conceptual/theoretical frame capable of dealing with changes in the making of meaning in all areas. 'Position' – as an encompassing metaphor – is 'the' crucial issue in all instances of making meaning: whether position in social environments, of semiotic resources, of personal 'interest,' or of other significant factors. (2020: 27-28)

Ähnlich wie im Rahmen der funktionalen Translation sind nicht Syntax, Wörter oder grammatikalische Strukturen die ausschlaggebenden zu übersetzenden Einheiten, sondern bedeutungstragende Elemente¹⁶, die laut Kress (2020: 39) immer neu gebildet werden:

Translation is a process in which meaning is moved. It is moved 'across', 'transported' – from mode to mode; from one modal ensemble to another; from one mode in one culture to that 'same' mode in another culture – what has been regarded as translation from one 'language' to another. Meaning is moved from one genre to another; from one discursive/ideological complex to another. (Kress 2010: 124)

Jede/r Translat- bzw. TextproduzentIn stellt im Einklang mit seiner/ihrer Weltanschauung Bedeutungen her, die dann in einem anderen Umfeld „re-kontextualisiert“ werden (vgl. Kress 2020: 38). Wenngleich auch bei der funktionalen Translation berücksichtigt wird, dass der/die TranslatorIn zugleich TextrezipientIn bzw. -interpretIn ist, so trifft er/sie jedoch nicht nur Entscheidungen, die ausschließlich auf der eigenen Weltsicht basieren. Die Sozialisierung, eigene Erfahrungen und der soziokulturelle Hintergrund haben natürlich Einfluss auf die Arbeit von TranslatorInnen, dennoch spielen auch andere Komponenten, wie die translatorische Kompetenz, die Skoposwahl, die ZieldestlerInnen, Vorgaben des/r Auftraggeber(s)In oder die von Prunč (1997) beschriebene Translationskultur eine entscheidende Rolle. Solche Aspekte werden von Kress nicht direkt angesprochen, wodurch fast der Eindruck entstehen könnte, TranslatorInnen würden, motiviert durch „persönliche“ Gründe, interpretative bzw. willkürliche Entscheidungen treffen. Während im Rahmen der funktionalen Translation besonders das funktionsgerechte Handeln der TranslatorInnen im Zentrum steht, geht es bei Kress v. a. darum, *was* übersetzt wird und *wie* es dabei zum Bedeutungswandel von Zeichen kommt.

¹⁶ Adami & Ramos Pinto (2020: 80-82) zeigen auf, dass in der sozialen Semiotik drei Ebenen von Bedeutungsherstellung identifiziert werden können, die „repräsentative“, „interpersonelle“ und „textuelle“ Metafunktion. Um ein funktionsgerechtes Translat erstellen zu können, müssen sich TranslatorInnen daher folgende Fragen stellen: Was wird durch ein Zeichen dargestellt bzw. auf welches Objekt verweist es? Welche sozialen Konnotationen vermittelt das Zeichen? Welche textuelle Bedeutung hat es in der erzählten Welt und wie spielt es mit anderen Modi zusammen?

1.3.3 Multimodale Ansätze in der Translationswissenschaft

„Multimodalität“ wurde in den letzten Jahren in vielen wissenschaftliche Disziplinen zum Thema gemacht. Es stellt sich aber die Frage, ob es sich dabei um eine tatsächliche Integration des Konzepts oder eher um eine modische Erscheinung handelt. Kaindl (2020: 49-50) äußert sich hierzu kritisch: Er bemängelt, dass dieser Trend die weiterhin vorherrschende linguistisch ausgerichtete Herangehensweise in der Translationswissenschaft verdeckt. Kaindl weist darauf hin, dass das durch Kress & van Leeuwen populär gewordene Konzept der Multimodalität im Grunde nichts komplett Neues bzw. Revolutionäres darstellt. Er zeigt auf, dass es bereits in den 1970er Jahren multimodale Ansätze im Bereich der Semiotik gab, diese jedoch nicht intensiv genug verfolgt wurden. Erst mit der Eingliederung der Audiovisuellen Translation in die Übersetzungswissenschaft ab den 1990er Jahren, wird dem Konzept der Multimodalität mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Bis heute gibt es aber viele Defizite, was diese Entwicklung betrifft. Es braucht mehr interdisziplinäre Zusammenarbeit (vgl. Kaindl 2020: 51-56, 64; Adami & Ramos Pinto 2020: 72, 78, 89) und es muss Folgendes erkannt werden: „Mode, medium, and genre are three building blocks that form the basis for a translation-theoretical approach that serves to overcome the language-centredness of translation studies and to understand translation as a modal, medial and generic practice“ (Kaindl 2020: 57).

In den letzten Jahren sind zu diesem Thema mehrere Publikationen erschienen, wie z. B. 2018 in der Zeitschrift *Linguistica Antverpiensia* unter dem Titel „Methods for the Study of Multimodality in Translation“ eine Reihe von Artikeln veröffentlicht wurde. Die Herausgeberinnen Jiménez Hurtado, Tuominen, & Ketola (2018) zeigen auf, dass die vielfältigen Untersuchungsgegenstände in der multimodalen Translation ebenso verschiedenartige Untersuchungsmethoden verlangen, um rein linguistische Ansätze zu überwinden. Es werden drei methodologische Ansätze vorgestellt, die für die Analyse von Audiodeskriptionen, Comics, Filmuntertitelungen, Videospielen, Museumstexten, multimodaler Kommunikation im medizinischen Kontext usw. verwendet und kombiniert werden: die metafunktionale Analyse¹⁷, korpusbasierte Methoden und die Rezeptionsforschung (vgl. 2018: 7-12).

Auch aus dem Sammelband *Translation and multimodality. Beyond words* wurden bereits drei Artikel besprochen: Kress (2020), Kaindl (2020) und Adami & Ramos Pinto (2020).

¹⁷ S. Halliday's Metafunktionen von Sprache (ideationell, interpersonell und textuell) (vgl. Halliday & Matthiessen 2014: 30-31), die in der multimodalen Translationswissenschaft für nichtsprachliche Modi aufgegriffen werden.

Darüber hinaus werden in diesem Werk Themen wie Untertitelung, literarisches Übersetzen und Musicalübersetzen u. a. in Hinblick auf die multimodale Translation genauer betrachtet. Für die Zukunft ist es wünschenswert, dass solche Ansätze noch mehr ausgebaut werden. In diesem Zusammenhang ist es äußerst wichtig, auf eine Anmerkung von Dicerto (2018: 7) zu verweisen: Obwohl sich die Translationswissenschaft mittlerweile immer mehr mit multimodalen Phänomenen beschäftigt, fehlt dennoch ein allgemeiner Orientierungsrahmen für die Translation. Es werden zwar einzelne spezialisiertere Bereiche (z. B. AVT oder Comicübersetzen) von einem multimodalen Standpunkt her untersucht, eine gemeinsame multimodale Theoriebasis muss aber erst noch geschaffen werden.

Einen Beitrag dazu leistet Dicerto mit ihrem Werk *Multimodal Pragmatics and Translation* (2018). Sie analysiert Translation aus einer multimodalen Perspektive, wobei v. a. auf die Rolle der Pragmatik, d. h. auf die Multimodalität im Kontext eingegangen wird. Dicerto entwirft ein genreunabhängiges Modell für die multimodale Analyse von Ausgangstexten und wendet dieses am Beispiel mehrerer statischer Texte (Bild/Grafik in Verbindung mit Text) an. Das Schema ist so aufgebaut, dass es theoretisch auch für dynamische Texte (Filme usw.) angewendet werden kann und je nach Bedarf erweiterbar ist. Ziel ist es, die multimodale Textgestaltung auf ihre Bedeutungsvermittlung hin zu untersuchen und auf dieser Grundlage mögliche „Problemstellen“ für die Translation zu identifizieren (vgl. 2018: 10, 93-96, 159).

Dicerto (2018: 96) verweist ausdrücklich darauf, dass es sich nicht um ein alltagstaugliches Modell für die Übersetzungspraxis handelt, sondern dieses z. B. als didaktisches Material verwendet werden könnte, um angehende ÜbersetzerInnen für einen adäquaten Umgang mit multimodalen Texten zu sensibilisieren. Das Modell baut auf drei Stufen auf (vgl. 2018: 63):

- Multimodale pragmatische Bedeutungsherstellung
- Wechselwirkung verschiedener Modi (visuell, verbal, auditiv, nonverbal)
- Potenzial einzelner Modi für die Bedeutungsvermittlung

Ausgangspunkt des Modells ist der multimodale Text als Ganzes, der in der Verwendung im Kontext seine Bedeutung bekommt. Diese muss von den RezipientInnen erschlossen werden, und zwar durch Einbezug von kontextuellen Informationen und eigenem Weltwissen (vgl. 2018: 23): „[...] the semantic representation of a multimodal text is not equivalent to the simple sum of the semantic content of the various modes, but rather it is the product of the interaction of the modes“ (2018: 67). Außerdem muss untersucht werden, welche Relationen es zwischen unterschiedlichen Modi gibt, wie diese kombiniert werden und sich gegenseitig

beeinflussen. Bilder werden z. B. holistisch wahrgenommen, während Texte durch ihre lineare Struktur nur sequenziell erschlossen werden können. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Bilder mehr Spielraum für Interpretation geben (vgl. 2018: 85-87).

Man könnte kritisieren, das Modell sei zu komplex für seine praktische Anwendung (vgl. 2018: 164). Während es sich auf übersichtliche, statische Texte gut anwenden lässt, ist es eher fraglich, in welchem Umfang man das Modell z. B. für eine Filmanalyse nutzen könnte. Nichtsdestotrotz muss auch gesagt werden, dass angesichts der Vielfältigkeit multimodaler Texte ein „einfacheres“ Modell den Anforderungen an eine umfassende Textanalyse, die als Ausgangsbasis für die Translation genutzt werden soll, nicht gerecht werden kann. Demnach ist ein umfangreiches und ebenso flexibles Grundgerüst durchaus sinnvoll.

Ferner bemängelt Dicerto (2018: 4-5), dass die Skopostheorie die multimodale Dimension der Bedeutungsherstellung zu wenig berücksichtigt:

[...] translation as a process and as a product is indeed highly influenced by its purpose; however, Skopos theory does not cater explicitly for scenarios in which the translation includes ST elements that cannot be changed or that may be difficult to change in the light of translation's purpose. This is often the case with texts including visual content; for example, translators of comics generally have to fit their work around the visual content of the original cartoon, and subtitlers of audiovisual texts by and large can only intervene in the verbal content they need to translate, as the visual component cannot be easily adapted.

Der Einwand, die Skopostheorie würde beim Umgang mit unveränderlichen Ausgangstextelementen (z. B. Bilder, visuelle Ebene von Filmen) an seine Grenzen geraten, hat seine Berechtigung. Und trotzdem kann festgestellt werden, dass die Skopostheorie nicht im Widerspruch zu Dicertos Modell steht: Reiß & Vermeer (1984) lösen sich vom Ausgangstext und nehmen die Funktionsfähigkeit des Zieltextes in den Fokus ihrer Ausführungen. Bei Dicerto (2018) geht es letztendlich um dasselbe Ziel, jedoch wird hier der Ausgangstext im Detail auf seine Multimodalität hin untersucht, um daraufhin notwendige Translationsstrategien diskutieren zu können. Es wird sozusagen von textinternen Faktoren des Ausgangsmaterials auf externe Aspekte geschlossen, um in der Folge konkrete Lösungen für die Übersetzung finden zu können. Das Modell ist auf die Anwendbarkeit in der Praxis ausgerichtet, wohingegen die Skopostheorie, allgemein gesagt, eine theoriebezogene, zieltextorientierte Vorgehensweise von „außen“ (vgl. Funktionsorientiertheit, AdressatInnenbezug und Kulturorientierung) nach „innen“ (vgl. konkrete Auswirkungen von textexternen Faktoren auf die Translation) anvisiert. Beide Ansätze können der gegenseitigen Ergänzung dienen und tragen zur Entstehung einer multimodalen Translationswissenschaft bei.

1.3.4 Parallelen: Funktionale Translation und Multimodale Theorie

Hier wird aufgezeigt, welche Parallelen es zwischen den Funktionalen Theorien und der Multimodalen Theorie gibt, da diese eine wichtige Grundlage für eine multimodale Übersetzungswissenschaft liefern. Kress & van Leeuwen (2001) behandeln das Wesen der Multimodalität in ihrer vielfältigen Ausprägung. Zur Veranschaulichung dienen Beispiele aus den Bereichen Musik, Architektur, Werbung, Kommunikationsmedien usw. Dabei gehen sie v. a. auf die historische, soziale und politische Einbettung von Diskursen und Modi ein. Reiß & Vermeer (1984) befassen sich mit Translation als kulturellem Transfer. Bei der Skopostheorie geht es u. a. um die Funktion von Texten bzw. Translaten und der damit verbundenen Loslösung vom Ausgangstext. Holz-Mänttärís Ansatz (1984) ist noch spezifischer und legt auf die transkulturelle Kommunikation und die ExpertInnenrolle der TranslatorInnen Wert: Translation wird im aktiven, multimodalen und kooperativen Handlungsgefüge analysiert.

Reiß & Vermeer (1984) sowie Kress & van Leeuwen (2001) betonen die Funktion von Texten. Sie nehmen dabei eine ähnliche Perspektive ein, die sich vom Ansatz her aber unterscheidet. Erstere grenzen die intendierte und interpretierte Funktion ab (vgl. 1984: 99). Der/die AusgangstextautorIn entscheidet sich für kommunikative Funktionen, mit denen er/sie Botschaften vermitteln möchte (vgl. 1984: 205). Die Funktion eines Textes entsteht sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption. Der/die TranslatorIn interpretiert den Ausgangstext und kann für die Translatproduktion andere geeignete Textfunktionen wählen: „Ein Text ist keine Instruktion, denn er erlaubt nicht nur, situationsgebundene Anweisungen zu erkennen und in bestimmter Weise zu verstehen und zu befolgen, sondern er ermöglicht eine situationsbedingte und damit teilweise individuelle Interpretation durch den Rezipienten“ (1984: 75). Kress & van Leeuwen (2001: 41) stützen sich auf einen dynamischen Textbegriff. Ein Haus kann z. B. als Text bzw. kommunikative, semiotische Einheit gelten. „Texte“ sind keine fertigen Gebilde mit Funktion, sondern einer ständigen Anpassung und Umgestaltung durch die RezipientInnen unterworfen (vgl. 2001: 68). Die Grenzen zwischen Diskursrealisierung und Interpretation lösen sich auf, da es sich beide Male um semiotische Produktion handelt, egal ob diese zu Papier gebracht wird oder gedanklich stattfindet (vgl. 2001: 40-41).

Wie bei Kress & van Leeuwen (2001: 40-41) bereits gesehen, bezieht sich semiotisches Handeln nicht nur auf die Diskursartikulation, sondern auch auf den Interpretationsvorgang. Ein Text ist das Ergebnis einer Diskursrealisierung und verlangt als Antwort eine Handlung,

entweder eine Interpretation und/oder eine Artikulation seitens der EmpfängerInnen. Es entsteht ein Kommunikationskreislauf. Ähnlich wird im Rahmen der Skopostheorie Translation als sprachliche Interaktion, als Kommunikation zwischen SenderIn und EmpfängerIn verstanden, bei der soziokulturelle Faktoren einbezogen werden müssen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 18). Im Vergleich dazu weist Holz-Mänttari (1984: 72 und 1993: 302) explizit darauf hin, dass die kommunikative Handlung bei den ZieltextrezipientInnen nicht abgeschlossen ist – diese sind keine passiven TranslatempfängerInnen, sondern nehmen als Teil des Handlungsgefüges eine aktive Rolle ein und tragen zur Aufrechterhaltung der Kommunikation bei. Zudem veranschaulicht Holz-Mänttari (vgl. 1984: 109), dass Translation in einem kooperativen Raum stattfindet, in dem mehrere HandlungsträgerInnen agieren. Sie versteht Translation einerseits als arbeitsteilig (vgl. 1993: 306): Einzelne Arbeitsschritte können automatisiert ablaufen oder outgesourct werden. Andererseits hat sich das Tätigkeitsfeld von TranslatorInnen erweitert. Diese sind nicht nur ExpertInnen für Sprachtransfer, sondern müssen vielfältige Kompetenzen haben, was den Umgang mit multimodalen Texten, Medien usw. einschließt.

Kress & van Leeuwen (vgl. 2001: 43, 46-49, 122-123) nehmen im Kontext der „Multimediaproduktion“ Bezug zu solchen Veränderungen. Diese gehen in zwei Richtungen: Die einzelnen Berufsfelder werden nicht mehr so streng voneinander getrennt, da diese immer mehr ineinander übergreifen und *multi-skilling* gefragt ist. TranslatorInnen sind in diesem Fall weniger auf die Unterstützung anderer FachexpertInnen angewiesen, da sie selbst über die notwendigen technischen Kompetenzen o. Ä. verfügen. Zum anderen spielt das *de-skilling* mit der zunehmenden Digitalisierung und Automatisierung eine wichtige Rolle: Neue Technologien übernehmen gewisse Aufgaben, die früher per Hand ausgeführt wurden. Beim Übersetzen wird heutzutage mit Softwareanwendungen gearbeitet. TranslatorInnen haben dadurch aber nicht weniger, sondern andere Aufgaben. Neue Tätigkeitsfelder entstehen, was wiederum zur Spezialisierung und Aufteilung von Arbeitsschritten führt. Der Bereich der multimodalen Translation ist ein innovativer, der sich ständig umgestaltet und weiterentwickelt.

Die funktionale Translationstheorie beschreibt das Übersetzen als eine Arbeit bei der jedes Mal „[...] ein neues Textindividuum mit eigenen Relationen und intertextuellen Bezügen [...]“ (Holz-Mänttari 1984: 7) geschaffen wird. TranslatorInnen dürfen „[...] eigenverantwortliche schöpferische Entscheidung[en]“ (Reiß & Vermeer 1984: 75) treffen. In einem gewissen Spielraum ist Interpretation durch den/die TranslatorIn zulässig, welche/n Holz-Mänttari (1984: 65) „[...] mit einem[/r] kreativ-handwerklich arbeitenden Unikat-Produzent[In] [...]“

vergleicht. In ihrem Aufsatz „Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht“ (1993) beschreibt sie Translation als professionelles Herstellen von „Designtexten“. TranslatorInnen produzieren Translate für den Fremdbedarf. Sie kreieren zunächst einen mentalen Entwurf des Designtextes in seinem intendierten Verwendungszusammenhang und bringen diesen mithilfe der eigenen, professionellen Formulierungskompetenz in eine angemessene Form (vgl. 1993: 303, 305). In vergleichbarer Weise sprechen Kress & van Leeuwen (2001: 121) von der kreativen Design- und Produktionstätigkeit: „[...] the task of the designer is seen as 'architectural': the shaping of available resources into a framework which can act as the 'blueprint' for the production of the object or entity or event“ (2001: 50). Die ProduktherstellerInnen fungieren dabei nicht als „Sprachrohr“ des/r Designer(s)In (vgl. 2001: 86). Auf das Übersetzen übertragen sind TranslatorInnen für das Design ebenso wie für die Herstellung des semiotischen Produkts zuständig, dabei wird aber mehr gefordert als das reine „Reproduzieren“ des Ausgangstextes. Da Sprache nicht alles ausdrücken kann¹⁸, müssen zusätzlich andere Modi in geeigneter Kombination ausgewählt und situations- und kulturspezifisch eingesetzt werden:

That involves selecting the material forms of realisation from the culture's existing repertoire, and of selecting the modes which the producer of the text judges to be most effective [...] in relation to the purposes of the producer of the text, expectations about audiences, and the kinds of discourses to be articulated. (2001: 31)

Hier werden viele Punkte genannt, die auch für die Translation relevant sind und bei Reiß & Vermeer (1984) sowie Holz-Mänttari (1984) behandelt wurden: u. a. die Auswahl von Diskursen und Modi unter Berücksichtigung der EmpfängerInnen, der Kultur-/Kontextorientierung etc. Weiter heißt es bei Kress & van Leeuwen (2001: 63): „In the centre stands the designer: free yet not free; constrained and hemmed in; and yet creative and transformative“. Das deckt sich mit der von Holz-Mänttari (1984) vermittelten Rolle von TranslatorInnen. Es gibt gewisse Vorgaben, z. B. des Verlags, technische Bedingungen, die sprachlich-kulturelle Einbettung und natürlich entsteht auch aufgrund des Skopos ein mehr oder weniger weit gesteckter Handlungsrahmen. Und dennoch ist der/die TranslatorIn frei, eigenverantwortliche und bewusste Entscheidungen zu treffen. Mit den Worten von Holz-Mänttari: TranslatorInnen agieren in einem „[...] ethische[n] Spannungsfeld von Ermächtigung und Verantwortung“ (1993: 304). Reiß & Vermeer äußern sich ebenso zur verantwortungsvollen Rolle der TranslatorInnen, die selbst entscheiden „[...] was, wann und wie übersetzt [...] wird [...]“ (1984: 86).

¹⁸ S. dazu auch die Beschreibung der unterschiedlichen Ausdruckspotenziale von Modi bei Stöckl (2006: 17-21).

2 Audiovisuelle Translation

Audiovisuelle Translation (AVT)¹⁹, im deutschsprachigen Raum auch oft als „Medienübersetzen“ bezeichnet (vgl. Jüngst ²2020: 14), wird in der Literatur unterschiedlich weit bzw. eng definiert. Holly (2004: 4) geht zunächst auf die Beschaffenheit von audiovisuellen Medien ein:

[Eine] Besonderheit der audiovisuellen Medien ist, dass sie verschiedene Zeichencodes in verschiedenen Sinneswahrnehmungssystemen (oder ‚Modes‘) verarbeiten, d.h. Sprache und Bilder, Schrift und Töne [...]. Besonders ist auch, dass die Bilder hier nicht wie in anderen multimedialen Bild-Kombinationen (Bücher, Zeitschriften, Plakate) starr sind, also statisch, sondern dass eine hier mögliche Sprache-Bild-Kombination die jeweils dynamische Form beider Zeichensysteme verbindet, also gesprochene Sprache und bewegte Bilder.

Vereinfacht gesagt vermitteln audiovisuelle Texte also verschiedene Modi, die akustisch und visuell dargestellt und rezipiert werden. Die Begrifflichkeiten „Modes“ (visuelle und auditive Sinneswahrnehmung) und „Codes“ (Zeichensysteme) (vgl. Holly 2004: 4, 38) können aber schnell missverstanden werden, da die in der vorliegenden Arbeit verwendete Bezeichnung „Modi“ bei Holly nicht den „Modes“, sondern den „Zeichencodes“ entsprechen würde.²⁰ Eine aktuelle Definition der AVT steht in der *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 [...], including language, image, music, colour and perspective. They are multi-medial insofar as this panoply of modes is delivered to the viewer through various media in a synchronized manner [...]. (Pérez-González ³2020: 30)

Zur AVT gehören nicht nur die Untertitelung und die Synchronisation, sondern u. a. auch die Übertitelung in Theater und Oper, das Filmdolmetschen im live-Setting, das Voice-over (bei Dokumentationen und Nachrichtensendungen), die Audiodeskription für blinde und sehgeschädigte Menschen, die Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte oder die Lokalisierung von Videospielen oder Software (vgl. Jüngst ²2020: 14-16, 253).²¹

¹⁹ In der englischsprachigen Literatur finden sich auch andere Bezeichnungen (vgl. Pérez-González ³2020: 30): *screen translation*, *multimedia translation* oder *multimodal translation*. Die Benennungsvielfalt spiegelt den Einfluss der sich stetig entwickelnden technischen und digitalen Neuerungen auf den Bereich der Translation wider (vgl. Gambier 2008: 25; Agnetta & Künzli 2024: 26).

²⁰ Künzli & Kaindl (2024: 15-17) kritisieren bei Holly (2004) zudem die indirekte Bezugnahme von im Buch aufgeführten audiovisuellen Übersetzungspraktiken zum dreigliedrigen Transferprozess nach Jakobson (1959), bei dem die interlinguale, intralinguale und intersemiotische Übersetzung unterschieden werden. Dass eine solche Einteilung nicht mehr zeitgemäß ist und natürlich auch nicht als starre, unbewegliche Anleitung zum Übersetzen gesehen werden kann, ist mittlerweile Konsens.

²¹ Ein Überblick zu verschiedenen Formen der AVT findet sich z. B. bei Pérez-González (2019), Jüngst (²2020), Bogucki & Deckert (2020) oder Künzli & Kaindl (2024).

2.1 Geschichtlicher Überblick über die Entwicklungen in der AVT

Die Anfänge der AVT, genaugenommen des Filmübersetzens, gehen zurück in die Stummfilmära Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts (Patalas 1969/2018: 144-155).²² Komplette Stummfilme sind bzw. waren die Filme und deren Vorführungen jedoch nicht:

True, audiences could not hear the people and places they viewed on screen. However, it is now well documented that silent films were underpinned by a plethora of localised sounds – from musical scores and sound effects to live dubbing by actors positioned behind the screen ('talker pictures') and live interpreters or lecturers in front. (Dwyer 2021: 300)

Dwyer (2021: 300-301) merkt an, dass das Stummfilmpublikum mit ausländischen Filmsettings vertraut war und dies u. a. ein Teil der Faszination war, die vom Film ausging. Dies führte zur Annahme, Stummfilme seien aufgrund des Fehlens verbaler Sprache universell verständlich. Andererseits gab es aber für Zwischentitel²³ dennoch Übersetzungsbedarf (vgl. Vasey 1997: 68). Außerdem wurden Filmvorführungen oft von „KommentatorInnen“ begleitet, die das Filmgeschehen sozusagen dolmetschten bzw. kommentierten (vgl. Dwyer 2021: 301; Pérez-González ³2020: 30-31).

Der Erste Weltkrieg brachte dann einen enormen finanziellen Rückschlag der europäischen Filmindustrie, was letztendlich zur Ablösung Frankreichs – des Vorreiters der Filmentwicklung – durch Hollywood führte (vgl. Patalas 1969/2018: 145; Pérez-González ³2020: 31). Hollywood dominierte von da an den internationalen Markt, mitunter aufgrund der erfolgreichen „kulturellen Anpassungen“ der Filme. Die vorgenommenen Modifikationen betrafen z. B. die Umbenennung oder den Austausch von Charakteren, Auslassungen und weitere Eingriffe in die Handlung: es wurde nicht nur lokalisiert, sondern auch zensiert. Für bestimmte Märkte wurden teilweise sogar eigene Versionen des Originalfilms angefertigt (vgl. Dwyer 2021: 301; Vasey 1997: 54-72).

Ab Mitte der 1920er Jahre wurde der Tonfilm eingeführt (vgl. Vasey 1997: 75), in Europa gab es aber erst ein paar Jahre später, ab 1929, erste Tonfilmvorführungen²⁴. Schnell entstanden nach einer kurzen Übergangszeit reine Ton- und Sprechfilme. Diese stellten neue Anforderungen, nicht nur an die Translation, sondern die gesamte Filmindustrie stand vor

²² Vgl. Patalas (1969/2018) zur Entstehungsgeschichte des Films.

²³ Zwischentitel dienten der Verortung und Erklärung der Handlung. Diese konnten Informationen über die Gedanken der Filmfiguren geben oder Dialoge wiedergeben (vgl. Berry 2024: 190; Pérez-González ³2020: 30).

²⁴ Eigentlich handelt es sich um hybride Filme, die noch durch viele stummfilmische Charakteristika gekennzeichnet waren (vgl. Berry 2024: 189). Vasey (1997: 75, 86) führt an, dass bei den ersten Tonfilmen weniger mit Dialogen und mehr mit (synchronisierter) Musik und Soundeffekten experimentiert wurde.

neuen Herausforderungen. Diese betrafen z. B. die Kostenfrage und die technischen Aspekte der Filmproduktion, die Entstehung von großen Kinosälen, die Anfertigung von Drehbüchern sowie die SchauspielerInnen, die nun verbale und nonverbale Sprache kombinieren mussten (vgl. Vasey 1997: 63, 88; Berry 2024: 189-190).

Zu dieser Zeit wurden nicht nur Untertitelungen angefertigt und erste Versuche mit Filmsynchronisation gemacht, sondern auch verschiedensprachige Versionen eines Films, sogenannte Sprachversionsfilme, gedreht. Mehrsprachige SchauspielerInnen konnten teils in mehreren Filmversionen ihre Rolle behalten, andere Rollen wiederum wurden neu besetzt – ein aufwendiges und kostspieliges Verfahren, das besonders zwischen 1929 und 1935 Anwendung fand. Um die Filme auf den lokalen Märkten bestmöglich vermarkten zu können, wurden nicht nur die Dialoge übersetzt, sondern auch Kostüme angepasst oder die Handlung im Detail geändert²⁵ – Möglichkeiten, die sich bei der Untertitelung oder Synchronisation nicht bieten, da das Bildmaterial unverändert bleibt (vgl. Vasey 1997: 91-92; Berry 2024: 190-191).

Da Untertitelung und Synchronisation weniger kosten- und zeitintensiv sind als die Sprachversion, konnten sich die ersten beiden Methoden durchsetzen (vgl. Berry 2024: 193). Untertitelte Fassungen fanden anfangs besonders in Südamerika Anklang – dies änderte sich später²⁶ – für den europäischen Markt wurde v. a. synchronisiert (vgl. Vasey 1997: 96-97; Reinart 2004: 75-76). Hier hat mit Sicherheit die Kostenfrage eine Rolle gespielt: „Immerhin verursacht das Untertiteln nur ein Zehntel bis ein Siebtel der Kosten des Synchronisierens [...]“ (Reinart 2004: 77). Eine Aufteilung in Untertitelungs- und Synchronisationsländern ist aber weder eindeutig möglich noch sinnvoll und ist v. a. eine Frage der Tradition: Innerhalb eines Landes können je nach Sprachgemeinschaften und Zielpublikum die Untertitelung oder Synchronisation üblich sein bzw. je nach Medium oder Verbreitungsmodus unterschiedliche Verfahren angewendet werden (z. B. Fernsehen oder Kino, Unterhaltungsfilm oder Dokumentationen) (vgl. Reinart 2014: 262-264, 279). Mit den neuen technologischen Möglichkeiten verschwimmen diese „Grenzen“ immer mehr (vgl. Chaume 2013b: 120-121).

²⁵ Man kann natürlich die Frage stellen, ob es sich bei Sprachversionsfilmen überhaupt um Translate handelt. Die Filme wurden sowohl parallel ausgearbeitet als auch gedreht: „Die konventionelle Vorstellung eines Originals und einer Übersetzung funktioniert also angesichts der Sprachversionen nicht, auch wenn wahrscheinlich de facto bei der Produktion die Sprachversion des Produktionslandes als Vorlage galt. Aber auch hier muss man relativieren, dass gewisse Sprachversionsprojekte internationale Ko-Produktionen waren“ (Berry 2024: 194).

²⁶ Reinart (2004: 75-76) bringt die in einem Land etablierte Form der Translation mit der Alphabetisierungsrate in Zusammenhang: „So ist die nach wie vor relativ hohe Anzahl von Analphabeten in Lateinamerika sicher mit ein Grund dafür, daß dort die Synchronisation vorherrscht“ (2004: 76).

Im Zuge der Verbreitung des Fernsehens ab den 1950er Jahren (vgl. Holly 2004: 14-15) erhöhte sich gleichzeitig auch der Translationsbedarf. Mit der Digitalisierung wurde nun die Videokassette, die nur eine Sprachfassung, also entweder die Synchronisation oder die Untertitelung enthielt, ab Ende des 20. Jahrhunderts von der DVD verdrängt. Die Speicherkapazität von DVDs oder den noch jüngeren Blu-Rays ist höher und macht es möglich, mehrere Synchronfassungen und eine Vielzahl von untertitelten Versionen zu speichern. Die ZuschauerInnen können also je nach persönlicher Präferenz wählen (vgl. Díaz Cintas 2005: 18; Gambier 2008: 26; Reinart 2014: 264).

In den 1990er Jahren transformierte das Aufkommen des Internets die Übersetzungsindustrie komplett. Untertitelungssoftware kam auf den Markt und erleichterte die Erstellung sowie die Übertragung der Untertitel. Solche Sprachtechnologien, auch CAT-Tools (*Computer Assisted Translation Tools*) genannt, sind z. B. *Translation Memory* (TM), *Machine Translation* (MT) oder *Speech Recognition* (SR). Mit der Spracherkennung ist das sogenannte *Respeaking* entstanden – eine Möglichkeit, um Live-Untertitel zu erstellen. Dies war vorher nur mithilfe einer dolmetschenden Person und eines/einer Stenograf(en) umsetzbar (vgl. Georgakopoulou 2019: 517-519).

Die Arbeitsprozesse im Bereich der AVT haben sich besonders seit der Jahrhundertwende stark verändert. Einige Beispiele dafür sind das Outsourcing, um den explosionsartig gestiegenen Bedarf an audiovisueller Übersetzung zu bewältigen, Translation Management Systeme (TMSs) oder cloudgestütztes Arbeiten²⁷. Übersetzungsprojekte können durch TMSs und Cloud-Anwendungen besser koordiniert, die Effizienz des Translationsprozesses erhöht und die Qualität der Translate gesteigert werden (vgl. Georgakopoulou 2019: 520-521).

Es können damit nicht nur automatische Untertitel erstellt werden, sondern auch für die Synchronisationspraxis wurden schnell Softwareanwendungen, wie *ReelVoice* entwickelt, die z. B. das Nachbearbeiten der aufgenommenen Stimmen ermöglichen und diese den Stimmen der „OriginalschauspielerInnen“ anpassen können (vgl. Gambier 2008: 26-27). Mittlerweile gibt es durch die Weiterentwicklung der Künstlichen Intelligenz (KI)²⁸ immer mehr Möglichkeiten für die AVT – diese werden unter Punkt 2.1.1 genauer dargestellt.

²⁷ Bolaños García-Escribano & Díaz Cintas (2020) sprechen sogar von einem *Cloud Turn* in der AVT.

²⁸ „[...] KI-Systeme [...] sind heute im Stande, intelligentes Verhalten und kognitive Fähigkeiten des Menschen bis zu einem gewissen Grad zu imitieren. Computerprogramme werden also befähigt, Aufgaben zu analysieren, sich anhand selbstständiger maschineller Lernprozesse deren Umsetzung anzupassen, um diese schlussendlich autonom zu lösen, ohne explizit programmiert zu sein“ (Kurch 2024: 362).

Mit der Verbreitung des Internets ist außerdem die *fan AVT* (vgl. Dwyer 2019: 436) entstanden: Dazu gehören zum einen das *fansubbing*, bei dem das Publikum selbst die Untertitel erstellt, was durch kostenlos verfügbare Untertitelungssoftware möglich ist (vgl. Georgakopoulou 2019: 522-523), und zum anderen das *fandubbing* im Bereich der Synchronisation sowie das *romhacking* von Videospielen. Wenngleich sich diese Fan-Übersetzungen in einer Grauzone abseits der professionellen Translationstätigkeit befinden,²⁹ dürfen der exponentielle Anstieg, die weltweite Verbreitung und das enorme Potenzial dieser Phänomene nicht unterschätzt werden. Einige Auswirkungen der Fan-AVT auf die professionelle AVT sollen hier genannt werden. Es gibt z. B. Untertitelungsfirmen, die auf *fansubs* basierende Übersetzungsmethoden verwenden oder qualifizierte Unternehmen, die ursprünglich aus AmateurInnengruppen entstanden sind usw. (vgl. Dwyer 2019: 436-441):

The creativity of solutions employed in fansubbing, which can be seen as a hybrid between traditional subtitling, subtitling for the hard of hearing and video game localization [...], has the potential to question established norms in the subtitling profession and influence subtitle production in the future. (Georgakopoulou 2019: 523)

Beeindruckend ist zudem die Schnelligkeit der Erstellung solcher Fansubs: „Increasingly these days global fansubbing activity aims to bring subtitled US television content to fans in the shortest turnaround times possible, commonly within 24 hours of a show’s first domestic airing, and prior to the appearance of a professionally subtitled version” (Dwyer 2019: 440-441).

Jüngere technologische Entwicklungen, die sich im Zuge der Globalisierung ungefähr in den letzten 20 Jahren angebahnt und besonders im letzten Jahrzehnt weiterentwickelt und stark verbreitet haben, werden in Bezug auf deren Auswirkungen auf die AVT in den folgenden Unterkapiteln dargestellt. Dabei geht es v. a. um cloudbasierte Tools und den Einsatz von KI. Daraus ergeben sich neue Fragen und Herausforderungen, die wichtige Themen, wie Barrierefreiheit, Qualitätssicherung oder die Ausbildung von TranslatorInnen betreffen. Es wird in der vorliegenden Arbeit v. a. auf den Einsatz von Software und die Barrierefreiheit bei Fernsehanstalten und Streamingdiensten eingegangen. Sonstige Beispiele werden nur punktuell genannt, da diese nicht zum Kern der Arbeit gehören und den Umfang übersteigen würden.³⁰

²⁹ „Fan AVT [...] is largely amateur, free, unregulated and even illegal” (Dwyer 2019: 436).

³⁰ Zu technologischen Innovationen im Bereich der AD s. Taylor & Perego (Hg.) (2022): *The Routledge Handbook of Audio Description* (Teil 5, S. 329-419) und Braun & Starr (Hg.) (2021): *Innovation in Audio Description Research*. Zum Thema KI und Sprache s. Görz; Schmid & Braun (Hg.) (2021): *Handbuch der Künstlichen Intelligenz* (Kap. 14, S. 601-672). Bei O’Hagan (Hg.) (2020): *The Routledge Handbook of Translation and Technology* geht es in verschiedenen Artikeln u. a. um Technologie, Qualitätssicherung und die translatorische Ausbildung.

2.1.1 Jüngste Entwicklungen und zukünftige Herausforderungen

Die technologischen Änderungen, die zunächst durch die Nutzung von Internet, Smartphone und Co. sowie aktuell mit dem Einsatz von KI neue Dimensionen angenommen haben, wirken sich weitreichend auf die AVT aus.³¹ Filme und Videos werden per Streaming bequem zu Hause oder unterwegs auf dem Tablet bzw. Smartphone konsumiert und machen DVDs weitgehend überflüssig (vgl. Kurch 2024: 362). Untertitel werden nicht mehr mittels chemischer Verfahren erstellt oder per Laser auf die Filmstreifen „gebrannt“, wie es bis in die späten 2000er Jahre gemacht wurde³² (vgl. O’Sullivan & Cornu 2019: 20), sondern mit frei zugänglicher online oder offline Software bzw. mit cloudbasierten Anwendungen, die es ermöglichen weltweit mit anderen UntertitlerInnen an einem gemeinsamen Projekt zu arbeiten. 3D-Videos und -Filme werden von *Virtual Reality* und 360°-Videos übertroffen und werfen die Frage auf, wie Untertitel dort am besten eingebettet werden können, um das „immersive“ Erlebnis nicht zu beeinträchtigen (vgl. Díaz Cintas & Massidda 2020: 259, 265-266; Georgakopoulou 2019: 522).

Relativ neu ist die Verwendung von cloudgestützten Tools im Bereich der Synchronisation und Audiodeskription: „In this manner, scripting, auditioning of future voice talents, casting, recording, editing and mixing can all be conducted online, as opposed to the traditional approach of performing these activities locally, in soundproof recording studios“ (Díaz Cintas & Massidda 2020: 267). Was Gambier (2008: 27) in Bezug auf die schnelle Entwicklung von Synchronisationssoftware prophezeit hat: „It will also be possible to improve dubbing by manipulating the original image, for example, by modifying lip movement so as to achieve better synchronisation with the sounds being articulated in the target language [...]“, ist mit KI bzw. der Deepfake-Technologie bereits möglich, mit der Bild- oder Videodateien ohne merkbare Qualitätsverluste verändert werden können. Es können Personen, Stimmen, gesprochene Inhalte etc. ausgetauscht werden, wodurch nicht mehr ohne weiteres ersichtlich ist, ob es sich um die Originaldatei oder um eine Fälschung handelt. Wenngleich hier generell eine sehr hohe Manipulationsgefahr besteht, kann diese Technik womöglich die Synchronisation revolutionieren (vgl. Anatole Studio 2022). Von der Firma Flawless AI wurden z. B. die Tools *TrueSync* und *DeepEditor* entwickelt, mit denen die Lippenbewegungen automatisch an

³¹ Bei Kurch (2024: 364-366) findet man einen Überblick über KI-Anwendungen, die in der AVT aktuell genutzt und erforscht werden, mit Verweisen auf weiterführende Literatur.

³² Elektronisch erstellte Untertitel wurden in den 1970er Jahren zuerst nur für das Fernsehen verwendet (vgl. O’Sullivan & Cornu 2019: 20).

das gesprochene Wort angepasst bzw. Originaldialoge geändert werden können, ohne bestimmte Szenen erneut verfilmen zu müssen (vgl. Flawless o. J.). Mit diesen neuen Technologien sind natürlich viele rechtliche Fragen verbunden, so z. B. inwiefern KI überhaupt in der Filmproduktion eingesetzt werden darf, ohne die Rechte der SchauspielerInnen in Bezug auf deren Stimme und Schauspielkunst zu verletzen (vgl. Gambier 2008: 26).³³

Als weiteres Beispiel für die zunehmenden digitalen Entwicklungen sollen die bei uns besonders im letzten Jahrzehnt populär gewordenen Streaming-Dienste und Plattformen, wie YouTube, Netflix, Amazon Prime Video oder Disney+, genannt werden, die einen hohen Bedarf an zu übersetzenden Videos, Filmen und Serien haben (vgl. Stössel 2024: 219-221). Z. B. auf YouTube ist es aktuell nicht nur möglich, eigene Untertitel zu erstellen, sondern es gibt auch die Funktion der automatischen Untertitel, die in 41 Sprachen verfügbar ist. Seit Kurzem gibt es für YouTube CreatorInnen außerdem ein KI-gestütztes Tool mit dem Namen *Aloud* zur automatischen Synchronisation von Videos ins Englische oder aus dem Englischen in verschiedene Sprachen: Portugiesisch, Spanisch, Französisch, Deutsch, Italienisch, Hindi, Indonesisch und Japanisch – weitere Sprachen folgen (vgl. Google LLC. o. J.; YouTube-Hilfe 2024a und b).

Auf kostenpflichtigen Streamingplattformen (Netflix, Amazon Prime, Disney+)³⁴ werden die Translationen von professionellen ÜbersetzerInnen erstellt und das Angebot an AVT ist insgesamt größer als auf kostenlosen Seiten (vgl. Stössel 2024: 220-221). Auf Netflix kann man viele Filmen und Serien wahlweise mit Untertiteln (für Hörgeschädigte), der Synchronisation oder der Audiodeskription ansehen (vgl. Netflix Hilfe-Center o. J.).

Nicht nur bei Streamingdiensten, sondern auch beim Fernsehen oder bei der Nutzung von Websites kommt die wichtige Frage nach der Barrierefreiheit auf. Dieses Thema ist nicht neu, aber aktueller denn je, da die Zugänglichkeit zum Internet und zu audiovisuellen Unterhaltungsmedien für Menschen mit körperlichen oder kognitiven Beeinträchtigungen immer mehr ausgebaut wird.³⁵ Die Audiovisuelle Translation muss sicherstellen, mögliche fachliche,

³³ In Hollywood streikten 2023 DrehbuchautorInnen und SchauspielerInnen, um sich gegen einen willkürlichen Einsatz von KI zu wehren. Es ging u. a. um Bedenken, dass z. B. verstorbene Filmstars künstlich wieder auf die Leinwand gebracht oder Synchronstimmen per KI erstellt werden könnten und die Arbeit der SchauspielerInnen somit überflüssig werden würde (vgl. Kelber 2023; Krause-Blouin 2023).

³⁴ Seit 2007 gibt es das Streaming via Netflix und seit 2014 ist der Video-on-Demand (VOD-)Anbieter in Österreich, Belgien, Frankreich, Deutschland, Luxemburg und in der Schweiz verfügbar (vgl. Netflix o. J.).

³⁵ Für die kommunikative und digitale Barrierefreiheit gibt es in Deutschland, Österreich und der Schweiz jeweils spezifische gesetzliche Regelungen. 2025 tritt der Europäische Rechtsakt zur Barrierefreiheit in Kraft, der u. a. auf eine bessere Zugänglichkeit zu audiovisuellen Inhalten abzielt und nicht nur Fernsehsender, sondern auch VOD- oder Videospielanbieter betrifft (vgl. Gutermuth & Hansen-Schirra 2024: 48-50).

(fach)sprachliche, kulturelle, physische, mentale und/oder technische Hindernisse³⁶, je nach Zielpublikum, abzubauen (vgl. Gambier 2008: 29; Gutermuth & Hansen-Schirra 2024: 51-52).

Am Beispiel des Österreichischen Rundfunks (ORF) stellt Grübl (2024) dar, welche Formen der AVT dort angewendet und welche technologischen Unterstützungen eingesetzt werden, um die Barrierefreiheit der Sendungen zu garantieren. Dazu zählen: Untertitel (UT), UT für Hörbeeinträchtigte und Gehörlose (SDH), Audiodeskription (AD), Voice-Over (VO), Gebärdensprachdolmetschen und Inhalte in Leichter/Einfacher Sprache. Es wird sowohl live untertitelt als auch semi-live oder mit time-codierten UT gearbeitet, die im Voraus vorbereitet werden. Live-UT werden durch *Respeaking* und mittels Spracherkennungs- und UT-Software erstellt. Das gesprochene Wort wird automatisch in Schriftform umgewandelt, Satzzeichen müssen mitgesprochen werden. Grobe Fehler werden von den TranslatorInnen ausgebessert. Bei undeutlicher Aussprache, ähnlich klingenden Wörtern oder Dialekt gelangt die Software aber an ihre Grenzen³⁷ (vgl. Grübl 2024: 210-211; Jüngst ²2020: 236). Für die AD hat das ORF den *AD-Stage-Editor* entwickelt, bei dem der Text, ähnlich wie Untertitel, in die Software eingegeben werden kann und dann von einer computergenerierten Stimme gesprochen wird. Die Hörfilme werden vor der Ausstrahlung von der Redaktion geprüft (vgl. Grübl 2024: 213).

Bezüglich der Gewährleistung einer barrierefreien behördlichen und institutionellen Kommunikation gibt es Projekte, bei denen Gebärdensprach-Avatare eingesetzt werden. Von Gehörlosenverbänden in Deutschland und Österreich sowie vom Weltverband der Gehörlosen (WFD) gibt es aber Kritik: Einerseits können künstliche Avatare die natürliche Mimik und Gestik nur in einem gewissen Maß nachahmen, andererseits könnte dadurch die Gebärdensprache von hörenden Personen womöglich als nichternstzunehmende Spielerei wahrgenommen werden, was ihrer Sichtbarkeit nicht zugutekommen würde (vgl. Meinhardt 2023).

Die technischen Neuerungen im Bereich Barrierefreiheit und AVT bieten viele Chancen, wenngleich die Risiken nicht unterschätzt werden dürfen.³⁸ Gutermuth & Hansen-Schirra (2024: 55-56) beschreiben die AVT als „Katalysator für Barrierefreiheit“: Sie ist das Bindeglied zwischen audiovisuellen Medien, technologischen Anwendungen und den NutzerInnen.

³⁶ Technische Hindernisse meinen die Darstellbarkeit der Inhalte auf dem Endgerät. Die Konfiguration des Computers z. B., soll der Nutzung audiovisueller Inhalte nicht im Weg stehen (vgl. Gambier 2008: 29).

³⁷ KI-Anwendungen werden aktuell aber sogar auf österreichischen Dialekt trainiert (vgl. Grübl 2024: 216).

³⁸ Die Zusammenarbeit von Mensch und Maschine bzw. von qualifizierten TranslatorInnen und Software, ermöglicht aktuell den besten Nutzen bezüglich Zeit, Kosten und Qualität der Übersetzungsdienstleistungen. Jedoch besteht zunehmend die Gefahr der Entprofessionalisierung und Entwertung, was bedeuten könnte, dass der Beruf in die Unsichtbarkeit abrutscht (vgl. Nagel 2024: 266-267).

2.1.2 Verortung der AVT im wissenschaftlichen Diskurs

Ab den späten 1960er Jahren haben sich zunächst einzelne VertreterInnen anderer Wissenschaftsbereiche (z. B. Sprach- und Literaturwissenschaft, Psychologie) mit den Themen Synchronisation und Untertitelung auseinandergesetzt (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 23-24). Die AVT zeichnet sich in der deutschsprachigen Übersetzungswissenschaft aber erst in den 1970er und 80er Jahren mit den Veröffentlichungen von Reiß (1971) (s. „auto-medialer“ Texttyp) und Reiß & Vermeer (1984) (s. „multi-medialer“ Texttyp) langsam ab.

Im *Handbuch Translation* (Snell-Hornby; Hönig; Kußmaul & Schmitt ²1999) finden sich unter „Spezifische Aspekte des Übersetzens“ Artikel zu AVT-relevanten Themen, wie der Lokalisierung von Software, der Translation von Werbetexten und -filmen, der Theaterübersetzung sowie der Film- und Fernsehübersetzung. Delabastita (1989) beschäftigt sich mit den Massenmedien Film und Fernsehen und beschreibt Filme als „multi-channel and multi-code type of communication“ (1989: 196). Er geht auf den multimodalen Charakter von Filmen ein und macht auf folgendes Problem aufmerksam: „[...] translation has so long been the Cinderella of linguistic and literary studies“ (1989: 193). Die Translationswissenschaft wurde früher als Teil der Literatur- bzw. Sprachwissenschaft gesehen – an eine Etablierung der AVT als eigenständige Disziplin war lange Zeit nicht zu denken.

Ab den 1990er Jahren werden dann stetig mehr wissenschaftliche Artikel und Arbeiten zur Untertitelung und Synchronisation veröffentlicht (z. B. Gottlieb 1992, 1994 und 1998; Herbst 1994). Oft haben diese Ansätze aber noch einen präskriptiven Charakter und beschäftigen sich z. B. mit der Gegenüberstellung von Vor- und Nachteilen der Synchronisation und Untertitelung (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 25) oder mit der Kritik an „schlechten“ Synchronfassungen (vgl. Chaume 2013a: 291).

Zunehmend wird dann der Frage nach der Didaktik (z. B. *The Didactics of Audiovisual Translation* (Díaz Cintas 2008)) und der Barrierefreiheit (z. B. einige Artikel im *Handbuch Barrierefreie Kommunikation* (Maaß & Rink 2020)) im Rahmen der AVT-Forschung nachgegangen. Die AVT gewinnt als eigener Bereich immer mehr an Bedeutung und wird als Unterdisziplin der Translationswissenschaft anerkannt (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 25). Diese Entwicklung spiegeln mehrere Handbücher zur AVT wider, die im englischsprachigen Raum veröffentlicht wurden (z. B. Pérez-González 2019; Bogucki & Deckert 2020). In deutscher Sprache sind die Publikationen von Jüngst (²2020) und Künzli & Kaendl (2024) erschienen.

Nicht nur die anfängliche Uneinigkeit bezüglich der Benennung „AVT“, sondern auch deren interdisziplinärer Charakter – es gibt Überschneidungen mit der Linguistik, Literatur-, Film- und Kognitionswissenschaft, Soziologie sowie den *Accessibility Studies* und *Adaption Studies* usw. – haben es der Etablierung als eigene Forschungsdisziplin nicht leicht gemacht und dennoch ist sie gelungen (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 29-31; Künzli & Kaindl 2024: 13).

Zu einer Wissenschaftsdisziplin gehört natürlich auch die akademische Ausbildung. Seit den späten 1980er und frühen 90er Jahren wurden diesbezüglich zunächst einzelne Fächer oder Module der AVT im Rahmen der Ausbildung von TranslatorInnen angeboten (vgl. Nardi 2024: 319). „Das europäische Ausland war bei der Einrichtung entsprechender Studiengänge schneller. Besonders an Barcelonas Universitäten hat sich ein Schwerpunkt der AV-Übersetzung etabliert, inklusive der Game-Übersetzung“ (Jüngst ²2020: 18). Mittlerweile gibt es z. B. in Deutschland spezielle AVT-Masterstudiengänge, wie „Fach- und Medienübersetzen“ an der Technischen Hochschule Würzburg-Schweinfurt, „Medientext und Medienübersetzung“ sowie „Barrierefreie Kommunikation“ an der Universität Hildesheim oder „Softwarelokalisierung“ an der Hochschule Anhalt – Anhalt University of Applied Sciences (vgl. HRK o. J.).

Die neuen technologischen Entwicklungen stellen große Anforderungen an die AVT-Ausbildung: Kompetenzen, die angehende TranslatorInnen für die spätere Berufspraxis brauchen, sind u. a. neben sprachlichen, außersprachlichen, kulturellen, translatorischen sowie beruflichen auch die instrumentelle Kompetenz, die den Umgang mit audiovisuellen Medien und übersetzungsspezifischer Software einschließt (vgl. Cerezo Merchán 2019: 470-471; Nardi 2024: 321-323). Díaz Cintas & Remael (2021: 62) beanstanden diesbezüglich, dass in der AVT-Ausbildung „transversale“ bzw. fächerübergreifende Kompetenzen, die z. B. die audiovisuellen Medien und das digitale Arbeitsumfeld betreffen, bisher oft vernachlässigt wurden. Die AVT-Ausbildung muss mit den schnellen Entwicklungen in unserer globalisierten Welt mithalten und den StudentInnen die Verwendung spezifischer Übersetzungssoftware ermöglichen, damit diese bestmöglich auf die Berufspraxis vorbereitet werden (vgl. Nardi 2024: 327).

2.2 (Interlinguale) Untertitelung

Künzli (2024: 107) definiert Untertitel als „[...] eine intra- oder interlinguale schriftliche, meist gekürzte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen, jedoch aus akustischen und visuellen Zeichen bestehenden Ausgangstexts, die quasi-synchron zu diesem eingeblendet wird“. Die Untertitelung (UT) wird zusätzlich zum Filmgeschehen präsentiert – in Kombination mit den filminhärenten Modi (Sprache, Musik, Geräusche, (bewegte) Bilder usw.). Der Ausgangstext wird also vom Zieltext nicht „ersetzt“ (vgl. 2024: 108). Gottlieb (1992: 162) bezeichnet die UT deshalb als „additiv“ und beschreibt deren Rezeption als unmittelbar – diese kann von den ZuschauerInnen nicht direkt beeinflusst werden, da die Geschwindigkeit, mit der die UT eingeblendet wird, vorgegeben ist³⁹ (vgl. Reinart 2014: 271-272).

Die Definition von Díaz Cintas & Remael (2021: 9) geht detaillierter auf die Beschaffenheit der interlingualen UT und deren Platzierung auf dem Bildschirm ein. Es werden neben Dialogen auch Informationen, die im Film in Textform zu sehen sind, oder Musik übersetzt:

Interlingual subtitling [...] may be defined as a translation practice that consists in presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that aims to recount the original dialogue exchanged among the various speakers, as well as all the other verbal information that is transmitted visually (letters, inserts, graffiti, text messages, inscriptions, placards, and the like) and aurally (songs, voices of, voiceover narration).

Bei Künzli (2024) findet man eine übersichtliche Grafik zur Einteilung von Untertiteln:⁴⁰

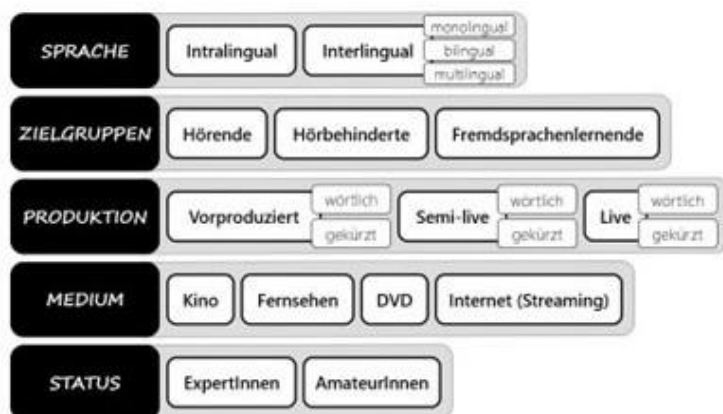


Abbildung 1: Klassifikation von Untertiteln (Künzli 2024: 111)

Zu differenzieren sind zunächst die intra- und interlinguale UT. Letztere ist das Thema der vorliegenden Arbeit: die Originalsprache, die im Film gesprochen wird, ist eine andere als die der Untertitel. Bei der intralingualen UT wird innerhalb derselben Sprache untertitelt, die Ziel-

³⁹ Beim Film-/Serienkonsum auf dem eigenen Endgerät kann jedoch die Geschwindigkeit des Films, und somit gleichzeitig auch die Einblendung der UT verlangsamt oder erhöht werden.

⁴⁰ Die Unterscheidung von professionellen UntertitlerInnen und AmateurübersetzerInnen wurde bereits unter 2.1 angeschnitten und wird hier deshalb ausgeklammert.

gruppe ist aber eine andere (z. B. für hörgeschädigte/gehörlose Menschen oder Fremdsprachenlernende). Außerdem können intralinguale Untertitel verwendet werden, wenn im Dialekt gesprochen wird oder der Ton schlecht zu hören ist (z. B. Straßenlärm bei Interview mit PassantInnen). In Ländern mit mehreren Amtssprachen werden Filme oft mit zweisprachigen Untertiteln gezeigt, seltener ist die dreisprachige UT (vgl. Jüngst ²2020: 65; Díaz Cintas & Remael 2021: 11-21; Künzli 2024: 111-112).

In Hinblick auf die Produktionszeit der UT, können offline/vorproduzierte (z. B. für Kinofilme), live (z. B. für Sportevents, Live-Interviews oder Talkshows) und semi-live Untertitel (für Live-Sendungen kann die UT im Voraus z. T. vorbereitet werden) unterschieden werden. Im Gegensatz zur vorproduzierten UT, steht beim Live-Untertiteln wenig Zeit zur Verfügung. Es wird mit technischer Unterstützung (*Respeaking* und *Speech Recognition*) gearbeitet (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 21-24; Künzli 2024: 113). Normalerweise werden Untertitel als Textblock mittig am unteren Bildende angezeigt. Es gibt aber auch die Möglichkeit des „Scrollings“, bei dem Wort für Wort eingeblendet wird. Dies ist in manchen Ländern beim Live-Untertiteln üblich (vgl. Jüngst ²2020: 245; Díaz Cintas & Remael 2021: 25-26).

Eine weitere Klassifizierung der UT betrifft das Verbreitungsmedium (z. B. Kino, DVD, Internet, Fernsehen). Es gibt beim Untertiteln für bestimmte Medien unterschiedliche Vorgaben, die nicht nur von der Darstellung auf dem Endgerät bzw. der Bildschirmgröße beeinflusst werden. Es kommt außerdem auch vor, dass Filme, nachdem sie z. B. im Kino gezeigt wurden, von privaten Fernsehanstalten neu Untertitelt werden usw. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 29-30; Künzli 2024: 114).

Díaz Cintas & Remael (2021: 26-29) grenzen des Weiteren offene und geschlossene Untertitel voneinander ab: Erstere sind ein fester Bestandteil von Filmen oder Videos und können nicht abgeschaltet werden. Letztere sind optional zuschaltbar und heutzutage die Norm. Neben den „normalen“, elektronischen Untertiteln gibt es heute auch „3D-Untertitel“⁴¹ (z. B. im Kino oder auf Blu-ray). In Zukunft werden Untertitel laut Díaz Cintas & Remael sicher auch an immersive 360° Videos angepasst werden.

⁴¹ „The main challenges to maintain the 3D illusion derive from the way the subtitles are positioned on screen and how they interact with the objects and people being depicted. Any conflict between an onscreen object and the subtitle text will destroy the 3D illusion, as is the case with the ghosting effect, where the subtitles have a visible shadow that makes their reading difficult and can lead to [...] physiological side effects in the form of headaches, eyestrain and nausea” (Díaz Cintas & Remael 2021: 28).

2.2.1 Ablauf des technisierten Untertitelungsprozesses

Nachdem ein LSP (*Language Service Provider*) einen Auftrag erhalten und angenommen hat, wird eine Kopie des Films erstellt und dient in der Folge als Arbeitsmaterial für die ÜbersetzerInnen. Aus Gründen des Urheberrechtsschutzes bzw. um missbräuchliche Verwendungen zu verhindern, wird der Film oft mit Wasserzeichen versehen oder unscharf bzw. in niedriger Qualität gespeichert (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 33).

Im ersten Schritt muss der Film gespottet werden – es müssen Anfang und Ende aller Redebeiträge gekennzeichnet werden, um den Einblendezeitraum für die Untertitel festzulegen. Oft werden Filme von TechnikerInnen bereits vorgespottet (genannt *templates* oder *master subtitles*). Dies kann bei der eigentlichen UT zu Schwierigkeiten führen, da nicht jede Sprache gleich viel Platz braucht und der Satzbau jeweils verschieden ist. Wenn die ÜbersetzerInnen das Spotting selbst durchführen, können sie die Eigenschaften der Zielsprache in diesen Prozess vorausschauend einbeziehen (vgl. Jüngst ²2020: 43, 46, 277; Díaz Cintas & Remael 2021: 34). Beim Spotten spielt auch die sogenannte Segmentierung eine Rolle, bei der der Ausgangsdialog in Sinneinheiten aufgeteilt wird. Ein Untertitel sollte idealerweise einer Sinneinheit entsprechen (vgl. Reinart 2014: 272; Díaz Cintas & Remael 2021: 169-170):

Es sollte aber beachtet werden, dass auch der Filmschnitt häufig dem Sprachrhythmus folgt und dass die Sprecher meist dann Pausen machen, wenn sie grammatikalisch akzeptabel sind. Der Untertitel hat also nur dann Probleme, wenn aus irgendeinem Grund der Wechsel in den Bildern und den Dialogen nicht simultan erfolgt. In den meisten Fällen wird der Untertitler dann eine rhetorische Segmentierung bevorzugen. (Gottlieb 2002: 203)

Jüngst (²2020: 43) verweist auf eine andere Problematik: „Nach wie vor kann es in der Praxis [...] vorkommen, dass der außerhäusige Untertitler nur eine Textdatei bekommt, gern als Excel-Tabelle, und den Film nie sieht.“ Ohne Zugang zum visuellen Filmgeschehen fehlen kontextuelle Information, wodurch Fehler entstehen können, die nicht der mangelnden Kompetenz der ÜbersetzerInnen geschuldet sind (vgl. Reinart 2004: 103). Gründe für den eingeschränkten Zugriff auf das Originalfilmmaterial können einerseits die Befürchtung sein, dass Raubkopien erstellt werden oder andererseits dem Zeitdruck geschuldet sein, aufgrund dessen die UT noch während der Fertigstellung des Films, also beinahe parallel produziert werden muss (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 34). Im Idealfall bekommen die UntertitlerInnen neben dem Film auch das Drehbuch⁴² mit den Dialoglisten (vgl. Reinart 2004: 103).

Beim Untertiteln wird softwarebasiert gearbeitet. Sehr hilfreich ist dabei der

⁴² Prä-/Postproduktionsskripte können aber vom tatsächlichen Filmdialog abweichen (vgl. Reinart 2004: 103).

WYSIWYG-Modus⁴³ – eine Kontrollfunktion, mit der die UntertitlerInnen die erstellte Translation im Film ansehen und somit Fehler leichter identifizieren können (vgl. Reinart 2014: 271). Wenn cloudgestützt untertitelt wird ist es nicht mehr notwendig, bestimmte Dateiformate umzuwandeln oder zu verschicken, da alles automatisch in der Cloud gespeichert wird und für den/die AuftraggeberIn zugänglich ist. Nach der Fertigstellung der Translation wird die UT vom LSP auf Qualität geprüft. Bei Fragen oder Problemen kann es auch sein, dass der/die UntertitlerIn vom Unternehmen nochmals kontaktiert wird (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 35-36).

Im Zuge des hohen und ständig steigenden Bedarfs an audiovisuellen Übersetzungsdienstleistungen steht nicht nur die Untertitelungsindustrie, sondern die komplette AVT-Branche vor folgendem Dilemma:

The audiovisual industry is [...] experiencing an ever-increasing demand for audiovisual translation services, yet at the same time is forced to contend with the reduction of budgets as well as the contraction of timeframes in which these services need to be provided. (Georgakopoulou 2012: 1)

Wenn für DVDs und Blu-rays, Filmfestivals oder Streamingdienste untertitelt wird, sind für die Translation manchmal nur wenige Tage oder lediglich Stunden vorgesehen, wohingegen die ÜbersetzerInnen beim Untertiteln für das Fernsehen oder Kino tendenziell einen größeren zeitlichen Rahmen haben. Bei VOD-Anbietern ist es inzwischen üblich, dass verschiedene-sprachig untertitelte (bzw. synchronisierte) Filme oder Staffeln einer Serie möglichst gleichzeitig oder mindestens zeitnah zur Veröffentlichung des Originals online verfügbar sind (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 57).⁴⁴

Um dem enormen Zeitdruck gerecht zu werden, sind manche LSP dazu übergegangen, einen Auftrag von mehreren TranslatorInnen bearbeiten zu lassen, wobei jede/r für einen bestimmten Teil des Films bzw. der Serie zuständig ist. Die Gefahr dieses sogenannten *Micro-taskings* ist, dass z. B. (Fach-)Begriffe innerhalb des Films unterschiedlich übersetzt werden oder kontextuelle Unstimmigkeiten entstehen. Díaz Cintas & Remael (2021: 57) weisen darauf hin, dass dieses Vorgehen trotz abschließender Qualitätskontrolle zu qualitativen Einbußen des Endprodukts führen kann.

⁴³ Das Akronym steht für: *What you see is what you get* (vgl. Reinart 2014: 269).

⁴⁴ In der Videospiel-Lokalisierungsbranche heißt dieses Konzept *sim-ship* (*simultaneous shipment*) (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 57).

2.2.2 Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit

Beim Untertiteln findet ein Wechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit statt (vgl. Gottlieb 1994: 104; Reinart 2004: 83). Zuerst muss aber die Beschaffenheit des Filmdialogs untersucht werden, da dieser in Unterhaltungsfilmen o. Ä. lediglich spontan wirkt, jedoch im Voraus schriftlich konzipiert wird⁴⁵ (vgl. Jüngst ²2020: 34): „Die gesprochene Sprache in Spielfilmen existiert zunächst als schriftliche Imitation gesprochener Sprache im Drehbuch“ (²2020: 60). Gregory & Carroll (1978: 42) haben im literarischen Kontext auf die Besonderheit von nicht-spontaner Sprache hingewiesen und diese als „[...] written to be spoken as if not written [...]“ beschrieben. Filmdialoge unterscheiden sich von alltäglicher, mündlicher Sprache, wenngleich sie spontansprachliche Charakteristika haben (vgl. Remael 2008: 60). Die UT muss gut lesbar sein, weshalb Satzabbrüche, Wiederholungen und Füllwörter, die Mündlichkeit auszeichnen, dort häufig nivelliert werden. Schimpfwörter⁴⁶ oder Dialektismen werden oft durch euphemistische Umschreibungen bzw. standardsprachliche Begriffe ersetzt (vgl. Reinart 2004: 85).

Remael (2008: 60-61) erläutert drei Funktionen des filmischen Dialogs⁴⁷: die strukturierende, narrativ-informative und interagierende. Die erste stellt die innerszenische und szenenübergreifende Kohäsion sicher. Die zweite zielt auf die erzählerische Kontinuität und die Kohärenz auf inhaltlicher Ebene ab. Die dritte bezieht sich auf die mündliche Interaktion der Figuren und auf die dadurch mittels Sprache entstehende Charakter- und Beziehungsbildung. Der Dialog muss sich also in den Film als Ganzes einfügen und gewisse Kriterien erfüllen. Er kann als Beispiel für „fingierte Mündlichkeit“ (Goetsch 1985) genannt werden. In Bezug auf literarische Werke beschreibt Goetsch (1985: 202): „Mündlichkeit in geschriebenen Texten ist nie mehr sie selbst, sondern stets fingiert und damit eine Komponente des Schreibstils und oft auch der bewußten Schreibstrategie des jeweiligen Autors“. Die Illusion echter Mündlichkeit entsteht dadurch, dass SchriftstellerInnen (bzw. DrehbuchautorInnen) Merkmale spontaner Sprache herausarbeiten und zuspitzen (vgl. 1985: 213).

Die Umwandlung von mündlicher Sprache in schriftliche bedingt zwangsläufig eine gewisse Kürzung bzw. Komprimierung des Originaltextes. Bild und Ton des Originalfilms kön-

⁴⁵ Auch in Dokumentationen kommt nicht nur Spontansprache vor, da z. B. Interviews oft inhaltlich und strukturell geplant und durch die InterviewführerInnen angeleitet werden (vgl. Remael 2008: 64; Jüngst ²2020: 34).

⁴⁶ Kraftausdrücke wirken in schriftlicher Form stärker. Zudem geht es um die Vermarktung eines Films, der evtl. mehr Menschen erreicht, wenn er bezüglich Altersfreigabe nicht eingeschränkt ist (vgl. Reinart 2014: 276-277).

⁴⁷ Remael (2008) stützt sich auf Vanoye (1985: 116): Filmdialoge wirken auf einer horizontalen und vertikalen Ebene. Erstere betrifft die Kommunikation zwischen den Charakteren (ähnlich gestaltet wie im realen Leben). Letztere bezieht sich auf das Zusammenspiel mit der Handlung, der erzählerischen Struktur und der Zielgruppe.

nen zeitgleich rezipiert werden, wohingegen bei der UT der visuelle Kanal doppelt gefordert ist, um das bildliche Geschehen und die schriftlichen Informationen fast parallel, d. h. leicht zeitversetzt aufnehmen zu können (vgl. Reinart 2014: 272-274).⁴⁸ ÜbersetzerInnen können bei der Erstellung der UT auf verschiedene Strategien zurückgreifen. Es handelt sich dabei um Möglichkeiten, deren Einsatz je nach Film und Zielgruppe variiert (z. B. Unterhaltungsfilm vs. Dokumentarfilm für eine Fachtagung) (vgl. Reinart 2004: 83-87 und 2014: 275-279):

- „quantitative Reduzierung“ (Komprimierung/Verdichtung): Informationen, die aus Visuellem hervorgehen, Eigennamen, Anrede-/Grußformeln, Redundanzen weglassen
- „qualitative Reduzierung“ (Vereinfachungen Lexik/Syntax): Fremd-/Fachwörter durch gemeinsprachliche Bezeichnungen ersetzen; komplizierte/lange Sätze simplifizieren
- „versetztes Äquivalent“: Einbau von Wortspielen/Witzen anderen Stellen in der UT
- „Expansion“: Umschreibung kulturspezifischer Besonderheiten

Der Wechsel der mündlichen Sprache des Films zur schriftlichen Form der UT kann zu Änderungen der zwischencharakterlichen Beziehungen oder der Figurencharakterisierung führen (vgl. Bruti 2019: 205). UntertitlerInnen müssen bei Kürzungen z. B. darauf achten, wie die Verteilung der Redeanteile die Beziehungen zwischen den Charakteren ausdrückt und welche Wesensmerkmale einzelnen Figuren durch die Sprache zugeschrieben werden (z. B. Dominanz vs. Zurückhaltung). Ein Beispiel können Wiederholungen, Satzabbrüche oder Zögern sein, also Mündlichkeitsmerkmale, die womöglich auf die Schüchternheit oder Unsicherheit einer Figur hinweisen. TranslatorInnen dürfen solche handlungsrelevanten Informationen in der schriftlichen UT nicht (vollständig) relativieren, da einzelne Figuren oder die Gesamthandlung ansonsten vom Zielpublikum anders wahrgenommen werden können (vgl. 2019: 194, 197). Diese Punkte spielen für die Filmanalyse in Kapitel 6 eine wichtige Rolle.

Das Spannungsfeld von gesprochener und schriftlicher Sprache, eingebettet in das visuelle und akustische Filmgeschehen, fordert UntertitlerInnen heraus: „[...] the subtitler must possess the musical ears of an interpreter, the stylistic sensitivity of a literary translator, the visual acuteness of a film cutter, and the esthetic sense of a book designer“ (Gottlieb 1994: 101). Es wurde deutlich, dass UntertitlerInnen auch Kenntnisse über die Besonderheiten und die Wirkungsweise des Filmdialogs haben müssen. Gleiches gilt im Grunde auch für ÜbersetzerInnen der Synchronbranche, wenngleich die Abläufe in diesem Fall etwas anders sind.

⁴⁸ Auch die vorgegebene Zeichenanzahl pro Untertitel kann zu Kürzungen führen (vgl. Reinart 2014: 272-274).

2.3 Filmsynchronisation

Chaume (2020: 104) definiert die Synchronisation (SYNC) folgendermaßen:

Dubbing is a linguistic, cultural, technical and creative team effort that consists of translating, adapting and lip-syncing the script of an audiovisual text. This text is then [...] performed by actors or voice talents usually under the direction of a dubbing director, and recorded on a new soundtrack.

Aus dieser Definition geht hervor, dass die eigentliche Übersetzung durch die TranslatorInnen nur ein Teil des Synchronisationsprozesses ist, der aus mehreren Arbeitsschritten besteht, wie z. B. der (lippensynchronen) Adaption der Übersetzung sowie dem Einsprechen der Dialoge durch die SynchronsprecherInnen und der Aufnahme der neuen Dialoge.

Bei der SYNC wird der ausgangssprachliche Dialog durch einen zielsprachlichen ersetzt. Es handelt sich um eine *covert translation*, d. h. es entsteht die Illusion, man würde einen Originalfilm anschauen – im Gegensatz dazu ist die UT eine *overt translation*, d. h. Original und Übersetzung sind nebeneinander sicht- und hörbar (vgl. Reinart 2004: 74). Dass der Originaldialog in der synchronisierten Fassungen nicht mehr zu hören ist, erlaubt einerseits mehr übersetzerische Freiheit, andererseits kann dies auch zum Kritikpunkt werden und die SYNC generell unter den Verdacht der Manipulation stellen. Es kommt die Frage auf, wo die Grenze zwischen sprachlich-kultureller Anpassung und unzulässiger Änderung liegt. Es sind jedenfalls nicht immer die TranslatorInnen, die den Grad der „Änderung“ der Übersetzung beeinflussen, sondern auch äußere Vorgaben (z. B. Altersfreigabe, Sendezeiten, Zielgruppe usw.) (vgl. 2004: 91-93 und 2014: 284).

Ziel der SYNC ist „[...] the creation of a 'new' script in a different language that can create meaningful relationships [...] with the pictures and sounds that also make their contribution to the 'new' AV text, so that it is as coherent and relevant as possible to the new audience“ (Zabalbeascoa 2008: 33). Die SYNC muss mit dem unveränderlichen Bildmaterial des Films eine neue stimmige Einheit bilden, um den ZuschauerInnen ein möglichst authentisches Filmerlebnis zu bieten. Das Zielpublikum hat hohe Ansprüche an die SYNC, ebenso wie an andere audiovisuelle Produkte. Der erleichterte Zugang zu Originalfilmen und den Übersetzungen ermöglicht es den ZuschauerInnen, verschiedene Fassungen miteinander zu vergleichen, die „beste“ auszuwählen und andere (langfristig) abzulehnen (vgl. Koloszar-Koo 2024: 128). Die Präferenz geht weg vom *appointment viewing*, bei dem Zeit und Inhalt des audiovisuellen Produkts determiniert sind (z. B. Kino oder Fernsehen), hin zu einem allzeit zugänglichen, flexiblen Medienkonsum (via Streaming oder VOD-Anbieter) (vgl. Orrego-Carmona 2018: 323).

2.3.1 Ablauf des arbeitsteiligen Synchronisationsprozesses

Die hohen Anforderungen an die Qualität der audiovisuellen Produkte korrelieren mit dem oft sehr eng bemessenen zeitlichen Rahmen, der für die Erstellung der SYNC zur Verfügung steht – ähnlich wie dies beim Untertiteln bereits dargelegt wurde – und mit anderen „schwierigen“ Arbeitsbedingungen: „Eine Synchronfassung entsteht demnach zumeist unter engen Zeitvorgaben und ohne direkten Kontakt zu den Produzenten und künstlerisch Verantwortlichen der Originalfassung“ (Naumann 2015: 32).

Wenn ein Auftrag vergeben und angenommen wurde, fertigen die TranslatorInnen in einem ersten Schritt eine Rohübersetzung an. Wie bei der Untertitelungspraxis ebenfalls kritisiert wurde, kann es vorkommen, dass die ÜbersetzerInnen keine Einsicht in das Filmmaterial bekommen, sondern nur Dialoglisten erhalten, oder auf einer Arbeitskopie des Films lediglich die Köpfe der SchauspielerInnen zu sehen sind. Dies erschwert es, kontextuelle Rückschlüsse für die Übersetzung zu ziehen, die ansonsten aus der visuellen Ebene des Films hervorgehen (vgl. Leinert 2015: 54; Naumann 2015: 32-33). Krueger (1986: 612) nennt Translate, die unter derartigen Umständen erstellt werden, „Blindübersetzungen“. Obwohl es mittlerweile bekannt ist, dass ein solches Vorgehen für die Qualität nicht unbedingt förderlich ist, hat es sich noch nicht flächendeckend durchgesetzt, den TranslatorInnen das Filmmaterial zur Verfügung zu stellen (vgl. Reinart 2014: 291).

Von den AuftraggeberInnen wird häufig gefordert, eine „wortgetreue“ Rohübersetzung zu erstellen und in Fußnoten den eigentlichen Sinn der Dialoge zu erklären, damit der/die Dialog-/SynchronbuchautorIn (bzw. Dialog-/SynchronregisseurIn) für die weitere Arbeit weiß, um was es inhaltlich geht.⁴⁹ Diese nutzen die Übersetzung als Vorlage, um einen lippensynchronen Dialog zu erstellen (vgl. Jüngst ²2020: 89, 103; Reinart 2014: 290-291): „Auch Synchronregisseure sind meist so ausgelastet, dass sie oft den Film, den sie bearbeiten, nicht einmal richtig kennen, es sei denn, sie haben auch das deutsche Dialogbuch geschrieben“ (Leinert 2015: 49). Die Verantwortung für den Zieltext liegt demnach nicht bei den TranslatorInnen (vgl. Reinart 2014: 290).

Ein derartiges Vorgehen ist im Übersetzungsbereich ansonsten nicht üblich und steht genaugenommen im Widerspruch zum Handeln von professionellen TranslatorInnen, die als

⁴⁹ „Was professionelle Übersetzer leisten können (nämlich selbstverständlich auch lippensynchron übersetzen, falls das gewünscht wird), ist in der Öffentlichkeit eher unbekannt bzw. es wird ignoriert“ (Jüngst ²2020: 103).

Ergebnis ihrer Arbeit in der Regel ein qualitativ hochwertiges Endprodukt liefern (vgl. Jüngst ²2020: 90, 103). Die Situation ist paradox, denn einerseits soll unter teils schwierigen Bedingungen eine Rohübersetzung erstellt werden, die möglichst den qualitativen Anforderungen eines fertigen Zieltextes entspricht, weil Fehler ansonsten in den Synchrondialog einfließen können. Gleichzeitig handelt es sich bei der Rohübersetzung um ein „unfertiges“ Produkt von niedrigem Status, was sich auch an der im Vergleich zur Tätigkeit der Erstellung des Synchrondialogs geringeren Bezahlung der TranslatorInnen zeigt (vgl. Herbst 1994: 217).⁵⁰

Insgesamt zeichnet sich ab, dass der Synchronisationsprozess stark fragmentiert ist (vgl. Jüngst ²2020: 89):

Eine Zusammenarbeit zwischen Übersetzern und anderen an der Synchronisation beteiligten Parteien findet (zumindest in Deutschland) nicht statt. [...] Die Transformationen, die vom Synchronregisseur oder von den Synchronsprechern an der Rohübersetzung vorgenommen werden, erfolgen ohne Absprache mit dem Übersetzer. Dass der Übersetzer gar bei der Synchronaufnahme im Studio zugegen ist, ist eine seltene Ausnahme. (Reinart 2014: 291)

Der fertige Filmdialog wird in kleinere Einheiten aufgeteilt, die als „Takes“ bezeichnet werden. In Synchronateliers/-studios werden die Dialoge dann von professionellen SynchronsprecherInnen eingesprochen. Diese werden von der Synchronregie unterstützt und begleitet, während die Tontechnik für die Qualität der Aufnahme sorgt. Das Einsprechen des Dialogs läuft ebenfalls sehr fragmentiert ab (vgl. Jüngst ²2020: 90):

Die Takes werden üblicherweise nicht chronologisch zum Filmablauf aufgenommen, sondern je nach Verfügbarkeit der Sprecher. Hierdurch ist für diese der Sinnzusammenhang von Rede und Handlung nicht immer ersichtlich. Die von den Darstellern gesprochenen Takes erschweren durch ihre Kürze die inhaltliche Orientierung, zumal die Sprecher im Regelfall die zu synchronisierende Produktion nicht vorab zu sehen bekommen. Naumann (2015: 34-35)

Die SYNC zählt zum Verfahren des *Revoicings*. Dazu muss kurz erklärt werden, dass ein Film aus mehreren Tonspuren⁵¹ besteht, die jeweils Dialoge, Musik, Geräusche („Atmo-Spur“) oder Kommentare⁵² enthalten und einzeln bearbeitet werden können (vgl. Jüngst ²2020: 32-33):

Dies geschieht bereits beim Originalfilm, bei dem die Spuren im Studio 'abgemischt' werden. Die Filmmusik wird eingespielt, vielleicht lauter und leiser gedreht, die Stimmen werden oft schon in der Originalsprache nachsynchronisiert, wenn die Tonqualität zu schlecht ist. Später wird den Stimmen eventuell noch künstlicher Hall zugesetzt oder andere Veränderungen werden vorgenommen. Bei der Synchronisation wird die Original-Dialogspur durch eine neue ersetzt [...]. Beim Hörfilm und bei der Voice-over-Übersetzung kommt jeweils eine neue Tonspur dazu.

⁵⁰ „Ein weiteres Indiz für das geringe Prestige der Übersetzertätigkeit bei der Synchronisation ist auch die Tatsache, daß die Rohübersetzer im Abspann des Films im Gegensatz zu den Synchronautoren nicht genannt werden“ (Herbst 1994: 217).

⁵¹ Es handelt sich um digitale Tondateien – der Name geht zurück auf die „Tonband-Zeit“ (vgl. Jüngst ²2020: 32).

⁵² Die „Kommentarspur“ wird v. a. im journalistischen Bereich verwendet (vgl. Jüngst ²2020: 33).

Im Normalfall werden von Filmverleihagenturen für den Synchronisationsprozess SupervisorInnen eingesetzt, die als „[...] Bindeglied zwischen den Interessen und Intentionen der Originalproduktion und deren Übersetzung in eine andere Sprache und Veröffentlichung in einem anderen Land [...]“ (Leinert 2015: 49) fungieren. Eine Qualitätssicherung durch den/die TranslatorIn ist jedoch nicht angedacht (vgl. Jüngst 2020: 90).

2.3.2 Synchronität vs. Funktionalität

Die in der Literatur bereits ausführlich behandelte und vielfach geforderte Einhaltung der verschiedenen Formen der Synchronität⁵³, muss mit Blick auf die Funktionalität des Zieltextes kritisch gesehen werden (vgl. Reinart 2014: 293). Zur Erläuterung folgt ein kurzer Überblick.

Es werden zwei Arten von Lippensynchronität unterschieden: die quantitative (Beginn und Ende des Synchrontextes decken sich mit der Dauer der Lippenbewegungen der SchauspielerInnen) und die qualitative (bestmögliche lautliche Übereinstimmung des Original- und Synchrondialogs). Die Sprechgeschwindigkeit, Deutlichkeit und Lautstärke der Artikulation sowie die Stimmfarbe spielen hier ebenfalls eine Rolle (vgl. Herbst 1994: 32 und 2015: 99) und können als „paralinguistische Synchronität“ zusammengefasst werden (vgl. Herbst 1994: 71; Kaindl 2016: 130). Die Frage nach der Lippensynchronität stellt sich aber nur, wenn das Gesicht der sprechenden Filmfigur zu sehen ist (v. a. bei Großaufnahmen). Wenn im *Off* gesprochen wird oder der Mund des Charakters nicht (gut) zu sehen ist, fallen solche „Zwänge“ komplett bzw. weitgehend weg (vgl. Herbst 1994: 29-30; Reinart 2004: 94). Dennoch muss hinterfragt werden, inwiefern die qualitative Lippensynchronität auch bei *On*-Szenen sinnvoll ist:

Die sehr verdienstvollen frühen Werke zur Synchronisation [...] sind noch zu stark an der 'qualitativen Lippensynchronität' und an der Identifikation von so genannten 'Problemlauten' orientiert, um pragmatische Hilfestellung zu leisten. So ist die Forderung nach qualitativer Lippensynchronität als Maximalforderung anzusehen, die nicht nur an praktische, sondern auch an theoretischen Grenzen stößt. (Reinart 2014: 293)

Es wäre beispielsweise vorstellbar, dass es relevanter ist, einen Witz an derselben Stelle wie im Original einzubauen, als die qualitative Lippensynchronität um jeden Preis zu erhalten und den lustigen Effekt in der SYNC zu verlieren. Dies würde dem Prinzip der funktionalen Translation widersprechen.

In Bezug auf den Einklang zwischen der SYNC und der Körpersprache der Schau-

⁵³ S. dazu z. B. Fodor (1976), Herbst (1994: 30-75) und Chaume (2008: 131-137).

spielerInnen nennt Chaume (2008: 132-134) die „kinetische Synchronität“⁵⁴: Manche Gesten sind selbsterklärend bzw. unabhängig von Sprache und Kultur verständlich, manche werden von sprachlichen Äußerungen begleitet, andere nicht. Jedenfalls soll in der SYNC kein Widerspruch zwischen dem Gesagten und der Mimik und Gestik der DarstellerInnen entstehen. Interessant für die Analyse in Kapitel 6 ist dieser Aspekt insofern, als dass u. a. der Frage nachgegangen wird, wie bei der Translation mit bedeutungstragenden, kulturspezifischen Gesten im Film umgegangen wird und welche Auswirkungen diese auf die Charakterbildung haben.

In der Literatur wird außerdem von der „Charaktersynchronität“ (vgl. Fodor 1976: 10) oder „Charakteräquivalenz“ (vgl. Herbst 1994: 84) gesprochen. Darunter versteht man das „Zusammenpassen“ der Synchronstimme mit (dem Verhalten) der Figur. Dieses Kriterium ist aber sehr vage und in gewissem Maß auch subjektiv sowie kulturspezifisch (vgl. 1994: 81, 86): „[...] [E]s werden mit derselben Stimmqualität in verschiedenen Kulturen unter Umständen unterschiedliche Eigenschaften assoziiert, [...] so daß es gerade wünschenswert erscheinen kann, die Stimme mit Blick auf die Wirkung in der Zielkultur 'auszutauschen'“ (Reinart 2004: 95). Wie bereits erläutert wurde, haben die TranslatorInnen auf solche Entscheidungen jedoch keinen Einfluss.

Der Stimmenwechsel in der SYNC bedeutet aber dennoch immer „[...] eine Neu-Interpretation der vom Original-Schauspieler verkörperten Rolle, die von einzelnen Nuancen bis zum vollständigen Charakterwechsel reichen kann“ (Bräutigam & Peiler 2015: 20). Das heißt natürlich im Umkehrschluss nicht, dass die SYNC dadurch an Qualität verliert – es können auch einzelne Charakterzüge herausgearbeitet bzw. neue oder andere Akzente gesetzt werden (vgl. 2015: 20). Außerdem sollen sich bezüglich der Stimme die Kriterien Alter und Geschlecht der SchauspielerInnen und SynchronsprecherInnen in einem ähnlichen Rahmen bewegen bzw. übereinstimmen, ansonsten gibt es laut Herbst (2015: 98) keine Eigenschaften, die sich ähnlich sein müssten: „[d]as Verhältnis von Stimme und Person ist also (weitgehend) arbiträr [...]“. Ob sich charakterliche Änderungen in der deutschen Synchronfassung aufgrund der stimmlichen Eigenschaften der SynchronsprecherInnen ergeben, soll im Analyseteil der Masterarbeit (Kap. 6) kurz thematisiert werden.

⁵⁴ Herbst (2015: 99) nimmt eine genauere Aufteilung in Gesten- und Nukleussynchronität vor (die semantische Übereinstimmung des Gesagten mit Mimik und Gestik der SchauspielerInnen bzw. die Koppelung von betonten Silben und Gesten oder, anders gesagt, die Entsprechung der Betonungen im Original und in der SYNC). Beide Kategorien sind, wie Reinart (2014: 298-303) ausführt, nicht eindeutig voneinander abzugrenzen.

Die skizzierten Formen der Synchronität können nicht in jedem Fall zeitgleich eingehalten werden, oft müssen Kompromisse gefunden werden (vgl. Reinart 2004: 97-98). Im Sinne der in der vorliegenden Arbeit angeführten theoretischen Grundlagen (Kap. 1), muss das Ziel der SYNC immer die Funktionalität der Übersetzung sein und eben nicht die strikte Einhaltung aller möglichen Synchronitätsformen. Herbst (1994: 53) räumt bereits ein:

Es ist offensichtlich, daß - angesichts der verschiedenen Typen - absolute Synchronität nur sehr selten erreicht werden kann: Jeder synchronisierte Film enthält Asynchronien, d.h. Verstöße gegen die Synchronität, die bemerkbar sind. [...] Aus psycholinguistischer Sicht ist das insofern interessant, als diese Asynchronien die Rezeption eines Films wohl nicht beeinträchtigen.

Diese Feststellung passt mit der Ausführung von Naumann (2015: 44) zusammen:

Es ist möglich, dass sich ein neu gesprochener Labial nicht exakt mit dem Labial der Originalfassung deckt. Sofern die Länge des Takes, der Rhythmus und das Spiel des synchronisierenden Schauspielers stimmig sind, fallen die verlagerten Labiale nicht auf. Dieser Sachverhalt lässt sich am ehesten mit gefühlter Synchronität beschreiben.

Dass eventuelle Abweichungen von der qualitativen Lippensynchronität nicht unbedingt bemerkt werden, liegt daran, dass die ZuseherInnen beim Anschauen eines Films nicht nur auf die Lippenbewegungen achten, sondern die Konzentration auf Dialoge, Aussehen und Kleidung der SchauspielerInnen, Landschaften, Bewegungsabläufe, Musik usw. aufgeteilt werden muss. Denn grundsätzlich sind Menschen natürlich schon fähig, von Lippenbewegungen auf Laute zu schließen (vgl. Herbst 1994: 62-62).

Abgesehen davon „[wächst] [d]er durchschnittliche Filmkonsument in unserem Sprachraum [...] mit synchronisierten Filmen auf, die für ihn eine Selbstverständlichkeit sind und deren grundsätzliche Absurdität er nicht hinterfragt“ (Pisek 1994: 6).⁵⁵ Darüber hinaus lässt sich in diesem Zusammenhang als weiteren Punkt auch die zunehmende Perfektionierung und Spezialisierung der Synchronindustrie nennen (vgl. Naumann 2015: 29). Bräutigam & Peiler (2015: 13) beschreiben in diesem Sinne, dass die „[...] unerschütterliche [...] Dominanz der Synchronfassung als mit weitem Abstand populärster Filmfassung in der Massenrezeption [...]“, bis dato ungebrochen ist.⁵⁶

⁵⁵ Zu dieser „Absurdität“ oder der „kulturellen Asynchronität“, wie es bei Reinart (2004: 98) heißt, muss gesagt werden, dass dies nicht nur auf die SYNC zutrifft, sondern eine übersetzungsimmanente Folge ist und somit generell ein Effekt von Übersetzungen ist: „Das größte Paradoxon besteht dabei darin, daß ein Film meist ganz offensichtlich vor der Kulisse eines fremden Landes spielt; die Figuren sich jedoch ganz selbstverständlich in der Zielsprache miteinander verständigen [...]“ (2004: 98).

⁵⁶ Laut einer Umfrage aus dem Jahr 2021, bevorzugen in Deutschland 61 % der Befragten die SYNC gegenüber der UT. Die SYNC erfreut sich in Deutschland also einer großen Beliebtheit (vgl. Bocksch 2022).

3 Sprachliche Varietäten und Filmübersetzen

Im Film *Que horas ela volta?* sprechen die beiden Hauptcharaktere einen Dialekt aus dem Nordosten Brasiliens. Dadurch kann einerseits auf die Herkunft der Figuren geschlossen werden, andererseits nimmt diese regionale Varietät im Film die Funktion eines Soziolekts ein und wird als weniger prestigeträchtig angesehen. Der Gegensatz zwischen Standardsprache und Dialekt wird hergestellt, um die Figuren und Handlungssituationen zu prägen.

Regionale, soziale und stilistische Varietäten können im Film bewusst als Mittel eingesetzt werden, um z. B. Figuren zu charakterisieren, die soziokulturelle und lokale Einbettung zu verstärken (vgl. Kolb ²1999: 278; Díaz Cintas & Remael 2021: 182) und um eine Illusion der Mündlichkeit (vgl. Goetsch 1985: 217) zu erzeugen. Unter 3.1 werden weitere Funktionen von Dialekt im Film untersucht, zunächst wird aber noch auf die geschichtlichen Entwicklungen hinsichtlich des Einsatzes von Dialekt in literarischen Werken eingegangen. Anschließend wird die Frage beantwortet, welche Rolle der Dialekt für die Filmnarration spielt und worin diese besteht. Danach geht es um die Differenzierung verschiedener sprachlicher Varietäten, die für FilmübersetzerInnen aufgrund ihrer Vielschichtigkeit eine Herausforderung sind. In Kapitel 3.2 wird die Forschungsliteratur in Hinblick auf den Umgang mit Sprachvarietäten in der AVT allgemein und speziell bei der SYNC und UT besprochen. Unter 3.3 werden ähnliche Phänomene, d. h. der übersetzerische Umgang mit Kulturspezifika und Humor beleuchtet.

3.1 Dialekt im Film

Dialektale Varietäten wurden in der Literatur anfangs eingesetzt, um regionale und soziale Unterschiede aufzuzeigen bzw. den untergeordneten gesellschaftlichen Status von Charakteren zu markieren. Ab dem 19. und besonders im 20. Jahrhundert wurde mit der Verwendung von Sprachvarietäten in literarischen Werken zunehmend auch auf einen idealisierenden oder sozialkritischen Effekt abgezielt. DialektsprecherInnen waren nun nichtmehr nur Nebenfiguren, sondern auch Hauptcharaktere (vgl. Greiner 2004: 899). Diese Feststellung deckt sich mit den Ausführungen von Czennia (2004: 508) bezüglich der literarischen Umbrüche in der Romantik und im Realismus im späten 18. bzw. während des 19. Jahrhunderts – eine Zeit, in der Dialekte, Soziolekte und deren SprecherInnengruppen aufgewertet werden:

Erst mit der romantisch geprägten Neubesinnung auf Volkstraditionen gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowie der Entwicklung einer zunehmend mimetisch-realistischen Literatur [...] im Verlauf des 19. Jahrhunderts [...] ist eine fortschreitende Um- und Aufwertung von dia-/soziolektaler Rede zu beobachten, die nun auch zur empathetischen Annäherung der Zuschau-

er/Leser an die Lebenswirklichkeit von Figuren genutzt wird, die binnenkulturelle, regional definierte Minderheiten oder sozial benachteiligte Gruppen repräsentieren.

Czennia (2004: 508-509) zählt eine Reihe von Funktionen auf, die sich durch den Einsatz von sprachlichen Varietäten ergeben können.⁵⁷ Diese beziehen sich auf die fiktive Welt, sind auf die weltanschaulichen Ansichten der AutorInnen zurückzuführen oder stellen einen Bezug zu den ZieltextrezipientInnen her:

- Herstellung von Realitätsnähe und verstärkte „Authentizität“ der fiktiven Handlung
- Vermittlung von Lokalkolorit (Verortung der Handlung und/oder Aufwertung von lokalen Traditionen und Werten)
- Simulation von Mündlichkeit und Schaffung von Unmittelbarkeit
- innersprachliche Differenzierung abseits von außerliterarischen Konnotationen (z. B. Erzeugung von Komik durch den Einsatz von Sprachmischungen)
- Charakterisierung von Figuren (individualisierend oder typisierend)
- textübergreifende Strukturierungsfunktion (z. B. Dialekt als Erkennungsmerkmal)
- Aufzeigen gesellschaftlicher Machtverhältnisse, Hierarchien und Verdeutlichung einer bestimmten Weltanschauung durch den Einsatz von Sprache
- publikumsbezogene Affektsteuerung bzw. Sympathienlenkung

Von besonderem Interesse für die vorliegende Masterarbeit ist die Funktion von Dialekt als Mittel der Figurencharakterisierung. Einerseits kann Dialekt als ein individuelles Merkmal einer Figur „Tiefgang verleihen“ (individualisierend). Andererseits kann ein/e DialektsprecherIn durch seinen/ihren Sprachgebrauch typische Eigenschaften vermitteln, die für eine bestimmte regionale oder sozialen Gruppe stehen (typisierend) (vgl. 2004: 509).

Herbst (1994: 90-93) beschreibt die Funktionen, die sich vom Gebrauch eines Dialekts oder vom Sprechen mit Akzent ableiten lassen⁵⁸ im Rahmen der SYNC auf ähnliche Weise, d. h. als Kennzeichnung der regionalen und sozialen Einordnung sowie der ethnischen Zugehörigkeit der SprecherInnen. Weiter nennt er die Tatsache, dass mit bestimmten Sprachvarietäten Klischees und Stereotype evoziert werden können. Für die Filmanalyse in Kapitel 6 sind diese Punkte relevant, da der Originalfilm auf stereotype Rollenbilder setzt – die sich mitunter auf sprachlicher Ebene zeigen –, um die Handlung aufzubauen und die Charaktere zu zeichnen.

⁵⁷ Czennia bezieht sich auf literarische Texte und Theateraufführungen. Die Aspekte lassen sich aber auf den Film übertragen, der im Sinne eines weiten Textbegriffs zur Literatur gezählt werden kann (vgl. Bienk ⁵2019: 102).

⁵⁸ Herbst stützt sich dabei auf Leech & Short (1981).

3.1.1 Bedeutung von Dialekt für die Filmnarration

Filme sind narrative Medien (vgl. Kuhn & Schmidt ²2014: 384). Bienk (⁵2019: 102) zeigt diesbezüglich Parallelen zwischen Filmen und narrativer Literatur auf:

Film- und Fernsehtexte können als Erzählungen begriffen werden, da sie als eine Verkettung von Situationen zu verstehen sind, in der Ereignisse stattfinden und in der Personen in spezifischen Umgebungen handeln. Diese Erzählungen basieren auf einem sogenannten Plot, der sich als die Zusammenschau aller visuellen und auditiven Elemente definiert, die der Film- oder Fernsehtext inhaltlich-handlungsrelevant oder formal-ästhetisch präsentiert.

Eine grundlegende Eigenschaft von Narration ist also die Zustandsveränderung – diese kann filmtechnisch in zweierlei Hinsicht stattfinden: Bewegungen können innerhalb eines Shots dargestellt werden und einzelne Einstellungen können zu einer Sequenz zusammengefügt werden (Montage)⁵⁹. Ein weiteres narratives Merkmal von Filmen ist die (meistens vorhandene) kausale Struktur von aufeinanderfolgenden Handlungen und Ereignissen, die optisch und akustisch wahrnehmbar sind (vgl. Kuhn & Schmidt ²2014: 384-385).

Vandaele (2019: 229) schreibt hierzu: „Indeed, any sequentially organized semiotic channel of communication can withhold and gradually disclose information for narrative effect“. Die Filmnarration kann demnach gezielt Informationen vorenthalten bzw. diese erst nach und nach mitteilen, um Neugierde und Spannung beim Publikum aufzubauen. Zu unterscheiden sind zum einen die *narrative clarity*, die Aufschluss über chronologische, kausale und zusammenhängende Informationen gibt, welche die Filmcharaktere und die fiktive Welt betreffen. Und zum anderen die *temporary opacity*, die sich auf interpretative Lücken, Hypothesen sowie verzögerte und zurückgehaltene Informationen bezieht.⁶⁰ Für TranslatorInnen bedeutet dies, dass die Funktionen des narrativen Diskurses als solche erkannt werden müssen und in der Übersetzung nicht eliminiert werden dürfen (vgl. 2019: 232).

Obwohl es zwischen Filmen und literarischen Erzählungen narratologische Ähnlichkeiten gibt, weisen diese selbstverständlich auch (medial bedingte) Unterschiede auf. Während es in der Erzählliteratur eine Erzählinstanz gibt, geschieht die Vermittlung im Film hauptsächlich durch das Zusammenspiel von Kameraführung⁶¹, Montage und Ton (Sprache, Musik, Geräusche) (vgl. Kuhn 2011: 56; Bienk ⁵2019: 117; Burkhard & Gymnich 2024: 87):

⁵⁹ Mit der Montage (Filmschnitt) wird der technische Prozess der Kombination einzelner Aufnahmen bezeichnet, durch den eine narrative Struktur geschaffen wird (vgl. Bienk ⁵2019: 77).

⁶⁰ Vandaele (2019) führt die beiden Begrifflichkeiten in Anlehnung an Pérez-González (2014: 51) und Sternberg (2009: 460, 500) in seiner Erklärung an.

⁶¹ Es spielen u. a. die Einstellungsgröße, Kameraperspektive und -bewegung eine Rolle (vgl. Bienk ⁵2019: 52-67).

Im Gegensatz zur erzählenden Literatur liegt im Film allerdings meist ein ständiger, zumeist vom Betrachter nicht unbedingt immer bemerkter Wechsel der Erzählperspektive vor. Wo ein häufiger Wechsel z. B. zwischen neutralem und personalem Erzählverhalten im Printtext eher irritiert, wirkt dies im Film völlig normal, da dem Zuschauer dadurch innerhalb der Szene einerseits ein Überblick über die Situation vermittelt wird, andererseits aber gleichzeitig auch eine Identifikation mit den im Film Handelnden ermöglicht wird. (Bienk ⁵2019: 119)

Oft gibt es im Film keine/n sichtbare/n, diegetische/n ErzählerIn, der/die Teil der erzählten Welt ist, es gibt aber auch Ausnahmen.⁶² Jegliche Handlungen im Film, einschließlich des Dialogs, haben eine erzählerische Funktion. In 2.2.2 wurden bereits drei Funktionen des filmischen Dialogs angesprochen, die hier nochmal genauer erklärt werden sollen. Der Filmdialog wird narrativ gestaltet, um die Kohäsion auf formaler Ebene sowie die inhaltliche Kohärenz sicherzustellen. Er ist sozusagen „dramaturgisch“ strukturiert⁶³ (vgl. Vandaele 2019: 232; Bienk ⁵2019: 103-105):

Structuring dialogue is [...] most subservient to broader narrative needs and is a means of providing textual cohesion. [...] **Interactional dialogue** uses dialogue's interplay of symmetry and asymmetry [...] and character-motivated topic shifts, to promote narrative continuity through the interactional development of character relations. The influence of narrative manipulation can still be traced (for example in the introduction of turns for informative rather than interactional purposes) [...]. In some cases interactional exchanges are arranged so as to give the scene a climactic structure, for instance. In the [...] **narrative-informative dialogue** [type], narrative manipulation dominates the dialogic interaction throughout. The exchanges and turn series are determined by the 'factual' information that needs to be conveyed. Obviously, the use of quantitative, semantic and interactional dominance in film dialogues will sometimes be dictated by the need to supply information efficiently while hiding it in natural-sounding dialogue [...]. (Remael 2003: 233-234) [meine Hervorhebungen]

Bezogen auf den Einsatz von Dialekt im Film, kann dieser zum einen den textuellen Zusammenhang durch die Gestaltung auf sprachlicher Ebene strukturieren, entweder innerhalb einer Szene und/oder mehrere Szenen umfassend (z. B. mittels Grammatik, Lexik). Zum anderen nimmt der Dialekt auch eine Bedeutung für die Interaktion der Charaktere ein: Ein dialektaler Sprachgebrauch kann im Kontrast zur Verwendung der Standardsprache Machtverhältnisse, hierarchische Gliederungen und Beziehungen der Filmfiguren verdeutlichen, die die Handlung dynamisch und spannend machen. Außerdem kann Dialekt auch zum Einsatz kommen, um wichtige inhaltliche Informationen an die ZuschauerInnen weiterzugeben. Handlungsrelevante narrativen Funktionen, die durch den Dialekteinsatz entstehen, müssen in der Überset-

⁶² „In scenes with predominantly informative dialogue one or more characters may become an intradiegetic narrator, without ever being explicitly presented as such. This character will have access to narratively important information because of his or her social position, intellectual abilities, etc., and whatever he or she says will be crucial for story development“ (Remael 2003: 234).

⁶³ Eine mögliche Strukturierung wäre: Exposition, Konfliktaufbau, Höhepunkt, Schluss (vgl. Bienk ⁵2019: 77).

zung erhalten bleiben oder durch andere translatorische Lösungen „neu“ hergestellt werden, damit der Film auch in der Zielsprache „funktioniert“ und es dadurch zu keinen Verständnisschwierigkeiten kommt.

Wenn Dialekte (und andere filmische Mittel) im Film verwendet werden, funktionieren diese auf verschiedenen Ebenen. Zur Veranschaulichung soll das vereinfachte Modell der Kommunikation des narrativen Films von Kuhn (2011) dienen:

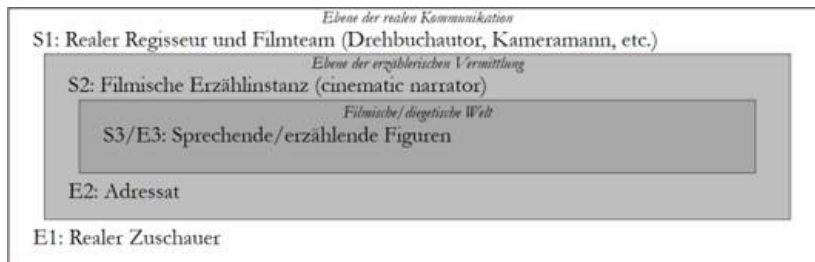


Abbildung 2: Kommunikationsmodell des narrativen Films (Kuhn 2011: 84)

Zum einen verfolgen AutorInnen (bzw. DrehbuchautorInnen und RegisseurInnen) mit dem Einsatz von Dialekt eine oder mehrere Absichten, die sich an die intendierten AdressatInnen richten. Sie bauen sprachliche Varietäten als künstlerische, stilistische Mittel in den Film ein. Zum anderen ist es vorstellbar, dass ein/e sprachliche/r ErzählerIn⁶⁴ im Film Dialekt als narratives Mittel verwendet. Des Weiteren haben dialektale Sprachvarietäten innerhalb der fiktiven, diegetischen Welt mehrere Funktionen, z. B. die Aufrechterhaltung der Kommunikation und die Entstehung von Beziehungen unter den Figuren. Zusätzlich ruft der Dialektgebrauch im Film bei den realen RezipientInnen bestimmte Assoziationen und Konnotationen hervor (vgl. Czennia 2004: 508-509; Vandaele 2019: 232).

3.1.2 Diasystematische Sprachvariation

Zur definitorischen Abgrenzung der Begrifflichkeiten folgt ein kurzer Einblick in die Varietätenlinguistik: Es wird dort zwischen diatopischen (sprachliche Variation im Raum, z. B. Dialekte oder Regiolekte), diastratischen⁶⁵ (schichtenspezifische Variation, z. B. Soziolekt) und diaphasischen (situationsabhängige Variation, z. B. Register, Stil)⁶⁶ Varietäten unterschieden⁶⁷ (vgl.

⁶⁴ Kuhn (2011: 90-103) beschreibt, dass der Film aufgrund seiner visuellen Natur logischerweise immer eine visuelle Erzählinstanz aufweist: vgl. Zusammenspiel aus Kamera, Montage, Mis-en-scène (letztere betrifft das Setting: z. B. Bildkomposition, Raumgestaltung, Belichtung usw.). Eine explizite sprachliche Erzählinstanz ist optional.

⁶⁵ Endruschat & Schmidt-Radefeldt (2014: 214-215) nehmen bei der diastratischen Varietät eine Unterteilung in diagenetische (altersspezifische), diasexuelle (geschlechterabhängige) und diaskolare (die Bildung betreffende) Variation vor. Beispiele dafür sind Gruppen-/Sondersprachen: Jugend-, Studenten-, „Szenensprache“ usw.

⁶⁶ Fachsprachen oder diatechnische Varietäten (vgl. Endruschat & Schmidt-Radefeldt 2014: 219) können sowohl zu diastratischen als auch zu diaphasischen Varietäten gezählt werden (vgl. Sinner 2014: 190).

⁶⁷ Die Unterscheidung von diastratisch und diaphasisch ist nicht immer eindeutig möglich (vgl. Sinner 2014: 136).

Coseriu 1988: 49-50; Endruschat & Schmidt-Radefeldt ³2014: 210-216).

Die Begriffe Register und Stil werden in verschiedenen Bereichen unterschiedlich definiert, eine klare Abgrenzung ist oft schwierig. Register wird bei Wales (³2011: 361) mit dem Grad der Formalität der Sprachbenutzung im Alltag in Verbindung gebracht:

[...] it suggests a scale of differences, of degrees of formality, appropriate to different social uses of language. It is part of the communicative competence of every speaker that he or she will constantly switch usages, select certain features of sound, grammar, lexis, etc., in the different situations of everyday life: a domestic chat, a business letter, a telephone conversation, etc.

Der Terminus Stil bezieht sich auf eine ähnliche situationsbedingte Sprachverwendung, die aber neben dem mündlichen Gebrauch besonders im literarischen Bereich eingesetzt wird:

At its simplest, style refers to the perceived distinctive manner of expression in writing or speaking, just as there is a perceived manner of doing things, like playing squash or painting. We might talk of someone writing in an 'ornate style', or speaking in a 'comic style'. [...] So style can be seen as variation in language use, whether literary or non-literary. The term register is also used for those systematic variations in linguistic features common to particular non-literary situations, e.g. advertising, legal language, sports commentary. (³2011: 397)

Wenn man Dialekt und Standardsprache als Gegensatzpaar betrachtet, ist ersterer in der Regel weniger prestigeträchtig und folglich in diastratischer Hinsicht oft als „niedrig“ konnotiert. Das heißt, die „[...] dialektal markierte Rede als ursprünglich rein regionale Sprachvariante rückt in die Position einer soziolektalen Variante ein“ (Czennia 2004: 507). Ebenso beschreibt Coseriu (1988: 50), dass regionale Sprachvarietäten z. B. auch diastratisch oder diaphasisch eingesetzt werden können. Sinner (2014: 123-124) nimmt in diesem Zusammenhang Bezug zu stereotypen Vorstellungen, die häufig mit Dialekt(sprecherInnen) verbunden werden:

In manchen Gesellschaften ist der Gebrauch diatopischer Varietäten praktisch gleichgesetzt mit sozial niedrigerem Status in dem Sinne, dass z. B. vorausgesetzt wird, dass gebildete Personen nicht Dialekt sprechen und sich Stereotypen wie 'Arbeiter, Bauern und Fischer sprechen Dialekt' konstatieren lassen.

Weiter verdeutlicht Czennia (2004: 506), dass die genannten Varietäten, einschließlich der Standardvarietät, mit anderen Kriterien einhergehen, wie der Häufigkeit oder Seltenheit des Gebrauchs, einer positiven oder negativen Bewertung und einer emotionalen Komponente. Die Differenzierung von Standardsprache⁶⁸ und Dialekt wird oft an weiteren Aspekten festgemacht, die in der Literatur verschieden zusammengestellt und gewichtet werden. Ein paar Beispiele sind: Verschriftlichung und Vorhandensein einer präskriptiven Norm vs. mündlicher Gebrauch ohne Schrifttradition, weiträumige Verbreitung vs. geographische Beschränkung,

⁶⁸ Trotz ihrer „Unmarkiertheit“ ist die Standardvarietät nicht neutral (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 179).

hohe vs. niedrige SprecherInnenzahl, Amtssprache vs. Minderheitensprache, Verwendung im öffentlichen vs. privaten Raum (vgl. Sinner 2014: 98-99).

Greiner (2004: 899) führt aus, dass Sprachvarietäten keine festen, abgegrenzten Einheiten sind: Varietäten und Standardsprache beeinflussen sich wechselseitig und entwickeln sich durch soziokulturelle und historische Einflüsse ständig weiter. Er stellt die mündliche und schriftliche sowie die natürliche und künstlerische Verwendung von Varietäten gegenüber:

In nicht-ästhetischem Gebrauch existieren sie mit Ausnahme der Fachsprachen überwiegend in mündlicher Form. Durch ihre Verschriftlichung in literarischen Texten stehen sie in ontologischer Differenz zu ihrem empirischen Auftreten, und zwar in zweierlei Hinsicht: einmal aufgrund ihres 'unnatürlichen' Zustands der Verschriftlichung, zum anderen aufgrund der ästhetischen Funktion [...].

Beim Filmübersetzen haben es TranslatorInnen mit ästhetisch eingesetztem Dialekt in mündlicher Form zu tun. Beim Untertiteln muss zudem die Frage gestellt werden, ob oder wie nicht-standardsprachliche Ausdrücke verschriftlicht werden können/sollen. ÜbersetzerInnen müssen deren Wirkung erkennen, analysieren und die Zielsprache in Hinblick auf ihre identitätsstiftende und handlungsbildende Funktion kompetent einsetzen (vgl. Kolb ²1999: 278-279).

3.2 Umgang mit Sprachvarietäten in der AVT

Während sich in der AVT manche für die dringende Notwendigkeit der Wiedergabe von sprachlichen Varietäten in der Übersetzung aussprechen (vgl. Nadiani 2004: 54), legen andere wiederum dar, dass der durch die Translation „verlorengegangene“ Dialekt nicht in jedem Fall für das Verständnis der Filmhandlung notwendig ist und er somit auch nicht zwangsläufig unentbehrlich sei (vgl. Herbst 1994: 103-107; Reinart 2004: 100; Jüngst ²2020: 60-63; Díaz Cintas & Remael 2021: 183):

[...] [D]ie Bedeutung des Dialekts [äußert sich] nicht in der sachlichen Information [...], daß die Sprecher Amerikaner, Engländer, Schotten usw. sind, sondern daß sich mit dem Dialekt bzw. mit den damit verbundenen Klischeevorstellungen [...] ein atmosphärisches Element durch den gesamten Film zieht, das das Aufeinanderprallen verschiedener Welten kontinuierlich unterstreicht. (Herbst 1994: 103)

Während sich eine zwingende Wiedergabe des Dialekts in der Translation, ohne Berücksichtigung des eigentlichen Ziels der Übersetzung, nicht mit dem funktionalen Ansatz (Kap. 1) vereinbaren lässt, ist eine optionale Übertragung kompatibel. Denn dabei geht es nicht (immer) um die Orientierung am Ausgangstext, sondern um dessen Neu-Interpretation, die auf die erfolgreiche Funktionsweise des Translats ausgerichtet ist. Wenn bspw. zum Zweck der besseren Verständlichkeit dialektale Ausdrücke in der Standardsprache wiedergegeben werden, ist das

ein legitimer Grund, um sich von der sprachlichen Form des Ausgangstextes zu lösen.

Laut Herbst (1994: 107) muss je nach Film analysiert werden, ob die Informationen, die den ZuschauerInnen durch den verwendeten Dialekt im Film gegeben werden, „handlungskonstitutiv“ sind und das Wegfallen des Dialekts das Verständnis beeinträchtigen würde oder nicht. Reinart (2004: 100) teilt diese Ansicht: „Wenn ein Akzent oder Dialekt lediglich die Aufgabe erfüllt, einer Szene etwas mehr Lokalkolorit zu verleihen, wird ein Wegfallen der Markierung die Synchronfassung zwar in einer bestimmten Hinsicht eindimensionaler machen, aber insgesamt durchaus tragbar erscheinen“. Anders sieht es aus,

[w]enn einzelne Figuren oder gar ganze Filme und Serien sich über Akzente und Dialekte profilieren [...] [.] [Dann] ist die Synchronisation meist hilflos, weil solche Sprachvarianten immer zuerst auf sich selbst verweisen und nicht auf das Gesagte. Indem sie solche Qualitäten des Originals aussondert, mindert sich auch ihre Transferleistung. Original und Synchronfassung stehen sich dann schroff gegenüber. (Bräutigam & Peiler 2015: 26)

Generell wird in der AVT das Übersetzen in die Standardvarietät vorgezogen, mit möglichst neutralen Ausdrücken und einem einfachen, gut verständlichen Satzbau (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 184). Es gibt zwar Stimmen, die eine genreabhängige (Nicht-)Übertragung von nicht-standardsprachlichen Varietäten fordern, wie z. B. Nedergaard-Larsen (1993: 221) sich dafür ausgesprochen hat, dass Dokumentationen in einem neutralen Stil gehalten werden und Sprachvarietäten hier zu nivellieren wären, wohingegen diese im Genre Fiktion wiedergegeben werden sollten. Wie Künzli (2017: 36) kritisiert, sind solche verallgemeinernde Forderungen in der Praxis nur in eingeschränktem Maß umsetzbar und nicht zielführend: Gleiche Themen können in unterschiedlichen Genres behandelt werden, deren Funktion kann aber eine gänzlich andere sein (z. B. Gerichtsverhandlung in Krimi vs. in Fernsehnachrichten). Daraus ergeben sich gesonderte Anforderungen an die sprachliche Gestaltung der Übersetzung.

Obwohl es im Allgemeinen schon genrespezifische Ähnlichkeiten beim Übersetzen von Sprachvarietäten geben kann, würde ein solch starres Konzept dem vorgestellten funktional-multimodalen Ansatz widersprechen, da die Empfehlung von Nedergaard-Larsen ausgehend von der Art des Ausgangstextes festlegt, wie übersetzt werden soll. Die Funktion eines Textes bzw. der Sprachvarietäten und die davon abgeleiteten Übersetzungsmethoden können weder am Text selbst noch am Genre festgemacht werden. Nicht alle Texte eines bestimmten Genres dürfen bei der Translation gleichbehandelt werden, denn diese können viele verschiedene Funktionen auf der Makro- und Mikroebene bereitstellen, die bei der Rezeption die intendierten oder neue Bedeutungen bekommen können. Ebenso zahlreich wie die Textfunktionen sein

können, sind die erforderlichen Strategien beim Übersetzen von Sprachvarietäten. Wie diese im Einzelfall übersetzt werden sollen, kann nur unter Berücksichtigung des Zusammenspiels verschieden gewichteter Faktoren (Ausgangstext, Genre, Kontext, Zielpublikum, Medium und Modi usw.) und je nach Translationsauftrag von den ÜbersetzerInnen entschieden werden.

Panier (2012: 93) spricht im Zusammenhang mit der Tendenz des Übersetzens in die Standardvarietät von „linguistischer Standardisierung“ und fasst weitere, dafür in der wissenschaftlichen Literatur gebräuchliche Bezeichnungen zusammen: „Homogenisierung“, „Normierung“ oder „Uniformierung“. Diese Entwicklung hängt nicht nur damit zusammen, dass Dialekte soziokulturell verankert sind und es dafür keine dialektalen Entsprechungen in der Zielsprache gibt⁶⁹ (vgl. Kolb ²1999: 278), sondern auch mit der Bildungsfunktion⁷⁰ sowie der Rentabilität (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 184) und Akzeptanz von audiovisuellen Produkten, die in der Standardsprache ein breiteres Publikum erreichen können (vgl. Yau 2019: 288).

Bezüglich allgemeiner Strategien im Umgang mit der Übersetzung von Sprachvarietäten in Literatur, Theater und Film, lassen sich die Auflistungen von Kolb (²1999: 279-280) und Czennia (2004: 509-510) wie folgt zusammenfassen, da sich diese teilweise decken:

- Übertragung in zielsprachlichen **Dialekt** oder Kombination dialektaler Merkmale (z. B. Dialektmischung oder Kunstdialekt): eher unüblich, kann aber v. a. für Ausgangstexte ohne spezifische soziokulturelle Einbettung verwendet werden
- Übertragung in zielsprachlichen **Soziolekt**: oft eine sinnvolle Strategie, da es in der Zielsprache meist entsprechende diastratische Varietäten gibt
- Ersetzung durch **Idiolekt**⁷¹ (individueller Sprachgebrauch) oder durch ein bestimmtes **Register** bzw. eine alters-, geschlechts- oder berufsspezifische Sprachverwendung
- Übertragung in **gebrochene Sprache**⁷²
- Entwicklung **Kunstsprache** (z. B. durch Reduktionen auf grammatikalischer Ebene, Verfremdungen der Orthographie): Beibehaltung der „Fremdheit“ des Ausgangstextes

⁶⁹ Mittlerweile besteht Einigkeit darüber, dass es meist nicht sinnvoll ist, ausgangssprachliche Dialekte durch zielsprachliche zu ersetzen – außer im Genre Komik. Die *Asterix*-Bände, die in mehreren österreichischen und deutschen Dialekten erhältlich sind, stellen eine solche Ausnahme dar (vgl. Kolb ²1999: 278; Chiaro 2009a: 181).

⁷⁰ Díaz Cintas & Remael (2021: 184) nennen die *educational function of subtitling*, diese lässt sich aber in gewissem Maß auch auf andere audiovisuelle Translationsformen übertragen.

⁷¹ Idiolektale Varietäten sind immer mit anderen (z. B. geographischen, sozialen) Sprachvarietäten verknüpft. Daher sind Idiolekte oft nicht einfach zu identifizieren (vgl. Sinner 2014: 149).

⁷² Kolb (²1999: 279) gibt aber zu bedenken, dass eine solche Strategie, wenn sie im Deutschen für Varietäten wie z. B. das *Black English* oder Pidgin-/Kreolsprachen verwendet wird, problematisch ist, weil diese eigenständigen Sprachen ansonsten in der Übersetzung abgewertet werden.

- Wiedergabe durch **Standardsprache** (mit/ohne Mündlichkeitsmerkmale): evtl. einmalige Übersetzung in Varietät, z. B. beim ersten Auftreten des/r Dialektsprecher(s)In
- **Auslassung** der dialektalen Markierung⁷³
- **Hinzufügung von Informationen:** Kompensation des „Dialektverlusts“ bei einer Übertragung in die Standardvarietät (z. B. Vermerk, dass SprecherIn Dialekt verwendet)

Die Strategien sind mit dem funktional-multimodalen Ansatz der Masterarbeit theoretisch kompatibel: Die Auflistung geht zwar vom Ausgangstext aus, da der dort verwendete Dialekt in der Translation ersetzt werden soll, die Übersetzungsmöglichkeiten führen aber alle zu einer mehr oder weniger starken Neuinterpretation des Ausgangstextes. Losgelöst von der sprachlichen Konzeption desselben, erlauben sie eine medien-, modus- und zielgruppenspezifische Übersetzung und können je nach Bedarf kombiniert und angepasst werden.

Zur Veranschaulichung des übersetzerischen Umgangs mit Sprachvarietäten bei Streaminganbietern und Fernsehsendern, werden als aktuelle Beispiele die Netflix „Dubbing Creative Guidelines“, der „German Timed Text Style Guide“ sowie der „Styleguide für Audiodeskriptionen“ (vgl. Netflix Partner Help Center o. J. a, b und c), der Amazon Prime Video (2024) „Localization Style and Technical Guide“ und die „Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF“ (vgl. Das Erste 2020) herangezogen.

Für die Erstellung der Rohübersetzung und des Synchronbuchs für Netflix werden u. a. folgende Hinweise gegeben (Netflix Partner Help Center o. J. a):

Umgangssprache

Es ist uns wichtig, dass sich die Zuschauer*innen mit den Inhalten, die sie sich ansehen, identifizieren können. Achten Sie daher bei den Übersetzungen darauf, dass Kernaussage und Tonalität mit der Originalversion (OV) übereinstimmen. Sofern es sich bei der Produktion nicht um einen Historientitel handelt oder es einen anderen Grund dafür gibt, dass die Sprache im Original nicht der gängigen Alltagssprache entspricht, empfehlen wir, dass Sie bei der Erstellung der Synchronfassung Formulierungen und Wörter wählen, die im Zielland umgangssprachlich geläufig sind.

Zensur

Es ist unser erklärtes Ziel die kreativen Absichten der Filmemacher*innen auch in den Synchronfassungen einer Produktion zu bewahren, so weit [sic] das möglich ist. Geben Sie daher Dialoge inklusive jeglicher Kraftausdrücke und Schimpfwörter so originalgetreu wie möglich wieder. Achten Sie dabei darauf, weder Dialekt noch andere Formulierungen zu verwenden, die die Synchronfassung ordinärer machen würden, als es die Originalversion ist. Bitte achten Sie immer darauf, bei der Übertragung der Inhalte in eine andere Sprache die OV so getreu wie möglich wiederzugeben. Verzichten Sie darauf, Kraftausdrücke, Fluchen und Ähnliches zu zensurieren oder abzuschwächen, außer wenn eine der OV entsprechende Wiedergabe in der Landessprache gesetzeswidrig wäre. [meine Unterstreichungen]

⁷³ Bei der SYNC aber u. U. nur möglich, wenn z. B. Lippenbewegungen nicht zu sehen sind (vgl. Reinart 2014: 292).

Es kann festgestellt werden, dass die Erstellung der Rohübersetzung eine hohe Originaltreue erfordert. Ziel ist es, über den Inhalt des Ausgangstextes zu informieren, damit anschließend nötige Anpassungen für die SYNC von den dafür zuständigen Personen vorgenommen werden können. Auch wenn die genaue Orientierung am Ausgangstext in der funktionalen Translation eher eine Ausnahme darstellt, ist sie dennoch mit dieser kompatibel, denn der erforderliche Zweck, d. h. Verständnis über die Inhalte des Ausgangstextes zu bieten, wird erfüllt. Im angeführten Beispiel wird erläutert, dass in Fällen, in denen die Originalsprache des Films von der üblichen Alltagssprache abweicht, Umgangssprache eingesetzt werden kann. Die Begriffe Alltags- und Umgangssprache sind jedoch sehr vage und nicht unbedingt exakt voneinander abgrenzbar, wie Sinner (2014: 91-96) beschreibt. Warum bei den Netflix-SYNC-Richtlinien nicht von Standardsprache die Rede ist, kann vermutlich daran liegen, dass damit möglicherweise auch oft die Schriftsprache bzw. ein schriftsprachlicher, eher formeller Stil assoziiert wird und bei Netflix sehr „alltagsnah“ übersetzt werden soll. Ziel ist es, dass möglichst moderne Dialoge entstehen, mit denen sich das meist junge Publikum auch sprachlich identifizieren kann. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass in der Übersetzung kein Dialekt verwendet werden soll, da die SYNC ansonsten im Vergleich zum Original „ordinärer“ wirken könnte. Dialekte generell in die Kategorie „ordinär“ einzuordnen, würde aber bedeuten, diese abzuwerten. Auf die Wirkung von ausgangssprachlichen, dialektalen Dialogen und deren Handhabung in der Übersetzung wird nicht eingegangen.⁷⁴ Im Endeffekt geht es um die bestmögliche Verständlichkeit der Synchronfassung, die für eine breite Zielgruppe zugänglich gemacht werden soll. Dialektale Elemente sind demnach für diese Zwecke im Zieltext nicht geeignet.

Beim Untertiteln für Netflix heißt es ähnlich: „Always match the tone of the original content, while remaining relevant to the target audience (e.g. replicate tone, register, class, formality, etc. in the target language in an equivalent way)” (Netflix Partner Help Center o. J. b). Kriterien wie Ton, Register, Formalität sind aber weit gefasst und können je nach Kontext bzw. ÜbersetzerIn womöglich anders interpretiert werden.⁷⁵ Zudem wird die Wichtigkeit des Zielpublikums genannt, auf das die Übersetzung abgestimmt werden muss, also ganz im Sinne der funktionalen Translation. Gleichzeitig soll der „Ton“ der Übersetzung dem des Originals

⁷⁴ Es gibt auf der Website von Netflix das separate Dokument „Netflix Dialect Strategy“, bei dem es um den Umgang mit Dialekten in der SYNC geht, jedoch ist es nicht öffentlich zugänglich. Die Anfrage zur Einsichtnahme für den wissenschaftlichen Zweck der vorliegenden Masterarbeit wurde abgelehnt.

⁷⁵ Für viele Sprachen gibt es aber online umgangssprachliche bzw. dialektale Wörterbücher, die in solchen Fällen konsultiert werden können (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007: 187).

entsprechen. Diese Forderungen können unter Umständen beide erfüllt werden, es kann aber auch zu Konflikten kommen, wenn sich der/die ÜbersetzerIn von der stilistischen Konzeption des Ausgangstextes lösen muss, um die Verständlichkeit des Translats zu erreichen.

Bezüglich der Audiodeskription lassen sich bei Netflix folgende Informationen auf der Internetseite lesen (Netflix Partner Help Center o. J. c):

Audiodeskriptionen müssen informativ und umgangssprachlich sein. [...]

Passen Sie das verwendete Vokabular an den Inhalt an und nutzen Sie je nach Situation beispielsweise amerikanisches oder britisches Englisch sowie Hochdeutsch oder österreichisches Deutsch. Achten Sie außerdem darauf, dass die verwendeten Formulierungen zu Genre und Stil des Inhalts passen und behalten Sie dabei immer die Zielgruppe im Hinterkopf.

Neben der empfohlenen Umgangssprache gibt es hier auch noch die wichtige Information, dass verschiedene Varietäten einer Sprache (z. B. Bundesdeutsch, österreichisches Deutsch) an das Zielpublikum angepasst werden müssen. Hier ist die funktionale Ausrichtung der Übersetzung deutlich zu erkennen.

Im „Amazon Prime Video Style Guide“ (2024: 12) stehen folgende Empfehlungen unter dem Punkt „Colloquialism“:

Translate the intended meaning of source language colloquialisms; avoid unnatural literal translations, except when such unnaturalness is deliberate in the original dialogue.

Use colloquialisms and idioms in the target language that are culturally specific and contextually appropriate.

Do not use regional slangs or idioms that would not be widely understood.

Ein spezieller Hinweis für die UT heißt: „Use established or standard target-language expressions, especially for idioms, metaphors, colloquialisms, proverbs“ (2024: 3). Diese Richtlinien ähneln denen von Netflix: Es können zielkulturelle, kontextspezifische Umgangssprache und Redewendungen in die Übersetzung eingebaut werden. Wenn regionale oder diastratische Varietäten nicht großflächig verständlich sind, sollen diese nicht verwendet werden. Generell wird die etablierte (Standard-)Sprache für die Übersetzungen empfohlen und es wird explizit darauf verwiesen, dass unnatürlich klingende wörtliche Übersetzungen zu vermeiden sind.

Bei der UT für das Fernsehen kann man unter der Kategorie „Stilistik“ folgende Anleitung finden (vgl. Das Erste 2020): „Wenn Dialekte übersetzt werden, beschreibender UT am Anfang, dann Hochdeutsch untertitelt“. Grundsätzlich wird in die Standardsprache übersetzt. Es soll jedoch bei DialektsprecherInnen anfangs in einem Untertitel darauf hingewiesen werden, dass im Dialekt gesprochen wird. Auch diese Methode zielt darauf ab, ein funktionales Translat mit optimaler Verständlichkeit für das Zielpublikum zu erreichen.

Multimodale Aspekte tauchen in den vorgestellten Übersetzungsrichtlinien bezüglich des Umgangs mit Sprachvarietäten nicht auf. Sprachliche Besonderheiten dürfen nicht, wie es hier suggeriert wird, auf ihre sprachliche Gestalt reduziert untersucht und übersetzt werden, sondern es muss deren Funktion im multimodalen Ganzen des Films berücksichtigt werden. ÜbersetzerInnen müssen beachten, dass es Wechselwirkungen mit anderen Modi geben kann (z. B. Bilder, Text, Musik, Geräusche, Gesten usw.), die in die übersetzerischen Entscheidungen einbezogen werden müssen. Auch Modiwechsel von mündlicher zu schriftlicher Sprache bei der UT oder von der bildlich-visuellen Darstellung zur verbal-akustischen Beschreibung bei der AD, werden in den genannten Beispielen nicht thematisiert und sind dennoch ausschlaggebende Rahmenbedingungen, die das Übersetzen (von Sprachvarietäten) stark beeinflussen.

3.2.1 Übersetzungsstrategien bei der Synchronisation

Sprachvarietäten stellen eine große Herausforderung für die SYNC dar. Beim Übersetzen in die Standardsprache wird das kulturspezifische Ambiente des Originals automatisch in gewisser Weise „abgeschwächt“. In der Literatur ist oft die Rede vom „Verlust“, der durch den Wegfall des Varietätenkontrasts (Dialekt vs. Standardsprache) entstehen kann (vgl. Herbst 1994: 103-104). Andererseits ist die SYNC aber ein Gewinn für das anderssprachige Publikum. Bräutigam & Peiler (2015: 25) bringen dies auf den Punkt: „Synchronfassungen liefern dem Rezipienten zwei entscheidende Gratifikationen: 1. Verständlichkeit und 2. Vertrautheit. Erkauft ist dies mit einer oftmals brutalen Planierung gerade jener Elemente, die das fremdkulturelle 'Register' ausmachen“.

Um sprachliche Varietäten zu übersetzen, ohne dabei handlungsrelevante Details zu unterschlagen, kann bei der SYNC auf verschiedene Strategien zurückgegriffen werden (vgl. Herbst 1994: 108-112; Leinert 2015: 58; Hayakawa 2015: 276):

- Verbalisierung von Informationen im Dialog
- Änderung der Stilebene
- Stimmqualität und Sprechweise
- Einsatz von Native Speakern

Bei der **Verbalisierung** können z. B. Hinweise auf Herkunft, Bildung oder familiäre Hintergründe in den Dialog eingebaut werden, um Informationen, die der Dialekt oder Akzent im Original vermittelt, in der SYNC nicht zu verlieren (z. B. „Du als Engländerin...“) (vgl. Herbst 1994: 108).

Die **Änderung der Stilebene** in der Synchronfassung kann in zwei Richtungen gehen:

Informelle Sprechweise, die durch eine größere Anzahl von Elisionen oder Assimilationen gekennzeichnet ist, wird gelegentlich bei der Synchronisation verwendet, um einen niedrigeren Soziolekt darzustellen. Umgekehrt wird hyperkorrekte Sprechweise, die sich durch sehr prononciertes Aussprechen einzelner Wörter, Betonung von Endsilben usw. charakterisieren lässt, als Entsprechung für höher stehende Soziolekte eingesetzt. (1994: 112)

Informelle Sprache wird oft als „Dialektersatz“ verwendet, dabei ist aber Vorsicht geboten, denn niedrigere Stilebenen können „primitiv“ oder „ordinär“ wirken und dann womöglich als persönliches Merkmal der Filmfigur gesehen werden (vgl. 1994: 110-112).

Des Weiteren können die **Stimmqualität und Sprechweise** der SynchronsprecherInnen zu Assoziationen mit gewissen charakterlichen Eigenschaften führen und so beispielsweise Stereotype oder Klischees vermitteln, die im Originalfilm durch den Einsatz von Dialekt hervorgerufen werden (vgl. Reinart 2004: 100). Weiter führt Herbst (1994: 111-112) aus, dass die Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit als *personality markers* gelten und Hinweise auf die Intro- bzw. Extrovertiertheit einer Figur geben können.

Leinert (2015: 58) beschreibt den **Einsatz von Native Speakern**, also von SynchronsprecherInnen, die mit ihrem muttersprachlichen Akzent die Zielsprache sprechen, da sie derselben Nationalität bzw. Kultur angehören wie die SchauspielerInnen des Originals. Dadurch kann das kulturelle Ambiente des Originalfilms auch in der Synchronfassung gewissermaßen durchscheinen. Hayakawa (2015: 276) nennt hierzu zwei Beispiele:

In dramaturgischer Hinsicht ist es konsequent, dass ein japanischer Synchronsprecher eine Rolle ausfüllt, wenn diese untrennbar mit einer japanischen Identität verbunden ist oder ihre Präsenz als eine absolute Minderheit bewusst wahrgenommen werden soll. Umgekehrt synchronisiert ein deutscher Sprecher eine Rolle, wenn eine japanische Identität irrelevant ist oder wenn Japaner in der Mehrheit sind.

Es ist aber nicht immer einfach, die passenden SynchronsprecherInnen für solche Rollen zu finden. Außerdem gibt es hier nicht nur die organisatorische, sondern die finanzielle Seite, die bei der Auswahl der Synchronstimme eine Rolle spielt (vgl. 2015: 263).

Die Möglichkeiten, die sich beim Erstellen der SYNC ergeben, sind mit der funktional-multimodalen Theorie grundsätzlich kompatibel: Es können kreative Anpassungen vorgenommen werden, die die Bedeutung des Ausgangsfilms zum Teil in den Hintergrund stellen. Auch stehen für die SYNC zusätzlich verbale und paralinguistische Mittel zur Verfügung, durch die der Zieltext eine neue, eigene Gestalt annehmen kann. Dass TranslatorInnen hier aber insgesamt eine sehr periphere Rolle spielen, da sie lediglich das Rohmaterial liefern und in die weitere Bearbeitung der Übersetzung bzw. in andere Entscheidungen (z. B. bezüglich Synchronbuch, Synchronstimmen usw.) nicht einbezogen werden, wurde bereits besprochen.

3.2.2 Umgang mit Sprachvarietäten beim Untertiteln

Es herrscht keine Einigkeit darüber, ob bzw. wie Dialekte in den Untertiteln wiedergegeben werden sollen. Einige vertreten die Auffassung, dass zum Zweck einer besseren Lesbarkeit nur Standardsprache genutzt werden sollte (vgl. Jüngst ²2020: 60) – ein berechtigter Einwand, da das Lesen der UT mehr Zeit braucht als das Hören der Dialoge. Zudem sind sprachliche Varietäten im Originalfilm parallel zur UT weiterhin zu hören. Wie Reinart (2014: 286-287) anmerkt, kann z. B. die Intonation der Sprechenden wahrgenommen werden und zum Filmverständnis beitragen. Es kann aber nicht vorausgesetzt werden, dass die ZuschauerInnen Dialekte oder Soziolekte als solche erkennen. Außerdem spielen bei der Übertragung von Sprachvarietäten äußere Vorgaben (z. B. technische Einschränkungen, Styleguides etc.) eine Rolle, wie Díaz Cintas & Remael (2021: 183) beschreiben:

In addition, the degree to which language variation can be rendered in subtitles will depend, of course, on the technical constraints, on the guidelines the subtitler has received and on the socio-cultural TT context for which the subtitled production is made. This may be very different from the ST context and it may mutate, as productions travel through space and time, which means that the tolerance for certain taboo words may have evolved, for instance.

In der AVT-Literatur werden unterschiedliche Möglichkeiten vorgeschlagen, wie sprachliche Varietäten beim Untertiteln „ersetzt“ werden können:

- Rückgriff auf informelle Sprache im Bereich des Wortschatzes (vgl. Panier 2012: 95)
- Einbau von Umgangssprache, Füllwörtern, Diskursmarkern und absichtlichen Fehlern (vgl. Chiaro 2009a: 181)

Während sich im Originalfilmdialog **informelle Sprache** bzw. Dialekt sowohl in der Grammatik als auch der Phonetik und der Lexik manifestieren kann, wird diese auf grammatikalischer und lautlicher Ebene in der Translation meist nivelliert (vgl. Panier 2012: 95). Zu überlegen wäre, ob eine solche Neutralisierung tatsächlich notwendig ist und ob Untertitel nicht sowieso als eine Art sprachlicher Spezialfall zwischen schriftlicher und mündlicher Sprache wahrgenommen werden (vgl. Jüngst ²2020: 61). Dass es sich im Filmdialog weder um echte Mündlichkeit noch in der UT um reine Schriftsprache handelt, wurde bereits dargestellt. Mithilfe des Wortschatzes kann aber (in)formelle Sprache in den Untertiteln gut dargestellt werden: „As for registers determined by social relations and hierarchies, a certain degree of informality that implies closeness, or formality that suggests social difference, can simply be rendered through lexical choice“ (Díaz Cintas & Remael 2007: 189). Durch die Lexik können also z. B. Beziehungen der Charaktere bezüglich Enge oder Distanz markiert werden und unterschiedliche soziale

Stellungen hervorgehoben werden.

Eine weitere mögliche Untertitelungsstrategie ist das Einbauen von **umgangssprachlichen Ausdrücken, Füllwörtern** oder **Diskursmarkern** (z. B. mal, ja, schon, also usw.) (vgl. Chiaro 2009a: 181), bspw. mittels der Kompensationsstrategie (vgl. Díaz Cintas & Remael 2007: 188). D. h., in den Untertiteln können umgangssprachliche Formulierungen möglicherweise an anderen Stellen als im Original verwendet werden, um den Wegfall von „markierter“ Sprache auszugleichen. Auf die genannten Mündlichkeitsmerkmale kann aber aus Platzgründen beim Untertiteln nur begrenzt zugegriffen werden: Díaz Cintas & Remael (2021: 151) geben nämlich zu bedenken, dass Verbalperiphrasen oft vereinfacht werden, da umgangssprachliche Formulierungen (besonders im Englischen) teilweise sehr lang sind. Sie geben dafür u. a. folgende Beispiele: „I should really be going actually“ → „I have to leave“ oder „He is gonna be just the same“ → „He won’t change“ (2021: 151). Bezüglich der Umgangssprache eignen sich für die Untertitel Kurzformen bzw. Enklisen (z. B. *it’ll*, *I’d* oder „Wie geht’s?“ „Ich hab’s...“). Auch Konstruktionen mit Modalverben können in der UT oft vereinfacht werden, wie z. B. „We’ll be ready in a minute too. If you like, we can drop you off at home“ → “We’ll be ready in a minute. We could give you a lift” (2021: 151). Bei solchen Simplifizierungen auf Wort- oder Satzebene muss jedoch beachtet werden, dass sich gleichzeitig das Register und in der Folge die Charakterisierung der Figuren ändern kann (vgl. 2021: 152-156).

Das absichtliche **Integrieren von Fehlern** in die UT, wie es bei Chiaro (2009a: 181) erwähnt wird, ist aber problematisch und z. B. bei Netflix & Co. keine gängige Praxis, sondern nur in einzelnen, handlungsrelevanten Fällen anzuwenden: „Deliberate misspellings and mispronunciations should not be reproduced in the translation unless plot-pertinent“ (Netflix Partner Help Center o. J. b). Wenn dialektale Konstruktionen eins zu eins in die Standardsprache übertragen werden, kann es sein, dass sie in dieser als grammatikalisch falsch gelten. Von daher ist eine solche Strategie zur Kompensation von sprachlichen Varietäten im Sinne der funktionalen Translation nicht zielführend. Sie würde die Lesbarkeit der UT nicht erleichtern und steht zudem im Widerspruch zur geforderten grammatikalischen Korrektheit im *Code of Good Subtitling Practice* von Ivarsson & Carroll (1998: 157): „The language should be grammatically correct since subtitles serve as a model for literacy“. Grammatikalische Fehler oder dialektale Grammatikstrukturen werden in der UT demnach üblicherweise korrigiert (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 187).

Beim *Code of Good Subtitling Practice* handelt es sich um allgemeine UT-Empfehlun-

gen, die in der translatorischen Arbeitswelt gewissermaßen als Standard gelten. Trotzdem ist die Auflistung eine unverbindliche Orientierung, die teils viel interpretatorischen Spielraum lässt und in der Praxis nicht immer umgesetzt werden kann (vgl. 2021: 39, 91, 184). Bezüglich des zielsprachlichen Registers heißt es dort bspw.: „The language register must be appropriate and correspond to locution“ (1998: 157). Wann ist ein Register für die Translation angemessen und wann nicht? Wo liegt die Grenze zwischen informellem, formellem und neutralem Register? Diese Fragen können nur von Fall zu Fall und in Abhängigkeit von Kontext und Zielpublikum beantwortet werden. Insgesamt kann festgehalten werden, dass wie bei der SYNC, meist in die Standardsprache und oft mit „umgangssprachlicher Färbung“ untertitelt wird.

Obwohl beim Übersetzen von Sprachvarietäten dem Ausgangstext eine nicht unwichtige Rolle zugewiesen wird, können TranslatorInnen beim Untertiteln theoretisch entsprechend des funktional-multimodalen Ansatzes arbeiten: Sie können professionell mit multimodalen Texten umgehen und richten die Translation auf die Funktionsfähigkeit des Zieltextes aus. Wenn das Filmmaterial jedoch nicht oder nur eingeschränkt zur Verfügung steht, kann dies gezwungenermaßen zu einer rein sprachlich basierten Übersetzung führen. Folglich können in der Translation Ungereimtheiten entstehen, da die Sprache ihre kommunikativen Funktionen im Film erst in Wechselwirkung mit anderen Modi vollständig entfalten kann.

3.3 Parallelen zur Behandlung anderer sprachlicher Phänomene in der AVT

Neben sprachlichen Varietäten gibt es auch andere „Spezialfälle“, die bei der Translation besonderer Aufmerksamkeit bedürfen. Im *Handbuch Translation* (²1999) werden solche unter dem Punkt „Einzelphänomene“ behandelt: Metaphern, Wortspiele, Realien, Eigennamen u. a. Ansonsten sind noch Fachsprachen (vgl. Jüngst ²2020: 62, 105-106) sowie Schimpf- und Tabuwörter (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 181-182, 189-194) zu nennen.

Jüngst (²2020: 226) weist darauf hin, dass z. B. Metaphern oder Redewendungen nicht einfach ausgelassen oder umschrieben werden können, wenn es dafür keine direkte Entsprechung in der Zielsprache gibt. Außerdem kommt es stark auf das Zielpublikum an, wie solche sprachlichen Phänomene übersetzt werden. Z. B. bezüglich SDH-Untertitel fasst Jüngst (²2020: 226) zusammen: „Gehörlose haben unter Umständen tatsächlich Verständnisprobleme bei Metaphern, erweitern so andererseits ihre Kenntnis der Laut- und Schriftsprache [...]“. Die ZielrezipientInnen sollen durch übersetzerische Entscheidungen nicht bevormundet werden, und trotzdem müssen Änderungen bzw. Vereinfachungen vorgenommen werden.

In Bezug auf Fachsprachen bemängelt Jüngst (²2020: 62), dass diese zwar in der Translationswissenschaft viel behandelt werden, in der AVT jedoch bisher noch zu wenig Beachtung bekommen haben. Fachsprache kommt nicht nur in Dokumentationen, sondern z. B. auch im Science-Fiction-Genre häufig zum Einsatz. Man denke dabei an Dystopien, in denen es vor dem Hintergrund des Weltuntergangsszenarios um Meteorologie, Geologie, Virologie oder Genetik geht usw. Insgesamt wird immer fachsprachliche Korrektheit erwartet (vgl. ²2020: 106), nicht nur, weil dies der generelle Anspruch an qualitativ hochwertige, professionelle Übersetzungen ist, sondern auch um eine hohe Authentizität zu gewährleisten.

Was Schimpfwörter und Tabus betrifft, führen Díaz Cintas & Remael (2021: 189-190) aus, dass diese in den Untertiteln oft durch Euphemismen ersetzt oder sie ganz weggelassen werden. Dafür gibt es außerdem graphische Lösungen mit Sternchen, Abkürzungen oder typographischen Symbolen. Was in einer Kultur toleriert wird oder als Tabu gilt, kann sich auch von Zeit zu Zeit und je nach Kontext ändern. Besonders wenn Tabu- oder Schimpfwörter für die Charakterisierung einer Figur entscheidend sind oder diese das Thema des Films darstellen, müssen sie in der Translation aber wiedergegeben werden (vgl. 2021: 181, 191).

Auf den Umgang mit Kulturspezifika und Humor in der AVT wird im Folgenden genauer eingegangen. Es lassen sich Parallelen zur Translation von Sprachvarietäten feststellen.

3.3.1 Kulturspezifika

Nedergaard-Larsen (1993: 210-211) unterscheidet sprachliche und extralinguistische Kulturspezifika. Erstere beziehen sich auf grammatikalische Strukturen, Metaphern, Anredeformen, idiomatische Ausdrücke, Dialekt, Soziolekt, Ironie u. a.:

Culture-bound problems within the language itself [...] may be grammatical categories that exist only in this one language, vocative forms [...], the use of certain rhetoric, metaphors and idioms. In spoken language they may be dialect or sociolectal speech variants, or the problem may be spoken language characterised by an intonation that indicates anger, interrogation, irony etc. (1993: 210)

Letztere betreffen kulturelle, soziale, geographische, gesellschaftliche, historische, religiöse, wirtschaftliche, politische Ereignisse, Objekte, Personen, Institutionen etc., von denen es in derartiger Form keine Entsprechung in anderen Kulturen, Ländern oder Gemeinschaften gibt. Wenngleich die Einteilung in inner- und außersprachliche Kulturspezifika klar erscheint, ist eine eindeutige Abgrenzung nicht in jedem Fall möglich. Dies kann z. B. Slangwörter betreffen, die gleichzeitig eine Verankerung in einer bestimmten sozialen und geographisch determinierten Gruppe aufweisen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 202). Chiaro (2009b: 155) nimmt in

diesem Sinne eine dreiteilige Gliederung von derartigen translatorischen Hürden vor, die sie in kulturspezifische und/oder sprachspezifische Phänomene einteilt:

1. Highly culture-specific references (e.g., place names, references to sports and festivities, famous people, monetary systems, institutions, etc.)
2. Language-specific features (terms of address, taboo language, etc.)
3. Areas of overlap between language and culture (songs, rhymes, jokes, etc.)

Ranzato (2016: 64-72) unterscheidet Kulturspezifika, die auf die reale Welt verweisen, und intertextuelle kulturelle Referenzen. Intertextuelle Kulturspezifika werden in direkte und indirekte Anspielungen aufgeteilt, wobei diese auch auf Ebene der Makrostruktur eingesetzt werden können (z. B. Filmparodie). Díaz Cintas & Remael (2021: 203-204) nehmen ebenfalls eine solche Einteilung vor. Sie gliedern Kulturspezifika, die sich auf die reale Welt beziehen in geographische, ethnographische und soziopolitische Referenzen. Diese Kategorien veranschaulichen sie mit folgenden Beispielen:

Geographical references

- to certain phenomena: mistral, tornado, tsunami, calima;
- to physical, general locations: savannah, downs, plateau, 'plaza mayor';
- to physical, unique locations: Lake Tanganyika, St Andreas Fault, Yellow River;
- to endemic animal and plant species: sequoia, silky sifaka, platypus, pandani; [...]

Ethnographic references

- to food and drinks: 'tapas', 'trattoria', 豆腐 [tofu], 'Glühwein';
- to objects from daily life: 'lederhose' [sic], igloo, sticky buds; 'bukhnoq';
- to work: farmer, gaucho, machete, man of the cloth, ranch;
- to art, media and culture: blues, Tanksgiving, it girl, Permeke;
- to groups: gringo, Cockney, frat boys, Orang Asli, Sami, Miao;
- to weights and measures: dollar, ounce, feet, pound, stone;
- to brand names and personal names: SMI, Einstein; [...]

Socio-political references

- to administrative or territorial units: county, 'bidonville', constituency;
- to institutions and functions: 'Reichstag', sherif, congress;
- to socio-cultural life: Ku Klux Klan, Prohibition, landed gentry, kowtowing;
- to military institutions and objects: Feldwebel, marines, Smith & Wesson;
- to personal names and institutional names: Che Guevara, Gandhi, NHS; [...] (2021: 203)

Pedersen (2005: 122-123) nimmt eine Untergliederung in trans-, mono- und mikrokulturelle Spezifika vor, die für ÜbersetzerInnen nützlich sein kann: Erstere sind Kulturspezifika, die vom Ausgangs- sowie vom Zielpublikum verstanden werden können und entweder zur Ausgangs-, Zielkultur oder einer dritten Kultur gehören. Letztere gehören der Ausgangskultur an und werden vom anderssprachigen Zielpublikum wahrscheinlich nicht verstanden. Letztere sind ebenso Teil der Ausgangskultur, beziehen sich aber auf einen speziellen Bereich oder werden nur lokal verwendet und sind dem breiten Ausgangs- sowie Zielpublikum nicht bekannt.

Ranzatos Herangehensweise analysiert Kulturspezifika vom Standpunkt der Zielkultur

aus, setzt diese mit der Ausgangskultur und weiteren Kulturen in Beziehung und teilt sie nach ihrem jeweiligen *degree of exoticism* ein:

This exoticism results from the intimacy or the distance that exists between a culture and a given element. There can be a very low degree of exoticism in a CSR which has long found its way outside its country of origin (e.g., Halloween), a medium degree of exoticism (e.g., falafel), or a high degree of exoticism (e.g. Massimo Troisi, one of the most popular, but seldom exported, Italian comedians), but these varying degrees can only be assessed in the relationship between the TC and the other cultures (SC and any other third culture). (Ranzato 2016: 63)

Ranzato (2016: 63) räumt ein, dass es immer schwieriger wird, den „Grad der Exotik“ von Kulturspezifika objektiv zu bestimmen, da die Globalisierung und das Internet etc. die Grenzen zwischen „fremd“ und „vertraut“ verschwimmen lassen. Diesen Kritikpunkt beziehen Díaz Cintas & Remael (2021: 206) auch auf Pedersens Konzept der „Transkulturalität“ und merken an, dass z. B. nicht alle UntertitlerInnen in ihre Muttersprache übersetzen, wodurch es nicht immer einfach ist, Kulturspezifika an ihrer Verständlichkeit oder Exotik zu messen.

Darüber hinaus können auch Gesten zu Kulturspezifika zählen. In Bulgarien z. B. bedeutet Nicken *Nein* und Kopfschütteln *Ja* (vgl. Markstein ²1999: 289). Es handelt sich dabei um nonverbale Kulturspezifika, deren Bedeutung Ranzato (2016: 72) für die AVT deutlich macht:

Non-verbal CSRs [Culture Specific References] can be visual and/or acoustic, and their impact can be markedly exotic: even the ringing tone of a telephone, which can vary from country to country, will tell us that the home we see on the screen is far away from ours. These elements are, in audiovisual programmes, some of the most characterising in terms of place and time.

Nonverbale Kulturspezifika sind in der Ausgangskultur und im Film fest verankert, d. h. immer seh- bzw. hörbar – außer sie werden technisch bearbeitet, was aber nicht die Zuständigkeit von TranslatorInnen ist. Ob diese erklärt oder unübersetzt gelassen werden, muss von den TranslatorInnen für jeden Fall neu entschieden werden.

Ähnlich wie beim Übersetzen von Sprachvarietäten muss untersucht werden, ob die Kulturspezifika im jeweiligen Filmkontext handlungsrelevant sind und die Zeichnung der Charaktere davon betroffen ist oder nicht. Es gilt zu analysieren, ob sie auf Makro- und Mikroebene des Films eine zentrale oder periphere Bedeutung haben (vgl. Pedersen 2005: 124):

If an ECR [extralinguistic culture-bound reference] is central on the macro level, it may typically be the subject matter, or at least a very central theme of the film or TV-programme at hand. [...] If an ECR is just mentioned in passing a few times in the film, then the ECR would be peripheral on the macro level. The treatment of it would then depend on how central it is to local discourse on the micro level. If it is peripheral on the micro level as well, e.g. it could just be one in a long list of ECRs, then there is plenty of evidence of Omission being used, and responsibly at that. However, if the ECR e.g. carries local discourse forward, is referred to later on, or is the trigger of a joke, then it would be central on the micro level.

Als Translationsstrategien⁷⁶ schlagen Nedergaard-Larsen (1993: 219), Markstein (²1999: 291), Pedersen (2005: 115-121) und Díaz Cintas & Remael (2021: 207-217) folgende vor:

- Offizielles Äquivalent
- Beibehaltung/Reproduktion: Transfer, Entlehnung, direkte Übersetzung
- Spezifikation: Erklärung, Hinzufügung, Analogiebildung/Generalisierung
- Ersetzung/Adaption: kulturelle Anpassung oder Paraphrase
- Wortneuschöpfung (Neologismus)
- Kompensation
- Auslassung

Wenn für den kulturspezifischen Begriff in der Zielsprache ein **offizielles Äquivalent** existiert, gibt es keine Schwierigkeiten (z. B. *Donald Duck* → *El Pato Donald*) (vgl. Pedersen 2005: 115).

Bei der **Beibehaltung/Reproduktion** kann der kulturspezifische Ausdruck entweder unverändert als „Fremdwort“ bzw. Exotismus übernommen werden oder evtl. auch grammatikalisch, phonetisch und graphisch an die Zielsprache angepasst werden (z. B. *football* → Fußball) oder imitiert bzw. als Lehnübersetzung in die Zielsprache eingeführt werden (z. B. *skyscraper* → Wolkenkratzer). Die direkte Übersetzung, als spezielle Form der Entlehnung, bedeutet, dass der kulturspezifische Begriff wörtlich übersetzt wird. Es werden weder explizit Konnotationen noch anderweitige Hilfen zum Verständnis bereitgestellt. Solche Translationen sind eher unüblich und klingen teils merkwürdig, sie können aber zu offiziellen Äquivalenten werden (z. B. *Día de los Muertos* → *Day of the Dead*). Das kulturelle Ambiente des Ausgangsfilms kann erhalten werden, ebenso wie intertextuelle Bezüge. Oft kann es sein, dass das visuelle Filmgeschehen zusätzlich Aufschluss über die von den Kulturspezifika transportierten Informationen gibt (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 224-226; Markstein ²1999: 291; Pedersen 2005: 116-117; Díaz Cintas & Remael 2021: 208-209).

Mit der **Spezifikation** bezieht sich Pedersen (2005: 116-117) auf das Erklären von Abkürzungen oder Akronymen, die in der Übersetzung als Langform ausgeschrieben bzw. verbalisiert werden oder auf das Hinzufügen von impliziten Informationen, also Konnotationen o. Ä., die für das Zielpublikum erkenntlich gemacht werden (z. B. Ian Botham → Kricketspieler Ian Botham). Es entsteht kein Verlust von Lokalkolorit. Solche Spezifizierungen müssen aber aus

⁷⁶ Die genannten Strategien beziehen sich auf die UT und wurden hier komprimiert und leicht angepasst dargestellt. Ranzato (2016: 75-96) beschäftigt sich mit Übersetzungsmöglichkeiten im Rahmen der SYNC. Insgesamt sind die Strategien aber ähnlich. Deren Einsatz muss von Fall zu Fall abgewägt werden.

Platz- oder Zeitgründen, und um die ästhetischen bzw. idiomatischen Anforderungen der Übersetzung zu erfüllen, möglichst kurzgehalten werden (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 228). Mit der Analogiebildung ist die Ersetzung einer sinn-/funktionsmäßigen Entsprechung des Ausgangsbegriffs durch ein lexikalisch nahestehendes Wort gemeint, z. B. mittels Generalisierung: Ein spezifischer Unterbegriff kann durch einen kulturell unabhängigen Oberbegriff ausgetauscht werden (z. B. Kilt → (bunt kariert) Schottenrock). Hier können auch zusätzliche Erklärungen bzw. Kommentare eingebracht werden (vgl. Markstein ²1999: 291).

Unter **Adaption** werden die kulturelle Anpassung und die Paraphrasierung angeführt: Bei ersterer wird ein kulturspezifischer Ausdruck durch einen ebenso kulturspezifischen, ähnlich konnotierten Begriff der Zielsprache ersetzt. Als Beispiele werden Universitätsabschlüsse und Prüfungen/Zertifikate verschiedener Ländern genannt. Damit werden die ausgangssprachlichen Konnotationen weitgehend bewahrt, dies geht aber oft zu Lasten der Glaubwürdigkeit. Diese Strategie funktioniert aber gut, um Humor zu erzeugen. Die Paraphrase kann eingesetzt werden, um ein kulturspezifisches Element durch eine Umschreibung auszutauschen, die den Sinn oder die Konnotation des Ausgangswortes beinhaltet (z. B. *l'oral de l'ENA* → *exam in political science*) (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 227-231; Pedersen 2005: 118-121). Pedersen (2005: 121) geht zudem auf die „situationelle Paraphrase“ ein: Das kulturspezifische Element wird in der Übersetzung durch einen völlig anderen Ausdruck/Satz o. Ä. ersetzt, der sich nicht auf den Sinn des Ausgangswortes bezieht, der aber in den Kontext passt.

Díaz Cintas & Remael nennen noch **Neologismen**, die in der Zielsprache kreiert werden müssen, falls solche im Ausgangstext auftauchen und eine spezielle Funktion haben (z. B. Komik, Witze). Mit der **Kompensation** bezeichnen sie das Hinzufügen von Informationen, um den translatorischen Verlust an einer anderen Stelle auszugleichen (vgl. 2021: 215-216).

Auslassungen sind teils notwendig, da es zeit- und platztechnisch nicht immer möglich ist, alles zu übernehmen. Solange keine handlungsrelevanten Informationen in der Translation fehlen, kann es nur sein, dass Lokalkolorit verloren geht (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 231).

Ähnlich wie beim Übersetzen von Sprachvarietäten, muss Folgendes berücksichtigt werden (vgl. 1993: 222-223): Welche Funktion hat das kulturspezifische Element? Welche Konnotationen gibt es und sind diese für das Verständnis wichtig? Braucht das Zielpublikum eine Erklärung? Kann der Begriff missverstanden werden? Tragen die visuelle und auditive Ebene zum Verständnis bei oder ergeben sich daraus weitere Übersetzungsschwierigkeiten? Wie wirken sich modus-/medienbedingte Einschränkungen auf die Übersetzung aus?

3.3.2 Humor

Sprachliche Varietäten und andere Kulturspezifika können Humor erzeugen (vgl. Chiaro 2014: 72). Was unter Humor genau verstanden wird, ist aber nicht einfach zu definieren. Intuitiv bringt man Humor wahrscheinlich mit Witzen und Lachen in Verbindung, jedoch ist nicht immer gesagt, dass Humor Gelächter zur Folge hat – wenn z. B. Witze auf Kosten anderer gemacht werden und diese eine verletzende Wirkung haben oder der Humor nicht verstanden wird usw. Humor bekommt erst mit der Rezeption seine Bedeutung, die je nach Interpretation der EmpfängerInnen variieren kann (vgl. Meyer 2000: 311; Díaz Cintas & Remael 2021: 217).

Ruch (2020: 10) verwendet im Bereich der Psychologie den Überbegriff „Komik“, um auf ähnliche bzw. verwandte Phänomene, wie z. B. Humor, Spaß, Witz, Ironie, Nonsens (Spiel mit Sinn und Unsinn), Sarkasmus, Zynismus oder Satire zu verweisen:⁷⁷

[...] Humor wird zum Beispiel sichtbar, wenn Missgeschicke passieren, die Lebenslage schwierig ist oder grosse Belastungen auftreten, Spannungen aufgelöst werden und ein Schmunzeln anstelle von negativen Gefühlen auftritt. Mit Regelverstößen gemütlich und nachsichtig (Humor) oder im Gegenteil entwertend und verspottend (Zynismus, Sarkasmus) umzugehen [...]. Witz (haben) wird eher dem scharfen Verstand zugeschrieben und Spass / Scherz sind Phänomene der Lebenslust. Satire spottet, aber mit moralischem Anspruch und bei Ironie lobt man durch Tadel oder tadelt durch Lob.

Díaz Cintas & Remael (2021: 217) beschreiben Humor als eine Art der Kommunikation, „which relies on a certain degree of common ground between the communicative parties in terms of linguistic and/or socio-cultural background and knowledge of the world“. Er funktioniert also nur, wenn die KommunikationspartnerInnen ein ähnliches Vorwissen oder den gleichen soziokulturellen Hintergrund haben, und auch dann ist das Verständnis nicht immer garantiert.

Meyer (2000: 315-323) nennt vier allgemeine Funktionen von Humor:⁷⁸ Identifikation, Verdeutlichung, Durchsetzung und Abgrenzung. Er kann als Mittel dienen, mit dem der/die SenderIn die Sympathie in seine/ihre Richtung lenkt, womit eine Identifikationsgrundlage für das Publikum entsteht. Innerhalb einer Gruppe kann Humor ein starkes Zugehörigkeitsgefühl schaffen. Unsicherheiten können durch Humor umgangen werden, Beziehungen können entstehen und sich festigen. Humor kann auch eingesetzt werden, um seinen eigenen Standpunkt oder seine Weltsicht mittels Anekdoten o. Ä. zu verdeutlichen. Der Vorteil dabei ist, dass humoristische Slogans, Zitate usw. eher im Gedächtnis bleiben. Man denke dabei z. B. an PolitikerInnen, die ihre Ziele darlegen oder an Werbung, die versucht die KonsumentInnen zu

⁷⁷ In der vorliegenden Arbeit wird Humor als Oberbegriff für Anspielungen, Wortspiele, Ironie usw. verwendet.

⁷⁸ Diese leitet er von verschiedenen Humorthorien ab (*Relief, Incongruity, Superiority*) (vgl. 2000: 312-315).

überzeugen. Bei der Durchsetzungsfunktion wird Humor verwendet, um beispielsweise gesellschaftliche Normen infrage zu stellen und Kritik zu üben, und zwar auf eine „milde“ Art und Weise, die eine gleichzeitige Identifikation des Zielpublikums mit dem/der Sprechenden erlaubt. Mit der letzten Funktion ist die Abgrenzung von politischen KontrahentInnen, sozialen Gruppen usw. gemeint. Daraus ergibt sich wiederum eine verstärkte Gruppenzugehörigkeit.

Auf den Film übertragen kann also festgehalten werden, dass ähnlich wie beim Einsatz von Dialekt Humor bewusst verwendet werden kann, um die Sympathie der ZuschauerInnen zu steuern, um Filmfiguren zu charakterisieren, um gesellschaftliche Kritik einfließen zu lassen und um unterschiedliche Charaktere, Ethnien, Gruppen etc. voneinander abzugrenzen und so z. B. die Handlung in einem Spannungsfeld von HeldInnen und AntagonistInnen aufzubauen.

Díaz Cintas & Remael (2021: 218) erläutern, dass viele Veröffentlichungen, die sich mit Humor in der AVT⁷⁹ auseinandersetzen, die *General Theory of Verbal Humor (GTVH)* von Attardo & Raskin (1991) als Ausgangsbasis verwenden. Diese kann als Versuch gelten, eine Brücke zwischen den *General Humor Studies* und der Translationswissenschaft zu bauen (vgl. Williamson & Pedro Ricoy 2014: 170). Attardo & Raskin (1991: 297-309) beschreiben sechs Parameter, durch die sich Witze (bzw. Humor) manifestieren können (bzw. kann):

- *Language*: sprachliche Darstellung eines Witzes
- *Narrative Strategy*: narrative Struktur von Witzen bzw. erzählerische Strategie, mit der Witze gebildet werden können (z. B. Scherzfragen, Frage-Antwort-Spiel usw.)
- *Target*: Bezug zu ZielrezipientIn oder -gruppe
- *Situation*: situationelle bzw. kontextuelle Einbettung
- *Logical Mechanism*: Gestaltung von Witzen u. a. durch Paralogismen (Fehlschlüsse), Chiasmen, falsche Analogien, falsches Priming (Hervorrufen von falschen Assoziationen), Juxtaposition (von ambiguen oder homonymen Gegensätzen)
- *Script Opposition*: Ambiguität von Witzen und Charakterisierung durch gegensätzliche *scripts* (z. B. real vs. unreal, gut vs. schlecht, Leben vs. Tod, normal vs. abnormal usw.)

Für TranslatorInnen können diese Parameter eine Hilfe sein, um Humor zu identifizieren, dessen Funktionsweise zu verstehen und um Lösungen in der Zielsprache zu finden. In der AVT reicht aber die Beschränkung auf sprachlich dargestellten Humor nicht aus. Dieser kann in

⁷⁹ Bei Chiaro (2010) und Dore (2021) wird das Humor-Übersetzen in Zeichentrickfilmen, Comics, Videospielen, Social Media, Werbung, Audiodeskription etc. behandelt. Zu allgemeinen Informationen s. Attardo (2017).

audiovisuellen Medien multimodal, d. h. neben verbal (innersprachlich und/oder kulturell verankert) auch visuell (z. B. nonverbal) eingesetzt werden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 218):

Since humour can occur on different levels, e.g. in the interaction between words and images, as a play on words or as an integral part of the story plot, for instance in experiments with genre features and intertextuality, [...] this means that its importance for the programme at hand will vary. (2021: 221-222)

Für die AVT stellt Humor eine Herausforderung dar, da sich dieser nicht nur auf innerfilmische Zusammenhänge bezieht, sondern sich auch an die ZuschauerInnen richtet. Zabalbeascoa (1996: 251-255) klassifiziert, ausgehend von der Perspektive der TranslatorInnen, verschiedene Arten von Witzen (bzw. Humor), die wie folgt zusammengefasst werden können:

- Geographisch (un)abhängiger Humor (international, binational, national)
- Sprachlich bedingter Humor (Einsatz von Stilmitteln auf innersprachlicher Ebene)
- Visuell dargestellter Humor (auf nonverbaler Ebene)

Der **geographisch (un)abhängige Humor** wird nochmals unterteilt: Internationaler Humor wird unabhängig von der Ausgangs-/Zielkultur und -sprache relativ großflächig verstanden und bereitet beim Übersetzen normalerweise keine Probleme. Weiter werden binationaler Humor, der für ein bestimmtes Nationen- bzw. Sprachenpaar verständlich ist und nationaler Humor unterschieden, der sich entweder auf nationale kulturelle Referenzen und Institutionen bezieht oder auf die Akzeptanz von Humor bzw. die Art von Humor, die eine bestimmte Nation oder Gemeinschaft auszeichnet (vgl. 1996: 251-253).

Díaz Cintas & Remael (2021: 218) beziehen Ranzatos Konzept der Einteilung von Kulturspezifika nach dem Grad der „Exotik“ auf den Umgang mit Humor:

Determining the degree of exotic separation between cultures, and/or the degree to which they share common ground, is becoming increasingly difficult in today's globalized world. On the one hand, the world is becoming smaller and Anglo-Saxon culture has become increasingly dominant; on the other hand, the need to reassert cultural difference is on the rise, spear-headed by glocalization forces. These developments have important implications for what is ethically acceptable in the translation of humour, from different prisms like gender, race, body ability and sexual orientation, for instance. In addition, cultures and culture-bound references, including humorous CRs, will continue to change over time. (2021: 229)

Díaz Cintas & Remael weisen darauf hin, dass die Globalisierung einerseits zu mehr kultureller und sprachlicher Uniformität führt, es dadurch aber andererseits wieder mehr Bestrebungen gibt, sich kulturell abzugrenzen. Für ÜbersetzerInnen entstehen durch solche Dynamiken Fragen, die die ethische Vertretbarkeit von Humor in der Translation betreffen (z. B. Gender, Ethnie, Körperbewusstsein, sexuelle Orientierung, Religion usw.).

Sprachlich bedingter Humor ergibt sich aus der Beschaffenheit der Sprache selbst und äußert sich z. B. in Wortspielen, die Delabastita (1996: 128) folgendermaßen definiert:

Wordplay is the general name for the various 'textual' phenomena in which 'structural features' of the language(s) used are exploited in order to bring about a 'communicatively significant confrontation' of two (or more) linguistic structures with 'more or less similar forms' and 'more or less different meanings'.

Humor auf linguistischer Ebene hat demnach eine textuelle Struktur, eine kommunikative Funktion und eine bestimmte kontextuelle Bedeutung. Als Beispiele werden bei Delabastita Homonymie (gleiche Schreibweise und Aussprache, andere Bedeutung), Homophonie (gleiche Aussprache, andere Schreibweise), Homographie (gleiche Schreibweise, andere Aussprache) und Paronymie (ähnliche Schreibweise und Aussprache) genannt.

Im Film werden oft mehrere Humorarten gleichzeitig (para-)sprachlich und nonverbal, also auf akustischer sowie **visueller Ebene** dargestellt (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 223):

Some audiovisual productions rely (mostly) on visual humour. This can be conveyed through shot angles, editing, the typical suspense set-up in which the viewer can see more and knows more than the character(s), but also through kinetic and paralinguistic means such as the gestures and facial expressions of the actors, which, strictly speaking, are supporting elements in verbally expressed humour. (2021: 237)

TranslatorInnen steht zur Übersetzung „nur“ die Sprache zur Verfügung (vgl. Zabalbeascoa 1996: 253-254). Delabastita (1996: 134) nennt Übersetzungsstrategien für Wortspiele:

- Austausch durch zielsprachliches Wortspiel (andere Form, Semantik, Funktion)
- Kein Wortspiel (sinngemäße Übersetzung, ohne Wortspiel zu erhalten)
- Ersetzung durch rhetorisches Stilmittel (um ähnlichen Effekt zu erzielen)
- Auslassung
- Reproduktion des originalen Wortspiels (Nachahmung der Formulierung)
- Einfügung neues Wortspiel (ohne dass an dieser Stelle im Original ein solches steht)

Mitunter aufgrund seiner vielfältigen Gestalt, der kulturellen Verankerung und der Abweichung vom „normalen“ Sprachgebrauch wird Humor oft als unübersetzbar eingestuft (vgl. Vandaele 2008: 149). Und tatsächlich kann man sagen, dass das Übersetzen von Humor zu den größten Herausforderungen in der AVT zählt (vgl. Chiaro 2010: 72). Obwohl dessen Nicht-Übersetzen eher eine Ausnahme darstellt, kann dies durchaus eine notwendige, legitime Strategie sein. Im Sinne der funktionalen Translation geht es gerade darum, dass ein neuer Text in der Zielsprache geschaffen wird, der sich vom Ausgangstext und dessen Gestaltung löst, um in der Zielkultur eine neues Rezeptionsangebot zu schaffen.

4 Der Film *Que horas ela volta?*

Beim Film *Que horas ela volta?* handelt es sich um eine brasilianische Produktion der Regisseurin Anna Muylaert aus dem Jahr 2015. Er gehört zum Genre Drama/Komödie und hat eine Länge von ca. 112 Minuten. Weltpremiere feierte der Film auf dem Sundance Filmfestival 2015 in Utah (USA). Dort wurden die beiden Hauptdarstellerinnen Regina Casé (Val) und Camila Márdila (Jéssica) mit dem *World Cinema Dramatic Special Jury Award* für die beste schauspielerische Leistung ausgezeichnet. Der Film gewann zahlreiche Preise, u. a. den Panorama Publikumspreis sowie den *C.I.C.A.E. Award* des internationalen Arthouse Kino Verbandes (Internationale Filmfestspiele Berlin 2015) oder den *Ariel Award* als bester lateinamerikanischer Film (2017) (vgl. Pandora Film o. J.; MUBI o. J.; Gullane, Africa Filmes, Spicine, Globo Filmes & Pandora Filmes 2015).

Der Film ist aktuell auf Amazon Prime unter dem Titel *Der Sommer mit Mamã* verfügbar: es kann zwischen Portugiesisch oder Deutsch (SYNC) gewählt werden (vgl. Amazon Prime Video o. J.). Außerdem steht der brasilianische Originalfilm auch auf YouTube kostenlos zur Verfügung (vgl. Muylaert 2015). Der Film wurde in mehrere Sprachen synchronisiert, in viele Sprachen untertitelt, in über 20 Ländern verkauft und verzeichnet einen großen internationalen Erfolg (vgl. Gullane, Africa Filmes, Spicine, Globo Filmes & Pandora Filmes 2015). Auf der Seite *Rotten Tomatoes*⁸⁰ hat der Film 93 Bewertungen von Film- und FernsehkritikerInnen bekommen, diese sind zu 97 % positiv. Die über tausend Bewertungen von ZuschauerInnen sind ähnlich gut ausgefallen, nämlich zu 90 % positiv (vgl. Rotten Tomatoes o. J. b).

In den folgenden Kapiteln wird unter 4.1 als erstes der Inhalt des Films vorgestellt. Das Kapitel 4.2 liefert dann Hintergrundinformationen zum Film und seiner Entstehung, zur Regisseurin und zu den SchauspielerInnen usw. Außerdem soll hier auch kurz auf die Entstehung der deutschen UT und SYNC eingegangen werden. Unter 4.3 geht es schließlich um die Rezeption des Films in Brasilien. Der preisgekrönte Film ist auf viel positive Resonanz gestoßen, dennoch gab es auch kritische Stimmen, die hier besprochen werden sollen.

⁸⁰ „Rotten Tomatoes and the Tomatometer score are the world’s most trusted recommendation resources for quality entertainment” (Rotten Tomatoes o. J. a).

4.1 Filmhandlung

Der Film spielt in São Paulo und zeigt dort die vorherrschenden Klassenunterschiede zwischen der oberen Mittelschicht und der ärmeren Unterschicht auf. Zur Orientierung in Hinblick auf die Filmhandlung und die Beziehungen zwischen den Figuren, soll die folgende Grafik dienen, auf der die Figuren Dona Bárbara, Doutor Carlos, Fabinho, Val und Jéssica dargestellt sind:

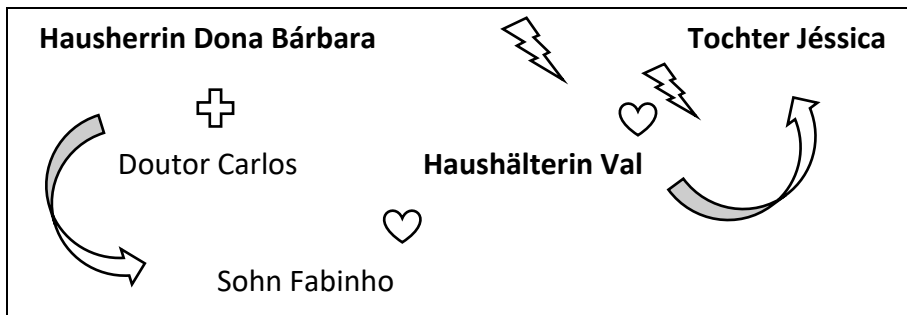


Abbildung 3: Figurenkonstellation des Films *Que horas ela volta?* [selbst erstellt]

Val, die ursprünglich aus Pernambuco im Nordosten Brasiliens kommt, arbeitet in São Paulo bei einer wohlhabenden Familie als Kindermädchen und Haushälterin. Im Anwesen von Doutor Carlos und Dona Bárbara sorgt sie für Ordnung und Sauberkeit und kümmert sich wie eine Ersatzmutter liebevoll um deren Sohn Fabinho.

In der Anfangsszene sieht man den kleinen Fabinho, der mit Val im Garten des Hauses spielt. Während Fabinho im Pool schwimmt, telefoniert Val mit ihrer Tochter Jéssica, die sie, wie sich später herausstellen wird, wegen ihrer Arbeit in São Paulo, in ihrer Heimat im Nordosten bei Verwandten zurückgelassen hat. Nach dem Telefonat will Fabinho wissen, wo seine Mutter ist und um wie viel Uhr diese nach Hause kommt (daher der Filmtitel: *Que horas ela volta?*, übersetzt „Wann kommt sie zurück?“). Val entgegnet, dass seine Mutter arbeite, sie aber nicht wisse, wann diese heimkomme. Val nimmt ihn in den Arm und tröstet ihn. Hier zeigt sich bereits, dass Fabinhos Mutter oft abwesend ist und Val seine primäre Bezugsperson ist.

In der nächsten Szene weckt Val den bereits jugendlichen Fabinho auf. Anschließend sind beide in der Küche zu sehen: Während sich Val mit Haushaltsarbeiten beschäftigt, sitzt Fabinho am Tisch, frühstückt und erzählt Val von seinem Liebeskummer. Man erkennt, dass zwischen beiden ein sehr vertrautes, herzliches Verhältnis herrscht. Das Leben im Haus der Familie nimmt seinen Lauf: Val putzt, kocht, wäscht und bedient die Familie am Essenstisch. Bis Val unerwarteterweise einen Anruf von ihrer Tochter Jéssica bekommt, die sie seit über 10 Jahren nicht mehr gesehen hat. Diese teilt ihr mit, dass sie nach São Paulo kommen will, um dort die Aufnahmeprüfung für die Universität zu absolvieren.

Aus diesem Grund möchte Val die Hausherrin Bárbara fragen, ob es in Ordnung wäre, dass Jéssica vorübergehend bei ihnen einzieht. Zunächst kommt Val aber gar nicht zu Wort, denn Bárbara joggt auf dem Laufband und gibt ihr Anweisungen bezüglich ihres anstehenden Geburtstagsessens. Diese gibt ihr schnell zu verstehen, dass sie keine Zeit zum Reden hat. Val gibt sich damit zufrieden und fragt an einem anderen Tag erneut nach. Wiederum ist Bárbara gestresst, unterbricht die Unterhaltung, um einen Anruf entgegenzunehmen und weiß zunächst nicht einmal, wer Jéssica ist. Hier zeigt sich das hierarchische Verhältnis zwischen den beiden Frauen sehr deutlich. Die vielbeschäftigte Bárbara schenkt Val nur wenig Beachtung. Val fügt sich diesen Umständen. Letztendlich ergibt sich dann aber doch eine Gelegenheit und Val fragt vorsichtig bei Bárbara nach. Diese reagiert zuerst überraschend positiv zur sichtlichen Erleichterung von Val. Laut Bárbara wäre es kein Problem, dass Jéssica bei Val im Zimmer schlafe, denn Val gehöre ja schließlich zur Familie.

Als Val ihre Tochter vom Flughafen abholt, ist diese überhaupt nicht begeistert, dass sie im Haus der Arbeitgeber ihrer Mutter wohnen soll und dazu noch im *quartinho dos fundos*, also im Dienstmädchenzimmer, in dem es sehr eng und düster ist und Jéssica dort keinen Platz zum Lernen hat. Als die Familie zu Abend gegessen hat, holt Val ihre Tochter, um sie vorzustellen. Anfänglich sind alle in guter Stimmung und freuen sich, Jéssica kennenzulernen. Carlos fragt, ob Jéssica denn schon einmal in São Paulo gewesen sei. Diese verneint und erwidert, dass sie die Stadt nur auf Fotos, in Filmen und im Internet gesehen habe. Der Sohn Fabinho macht daraufhin die Bemerkung, dass Jéssica genauso rede wie Val, als diese damals aus dem Nordosten bei ihnen angekommen sei. Er spricht nicht Jéssica direkt an, sondern spricht über sie, was die Aussage über Jéssicas Dialekt sehr abwertend wirken lässt. Val findet die Bemerkung lustig, Jéssica lacht nicht. Das Kennenlernen geht weiter, Bárbara erkundigt sich, was Jéssica denn studieren wolle. Diese erzählt daraufhin, dass Sie Architektur studieren möchte, berichtet von ihrer Begeisterung für das Fach und davon, dass Architektur ihrer Meinung nach ein Instrument des sozialen Wandels ist. Die Gastgeber sind zunächst skeptisch, aber letztendlich doch sichtlich beeindruckt.

Danach zeigt Carlos Jéssica das Haus, er führt sie durch das Wohnzimmer, leiht ihr ein Buch aus und gemeinsam mit Fabinho betrachten sie den Pool im Garten, während Val ihnen folgt. Diese hat noch ihre Kochschürze an, was ihre „Haushaltsfunktion“ und ihre untergeordnete Stellung markiert. Bárbara sitzt währenddessen auf dem Sofa und beschäftigt sich mit ihrem Handy. Anschließend besichtigen die vier die Schlafzimmer der Familie. Jéssica ist von

den stilvoll eingerichteten Zimmern begeistert. Dieser Hausrundgang durchbricht erstmals die klare räumliche Trennung, die ansonsten zwischen den Räumlichkeiten der Familie und Vals Arbeitsbereichen herrscht. Ansonsten betritt Val das Wohnzimmer, das Esszimmer oder andere Räume nur, um Hausarbeiten zu verrichten, d. h. um Essen zu servieren, Gäste zu bedienen, zu putzen etc. Jéssica entdeckt eine weitere Tür und erkundigt sich, was dies für ein Zimmer sei. Es handelt sich um das Gästezimmer, das Carlos ihr daraufhin zeigt. Jéssica äußert, dass sie als Gast doch in dem Zimmer schlafen könnte und so einen guten Ort zum Lernen hätte. Val ist dies sehr unangenehm, sie weist Jéssica zurecht. Doch Carlos ist nicht abgeneigt. Er ruft Bárbara hinzu und teilt ihr mit, dass Jéssica im Gästezimmer schlafen werde. Bárbara gefällt das nicht, sie duldet die Entscheidung aber, verschwindet mit energischen Schritten im Schlafzimmer und zieht die Tür hinter sich lautstark zu.

Auch der nächste Tag fängt nicht wie üblich an, Val verschläft und versäumt es, das Frühstück für Bárbara vorzubereiten. Jéssica kommt in die Küche und plötzlich sind die hierarchischen Rollen kurz vertauscht: Bárbara fordert Jéssica auf, sich an den Tisch zu setzen und bietet ihr etwas zu essen und zu trinken an. Die Stimmung ist kühl und angespannt. Als Val in die Küche kommt, entschuldigt sie sich mehrmals, denn ihr ist die Situation sehr peinlich. Bárbara schlägt Vals Angebot, noch schnell etwas zum Frühstück zu machen, aus und verlässt die Küche. Val ist entsetzt darüber, dass Jéssica am Küchentisch sitzt und versucht ihr zu erklären, dass dies der Tisch der Arbeitgeber sei. Jéssica stellt diese ungeschriebene Regel infrage und erwidert, dass Bárbara und Carlos nicht ihre Arbeitgeber seien.

Die nächsten Szenen zeigen, dass Carlos Jéssica viel Aufmerksamkeit gibt: er zeigt ihr sein Atelier, schenkt ihr eines seiner selbstgemalten Bilder, erzählt ihr persönliche Dinge, lädt sie zum gemeinsamen Essen mit ihm am Tisch der Familie ein und nimmt sie auf einen Ausflug zum *Edificio Copan*⁸¹ mit. Nach ihrem Gespräch über die Aussicht, die Stadt und die Menschheit, bedankt sich Jéssica für den Ausflug. Carlos kommt auf sie zu, sie umarmen sich, jedoch lässt Carlos Jéssica zunächst nicht wieder los und küsst sie am Hals. Jéssica fühlt sich unwohl und will sich befreien, was ihr nur gelingt, weil in diesem Moment Carlos' Handy läutet: Bárbara hatte einen leichten Autounfall.

⁸¹ Das *Edificio Copan* ist ein „Wohnbau der Superlative“, geplant vom Architekten Oscar Niemeyer. 1966 wurde der Bau nach 9 Jahren fertiggestellt. Das Gebäude ist 140 Meter hoch, hat 32 Stockwerke, 1160 Wohneinheiten und besitzt eine eigene Postleitzahl. Niemeyers Vision war es, vielfältige soziale Gesellschaftsklassen innerhalb des Wohngebäudes zu vereinen. Es gibt dort Luxuswohnungen, Einzelapartments, mehr als 60 Geschäfte sowie Restaurants und Cafés usw. (vgl. Gstöttner 2011).

Die beiden fahren zurück zum Haus. Dort kommt es zur Eskalation: Fabinho schwimmt mit einem Freund im Pool. Beide fordern Jéssica auf, auch reinzukommen. Val hatte ihr ausdrücklich verboten, in den Pool zu steigen, weil dieser nicht von Hausangestellten benutzt werden darf. Jéssica lehnt daher ab, dies nützt aber nichts, denn die beiden Jungen werfen sie trotzdem in den Pool. Die ausgelassene Stimmung wird durch Zeitlupe im Film dargestellt. Für ein paar Momente scheint es, als wäre jegliche soziale Rangordnung aufgehoben: Die Jugendlichen spielen im Pool Ball, tauchen sich gegenseitig unter und haben Spaß. Als Fabinhos Eltern und Val dies mitbekommen, fordern sie Jéssica laut schreiend auf, sofort das Schwimmbecken zu verlassen. Die Jugendlichen spielen aber einfach weiter. Bárbara schimpft zuerst ihren Sohn Fabinho, dann schreit sie Jéssica an, sie solle nun endlich auf ihre Mutter hören. Carlos steht unscheinbar neben Bárbara. Er kommentiert, dass die Arbeiter aus der Nachbarschaft alle schon zusehen würden und dass sich Jéssica im Wasser wohl erkälten werde – und das, obwohl es offensichtlich ein heißer Sommertag ist. Nachdem Jéssica den Pool verlassen hat und dabei von Val am Arm gepackt wurde, fordert Bárbara auch Fabinho auf, auf der Stelle herauszukommen, da sie mit ihm sprechen wolle. Fabinho ist verärgert und äußert, dass er sich für das Verhalten seiner Mutter schäme.

Bárbara hat wohl nicht nur bemerkt, dass die Vorkommnisse eine Bedrohung für die etablierten Machtverhältnisse im Haus darstellen, sondern dass sie auch zu ihrem Sohn kein gutes Verhältnis hat. Sie wirft ihm vor, dass er sich nicht für sie interessiere und das, obwohl sie gerade wegen ihres Unfalls im Krankenhaus gewesen sei. Fabinho entgegnet, dass laut dem Arzt doch alles in Ordnung sei und der Unfall ja nicht schlimm gewesen sei. Er sieht keinen Grund zur Besorgnis, gibt seiner aufgebracht Mutter einen Kuss auf die Wange und verlässt gleich wieder das Zimmer. Anschließend tätigt Bárbara einen Anruf und beauftragt jemanden, der am nächsten Tag das Wasser aus dem Pool ablassen soll, um so das Problem zu lösen.

Val sieht ein, dass sie und Jéssica so nicht mehr im Haus der Familie wohnen können, da dies nur Ärger gibt. Die beiden verabschieden sich von Bárbara und Carlos, um in eine eigene Wohnung zu ziehen. Es läuft aber etwas schief, sodass sie nicht am selben Tag einziehen können. Gezwungenermaßen kommen sie zurück und Val bittet die Hausherren um Erlaubnis, noch ein paar Tage bleiben zu können. Carlos entgegnet, dass dies überhaupt kein Problem sei. Bárbara ist nicht erfreut. Kurz darauf trifft Carlos in der Küche auf Jéssica und schüttet ihr sein Herz aus. Er bedauert, dass ohne Jéssica das Haus leer gewesen sei, er spricht über Reinkarnation und druckst herum, bis er schließlich Jéssica fragt, ob sie ihn heiraten

wolle. Diese ist perplex und weiß nicht, was sie sagen soll. Die Situation nimmt eine befremdliche Gestalt an, als Carlos vor ihr auf die Knie geht und sie bittet, Ja zu sagen. Jéssica verneint und fühlt sich sichtlich unwohl. Carlos steht auf, entschuldigt sich und sagt, es sei nur Spaß gewesen. Er verlässt die Küche, Jéssica lacht vor Erleichterung, bleibt aber irritiert zurück.

Die Situation im Haus spitzt sich mehr und mehr zu. Jéssica muss in Vals Zimmer auf einer Matratze auf dem Boden schlafen – eine Bedingung von Bárbara, die Val außerdem die Anweisung gegeben hat, dass sie Jéssica von den Räumlichkeiten der Familie fernhalten solle. Dann kommt es zwischen Val und Jéssica zum Streit. Jéssica kann nicht verstehen, wieso Val sich unterordnet und sich so vieles gefallen lässt. Während der Diskussion wirft sie Val vor, dass diese nicht ihre Mutter sei, denn sie sei ja von jemand anderem aufgezogen worden. Val verteidigt sich und macht ihr klar, wie hart sie gearbeitet habe, um jeden Monat Geld nach Pernambuco zu schicken, mit der Absicht, Jéssica dort ein gutes Leben zu ermöglichen. In der Nacht vor der Aufnahmeprüfung für die Universität verlässt Jéssica das Haus in strömendem Regen, denn sie hält es nicht mehr länger aus. Val versucht sie aufzuhalten, jedoch erfolglos.

Am nächsten Tag stellt sich heraus, dass Fabinho die Aufnahmeprüfung knapp nicht bestanden hat. Seine Mutter wirkt zunächst verständnisvoll und möchte ihn trösten, dieser weist ihre unerwartete Zuneigung aber sofort zurück, was ihr scheinbar zu denken gibt. Val kommt zur Tür herein und ist euphorisch, denn Jéssica hat die Prüfung mit einem sehr guten Ergebnis bestanden. Bárbara kann es gar nicht glauben, gibt aber zu, dass dies eine beeindruckende Leistung sei. Gleich darauf dämpft sie Vals Begeisterung aber: Sie solle sich nicht zu früh freuen, denn es gäbe ja noch eine zweite Prüfungsphase, die viel schwerer sei als die erste. Als Val die beiden wieder allein lässt, geht Fabinho einen Schritt auf seine Mutter zu und legt den Arm um sie. Jetzt ist es Bárbara, die mit der plötzlichen Nähe zu ihrem Sohn nicht klarkommt. Sie geht aus dem Zimmer und lässt Fabinho mit seinem Kummer allein zurück.

In der Nacht kommt es zu einer entscheidenden Schlüsselszene: Val steigt in den Pool, in dem das Wasser nur noch knietief steht. Währenddessen berichtet sie Jéssica freudig von ihrem Regelverstoß am Handy. Val wirkt glücklich und befreit. Am nächsten Morgen beglückwünscht Carlos sie für ihre großartige Tochter und entschuldigt sich bei ihr. Er fügt hinzu, sie wisse schon wofür, und meint damit wohl die Vorkommnisse im Haus und die Art, wie Val von ihnen bzw. von Bárbara stets behandelt worden ist.

Am nächsten Tag besucht Val Jéssica, die mittlerweile in einer eigenen Wohnung in einem ärmeren Stadtviertel wohnt. Jéssica ist immer noch wütend und enttäuscht. Nicht nur

wegen der Vorkommnisse im Haus ihrer Arbeitgeber, sondern auch, weil sie in den mehr als 10 Jahren, in denen sie ihre Mutter nicht gesehen hat, sehr unter der Trennung gelitten hat. Val gesteht, wie schwer es ihr gefallen sei, ihre Tochter zurückzulassen. Je mehr Zeit jedoch vergangen sei, desto schwieriger sei es für sie geworden, zurückzukommen – wozu es letztlich nie gekommen ist. Val versucht sich zu erklären, findet aber nicht die richtigen Worte. Kurz darauf konfrontiert Val ihre Tochter mit dem Foto eines kleinen Jungen, das sie in einem von Jéssicas Büchern gefunden hat. Unter Tränen gesteht ihr Jéssica, dass sie einen kleinen Sohn habe, den sie ebenfalls im Nordosten zurückgelassen hat, um in São Paulo zu studieren.

In Bárbaras und Carlos' Anwesen ändern sich die Dinge: Fabinho bricht zu einem Auslandsaufenthalt nach Australien auf, Val kündigt ihren Job. Bárbara versucht, Val zum Bleiben zu überreden und bietet ihr eine Gehaltserhöhung an. Val lehnt ab und betont, dass sie jetzt endlich Zeit mit ihrer Tochter verbringen müsse. Bárbara gibt ihr Recht. Val zieht zu Jéssica, die stolz auf den mutigen Schritt ihrer Mutter ist. Val teilt Jéssica mit, dass sie nun ihren Sohn nach São Paulo holen könne, und deutet an, dass sie sich um diesen kümmern werde. Nachdem die Mutter-Tochter-Beziehung zunächst auf eine harte Probe gestellt worden war, finden beide am Ende doch noch zusammen.

Der Film ist für die Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit geeignet, da in der deutschen Synchronfassung und in den Untertiteln nicht nur das brasilianische Lokalkolorit, sondern auch die mit der Opposition Dialekt vs. Standardsprache verbundenen Assoziationen durch den Sprachwechsel in gewisser Weise neutralisiert werden. In Kapitel 6 wird analysiert, auf welche sprachlichen Gestaltungsmittel bei der Übersetzung zurückgegriffen wurde und wie diese die Figurencharakterisierung und die Gesamthandlung beeinflussen.

4.2 Hintergründe zum Film und zu den deutschen Übersetzungen

In diesem Kapitel wird der Dialekt *Nordestino* aus wissenschaftlicher Sicht beleuchtet und dessen stereotype Verwendung in den brasilianischen Medien angesprochen. Außerdem wird auf den gesellschaftlich verankerten und medial reproduzierten Gegensatz zwischen dem Nordosten und São Paulo (Südosten) eingegangen, auf den auch der Film *Que horas ela volta?* aufbaut. Anschließend wird die Regisseurin und Drehbuchautorin Anna Muylaert vorgestellt, sowie ihre Idee für den Film, dessen Entstehungsprozess und das konkrete Vorgehen bei den Dreharbeiten, bei denen die Kreativität der SchauspielerInnen gefragt war. Und schließlich werden noch ein paar Eckdaten zur Entstehung der deutschen UT und SYNC genannt.

4.2.1 Der Dialekt *Nordestino*

Die folgenden Ausführungen sollen dazu beitragen, die Bedeutung des Dialekts für die Filmhandlung und die Figurencharakterisierung besser zu verstehen, denn sowohl Val als auch Jéssica sprechen im Film *Nordestino*. Wie in vorausgehenden Kapiteln bereits deutlich wurde, handelt es sich hier natürlich um ein Abbild des Dialekts, da im Film Sprache immer ästhetisch-künstlerisch eingesetzt wird und nur zu einem gewissen Grad echter, authentischer Alltagssprache entsprechen kann. Da in 4.2.2 aber von der Regisseurin erläutert wird, dass die Authentizität der Dialoge und des Dialekts bei der Entstehung des Films einen hohen Stellenwert eingenommen haben, wird im Analyseteil der Arbeit der Dialekt so behandelt, als würde es sich um „echten“ Dialekt handeln. Abgesehen davon soll in der Analyse dann auch auf spezielle sprachliche Merkmale eingegangen werden (Aussprache, Lexik, Grammatik), durch die sich der Dialekt von der brasilianischen Standardsprache abgrenzt.

Oft wird fälschlicherweise angenommen, Brasilien sei ein sprachlich homogenes Land, in dem nur Portugiesisch gesprochen werde – eine Annahme, die eine Zeit lang sogar in wissenschaftlichen Abhandlungen thematisiert und dadurch gefestigt und verbreitet wurde. Dieser Mythos hat sich im Bewusstsein der BrasilianerInnen verankert und dazu geführt, dass regionale Varietäten des Portugiesischen, ebenso wie Minderheitensprachen, lange nicht wahrgenommen wurden und offiziell als inexistent galten (vgl. Bagno ⁴⁹2007: 15; Koyfman 2018). Wie zahlreich allein die Dialekte in Brasilien sind, ist in Abbildung 4 zu sehen:



Abbildung 4: Dialekte des Brasilianischen Portugiesisch (o. V. 2019)

Die sprachliche Diversität in Brasilien hängt nicht nur mit der Größe des Landes zusammen, sondern auch mit der sozialen Ungleichheit. Durch diese ist eine große Kluft zwischen den SprecherInnen der Nicht-Standardvarietäten und denen der „Standardvarietät“ des Brasilianischen Portugiesisch, die in den Schulen unterrichtet und von Behörden usw. verwendet wird, entstanden. Ein Großteil der Bevölkerung hat keinen Zugang zu Bildungsangeboten und meist auch keine Möglichkeit, um die Standardvarietät (gut) verstehen oder beherrschen zu lernen. Damit einher geht nicht nur die soziale Diskriminierung solcher SprecherInnengruppen, denen der Eintritt zu Teilen des öffentlichen Lebens verwehrt bleibt, sondern auch das geringe Prestige bzw. die Abwertung dieser Varietäten seitens der SprecherInnen der Standardvarietät, aber auch von Seiten der eigenen Gruppe (vgl. Bagno ⁴⁹2007: 16-17).

In seinem Buch *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* beschäftigt sich Albuquerque Jr. (⁵2011) mit solchen Themen und deren Wechselwirkungen im Kontext des brasilianischen Nordostens: Er geht einerseits der Frage nach, warum der Nordosten von der kulturellen Produktion des Landes und den BewohnerInnen anderer Bundesstaaten marginalisiert und diskriminiert wird, andererseits richtet er seine Abhandlung auch auf die EinwohnerInnen dieser Region selbst aus, um herauszufinden, warum diese seit Jahrzehnten in der Rolle der Diskriminierten stecken und von diesem Status selbst überzeugt sind (vgl. ⁵2011: 30-33).

Der Autor bezeichnet den Nordosten als ein politisch-kulturelles Konstrukt, das im 19. und 20. Jahrhundert kreiert wurde. Laut ihm war es von der politischen Elite der Region gewollt, dass der Nordosten als homogene, „unterentwickelte“ Region wahrgenommen wird. Weiter führt er aus, dass der Auslöser dafür mehrere Krisen gewesen seien, wie z. B. extreme Dürreperioden, die als Anlass genommen worden seien, um Fördermittel zu beantragen und Privilegien zu erhalten. Der Diskurs des rückständigen Nordostens sei, motiviert durch finanzielle, politische Interessen, von offizieller Seite vorangetrieben worden (vgl. ⁵2011: 81-88, 351).

Weiter führt Albuquerque Jr. (⁵2011: 33, 88-194, 353) aus, dass der Nordosten als sprachlich-kulturelle, ethnische sowie wirtschaftlich-politische Einheit inszeniert worden sei und auch die regionale Literatur-, Musik- und Theaterproduktion stark zur Verbreitung dieses Bildes beigetragen habe. In künstlerischen Werken wurde der Nordosten laut ihm mit Folklore, Mythen, Tradition, Vergangenheit und Sehnsucht in Verbindung gebracht, ebenso wie mit Gewalt, Banditen, Dürre, Primitivität, Armut usw. Der Autor schreibt, dass ein Bild entworfen worden sei, das in klarem Gegensatz zur Modernität und Weiterentwicklung stehe und das es zu dekonstruieren bedürfe, um aus dem Teufelskreis der geographisch-identitären

Machtverhältnisse (Nordosten vs. Südosten) ausubrechen, denn dadurch werde zugleich die soziale, kulturelle und ökonomische Ungleichheit in Brasilien reproduziert und verstärkt:

Por que perpetuarmos este Nordeste que significa seca, miséria, injustiça social, violência, fanatismo, folclore, atraso cultural e social? É preciso fugir do discurso da súplica ou da denúncia da miséria; é preciso novas vozes e novos olhares que compliquem esta região, que mostrem suas segmentações, as cumplicidades sociais dos vencedores com a situação presente deste espaço. Se o Nordeste foi inventado para ser este espaço de barragem da mudança, da modernidade, é preciso destruí-lo para poder dar lugar a novas espacialidades de poder e saber. (2011: 352)

Albuquerque Jr. (2011: 30) schreibt in der Einleitung, dass im brasilianischen Fernsehen „der Nordosten“ und „seine Sprache“ stereotypisch dargestellt werden, und nennt ein Beispiel:

[...] os personagens falam 'nordestino', uma língua formada por um sotaque postigo e acentuado e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico, de uma determinada linguagem local ou de dicionários de expressões folclóricas, de preferência.

Das genannte Beispiel bezieht sich auf eine prototypische Fernsehserie, deren sprachliche Gestaltung des Dialekts *Nordestino* der Autor als künstlich und übertrieben dargestellten Akzent beschreibt, der mit unüblichen, dem archaischen Portugiesisch entstammenden, lokal gebräuchlichen und folkloristischen Ausdrücken ausgeschmückt wurde.

Abgesehen von den BewohnerInnen des Nordostens selbst muss auch die literarische, filmische und wissenschaftliche Produktion usw. aktiv werden, um die gefestigten stereotypen Vorstellungen über den Nordosten (ebenso wie den Süden etc.) kritisch zu hinterfragen und aufzubrechen. Es gibt nicht den einen Nordosten, sondern viele verschiedene „nordöstliche“ Identitäten und Lebensformen (vgl. 2011: 351-354).

Der Film *Que horas ela volta?* baut auf gewissen (stereotypen) Vorstellungen auf, die z. B. die Bildung betreffen. Bárbara, Carlos und Fabinho sind erstaunt, dass Jéssica Architektur studieren möchte und sehr gute Noten hat. Sie äußern ihre Zweifel und betonen mehrmals, wie schwierig es doch sei, an der Universität aufgenommen zu werden, denn in ihrer Vorstellung passt es nicht zusammen, dass ein Mädchen aus einer ärmeren Bevölkerungssicht einen solchen Weg einschlägt und dabei noch erfolgreich ist. Der Film greift den Gegensatz Nordosten vs. São Paulo (Armut, schlechtes Bildungs- und Arbeitsangebot vs. Reichtum, Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten) auf. Durch das Zurücklassen der Kinder in der Heimat (Jéssica, Jéssicas Sohn Jorge), wird auch die Sehnsucht angesprochen, mit der der Nordosten aufgrund der von der Binnenmigration verursachten Trennung der Familien verknüpft wird. Im Film werden diese Stereotype durchbrochen, da sich die junge Generation aus dem Nordosten – verkörpert von Jéssica – traut, aus der für sie vorgesehenen sozialen Stellung ausubrechen.

4.2.2 Die Entstehung des Films

Die Regisseurin des Films, Anna Muylaert, geboren 1964, hat Filmwissenschaften in São Paulo studiert. Zunächst arbeitete sie als Filmkritikerin, drehte einige Kurzfilme und war als Drehbuchautorin beim brasilianischen Fernsehen tätig (vgl. Dourado o. J.). In mehreren Interviews berichtet Muylaert, wie die Idee für den Film *Que horas ela volta?* entstanden ist: Als 1996 ihr Sohn geboren wurde und es in ihrem Umfeld üblich war eine *babá* (ein Kindermädchen) einzustellen, begann Muylaert, ihre eigene Stellung als Mutter, die der Kindermädchen und der Frauen insgesamt zu hinterfragen, besonders im Zusammenhang mit der Mutterschaft. Muylaert entschied sich gegen ein Kindermädchen und hörte für zwei Jahre auf zu arbeiten, um sich komplett auf ihre Mutterrolle zu konzentrieren. Durch die Reflexion über damit zusammenhängende Themen, wie die Mutter-Kind-Beziehung, soziale Hierarchien oder die Bildungskluft in Brasilien usw., entstanden erste Überlegungen zum Film.⁸²

Muylaert begann diesbezüglich Kurzgeschichten über Frauen in der brasilianischen Gesellschaft zu schreiben. Dabei entstand das grobe Konzept für einen Film. Da Muylaert das Drehbuch aber zu komplex für ihren ersten Langfilm erschien, verwarf sie die Idee zunächst und drehte noch drei andere Filme. Im Laufe dieser Jahre arbeitete sie an der Geschichte von Val und Jéssica weiter, die Figuren und Handlungen nahmen dabei viele verschiedene Gestalten an. Bis August 2013, als die Dreharbeiten für den Film *Que horas ela volta?* schon bald stattfinden sollten, nahm Muylaert noch viele Änderungen vor, weil sie mit dem wenig optimistischen Ausgang des Films nicht zufrieden war: Jéssica war bis dahin noch als Kosmetikerin „geplant“, die, gefangen in den Zwängen der hierarchisch strukturierten Gesellschaft, keinen Ausweg aus ihrer Situation findet. Inspiriert von den gesellschaftlichen Umbrüchen in Brasilien (z. B. Emanzipation, mehr Bildungsfreiheit usw.) und nach intensiven Gesprächen mit Bekannten und anderen FilmemacherInnen, hat sie letztendlich den finalen Einfall: Jéssica wendet die Geschichte ins Positive, denn sie fügt sich den für sie prädestinierten gesellschaftlichen Erwartungen nicht (vgl. Itaú Cultural, Ancine & Reptília Produções Transmídia 2015; Muylaert in Figueiró & Sampaio 2019: 13-17).

⁸² Die Figur der Haushälterin Val wurde auch durch eigene Erfahrungen der Regisseurin inspiriert, da ihre Mutter auch eine *babá* hatte. Diese kam aber erst zu ihnen ins Haus, als Muylaert schon 7 Jahre alt war, von daher hatten die beiden keine so enge persönliche Beziehung mehr, wie diese im Film zwischen Val und Fabinho gezeigt wird (vgl. Muylaert in Metrópolis 2015). Muylaert erzählt, dass diese *babá* jetzt ihre eigene Familie unterstützt und macht deutlich, wie tief der Klassismus in der Gesellschaft verankert ist, denn damals wollte sich das Kindermädchen nicht mit ihr gemeinsam an den Tisch setzen, um zu essen (vgl. Muylaert in Belinchón 2015).

Die Regisseurin berichtet, dass die verschiedenen Versionen des Films zunächst auch noch andere Titel hatten: „A porta da cozinha“ (dt. Die Küchentür) und später „Entre ela e eu“ (dt. Zwischen ihr und mir) (vgl. Itaú Cultural, Ancine & Reptília Produções Transmídia 2015). Es lassen sich hier schon zwei zentrale Motive erkennen, die auch die finale Version des Films kennzeichnen: Zum einen die räumliche Trennung der Hausangestellten Val und der Familienmitglieder, zum anderen die Beziehung von Val und ihrer eigenen Tochter. Die Küchentür steht als Symbol für die Klassengegensätze: Val betritt das angrenzende Esszimmer der Familie nur, um die Mahlzeiten zu servieren oder den Tisch abzuräumen. Durch die Kameraführung wird diese Abgrenzung verstärkt: Es wird in mehreren Szenen eine Perspektive aus der Küche gezeigt, wobei die ZuschauerInnen nur einen kleinen Teil des Esszimmers durch die offene Küchentür sehen. Dazu beschreibt Schlesinger (2021: 278):

Die Tür rahmt einen fragmentarischen Einblick in den Alltag der Familie, während die Arbeit von Val im Vordergrund sehr nah ist. In dieser Mise en Scène wird durch die Tiefenschärfe ein Zugleich der sozialen Verschiedenheit, aber auch von Gemeinsamkeiten verdeutlicht. Durch die Größenverhältnisse werden der aktive Einsatz sowie die rastlose, betriebsame Isolation von Val hervorgehoben, die in der Küche mit sich Selbstgespräche führt, während die Personen im Hintergrund, im Kontrast zu ihr, in der Begrenztheit durch die Tür und auf die Entfernung ebenfalls klein und einsam erscheinen.

Diese Interpretation deckt sich mit der von Dunker (2015), der die distanzierten (familiären) Beziehungen, die Einsamkeit und fehlende Vertrautheit, die durch die Kameraführung gezeigt wird, als das zentrale Thema des Films sieht: Dies verdeutlichen nicht nur die symbolische Küchentür, sondern auch die Tür des Ateliers von Carlos – dieser hat sich dort einen Rückzugsort eingerichtet, um wohl dem Leben im Haus (mit Bárbara) kurzzeitig zu entfliehen –, die Fenster des Copan-Gebäudes und das Haus von Vals Arbeitgebern, das für Enge und Unfreiheit steht, als Kontrast zu Vals und Jéssicas Wohnung in Campo Limpo (Peripherie von São Paulo). Die Kameraperspektive verdeutlicht Vals engen, abgegrenzten Handlungsspielraum, der erst durch Jéssica schrittweise durchbrochen wird und letztendlich in die komplette Befreiung führt bzw. zu Vals Kündigung und zum endgültigen Verlassen des Hauses von Bárbara und Carlos. Schlesinger (2021: 275) bezeichnet diesen Prozess als filmische „Entengung“:

Mit dem Auszug gelangen Mutter und Tochter von der kleinbürgerlichen Enge der Mittelschicht in die Begrenzungen einer Favela und der Unterschicht. Dieser Ausweg der Armen aus der Abhängigkeit der Wohlhabenden mag ambivalent erscheinen, doch das Ende des Films setzt ein klares Zeichen, in Form der positiven Utopie einer familiären Enge, in der trotz fehlender Väter ein generationenübergreifendes Zusammensein möglich wird.

Die eigene Wohnung von Jéssica und Val symbolisiert einen hoffnungsvollen Neuanfang. Nach einer emotionalen Aussprache blicken beide zuversichtlich in die gemeinsame Zukunft.

Muylaert hat nicht nur die Regie des Films *Que horas ela volta?* geführt, sondern auch das Drehbuch geschrieben. Aus mehreren Interviews mit ihr und den SchauspielerInnen wird ersichtlich, dass sie ihre Filme einerseits sehr strukturiert ausarbeitet. Jede Szene hat dabei eine spezielle Funktion. Gleichzeitig lässt diese Strukturierung interpretative Freiheiten bezüglich der genauen Dialoge seitens der SchauspielerInnen zu. Muylaert betont, dass sie vorzugsweise mit *atores-autores* arbeitet, also mit SchauspielerInnen, die auch eine AutorInnenfunktion einnehmen können und eigene Ideen einbringen (vgl. Figueiró & Sampaio 2019: 20):

[...] eu tenho muito clara a função de cada cena. Eu sou muito rigorosa e científica, faço gráficos e tal. Esta cena serve para isso. Então, quando eu vou filmar, eu chamo o ator e falo 'meu amigo, esquece o que está escrito, vamos repensar [...]'. E eu incentivo fortemente que tudo seja mudado na hora de filmar. Porque eu acho que assim o ator se vê vivo, e você consegue um tipo de resultado muito mais vibrante. Agora, se você olhar o roteiro e o filme, apesar de eu ter dado toda a liberdade, eles são muito parecidos, porque a função da cena não pode mudar. Eu, na verdade, eu escolho autores que eu chamo de 'atores-autores', ou seja, autores capazes de recriar junto comigo [...]. (Muylaert in Itaú Cultural; Ancine & Reptília Produções Transmídia 2015)

Gemeinsam mit den SchauspielerInnen gestaltet sie lebendige Figuren und Handlungen, mit dem Ziel, dem Film Tiefgründigkeit und Natürlichkeit zu verleihen. Muylaert ermuntert die SchauspielerInnen zu improvisieren. Ihr geht es weder darum, dass Dialoge aus dem Drehbuch auswendig gelernt werden, noch darum, Szene für Szene als einzelne abgeschlossene „Blöcke“ zu drehen. Sie legt viel Wert darauf, dass die SchauspielerInnen sich auf den Kontext der Filmhandlung einlassen können, und gibt ihnen vor dem eigentlichen Dreh Zeit, um sich mit der von ihnen interpretierten Figur und der Situation vertraut zu machen. Um z. B. die komplexe Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Val und Jéssica zu kreieren, hat Muylaert für die beiden SchauspielerInnen Regina Casé und Camila Márdila ein Skript mit Telefonaten vorbereitet, die zwischen der Mutter in São Paulo und der Tochter im Nordosten geführt werden und sich über mehr als 10 Jahre erstrecken, in denen sich beide nicht gesehen haben. In einem Raum, der mit einem schwarzen Tuch abgetrennt war, ohne vorher voneinander gewusst zu haben, und ohne sich dabei zu sehen, konnten die SchauspielerInnen die fiktive Vergangenheit von Val und Jéssica praktisch rekonstruieren und sich emotional auf das Wiedersehen am Flughafen einstellen (vgl. Figueiró & Sampaio 2019: 18-20; Muylaert in Gullane, Africa Filmes, Spicine, Globo Filmes & Pandora Filmes 2015).

Muylaert erzählt zudem, dass sie vor dem eigentlichen Beginn der Dreharbeiten den Film in zwei Tagen probeweise mit ein paar SchauspielerInnen gedreht habe. Sie beschreibt diesen „Testdreh“ als wichtigen Lernprozess, der die eigentlichen Dreharbeiten nicht nur für

das Kamerateam, sondern auch für die SchauspielerInnen enorm erleichtert habe. Und dennoch hatte der tatsächlich aufgenommene Film dann zunächst eine Länge von drei Stunden. Es musste vieles gekürzt werden. Dies liegt daran, dass Muylaert, wie bereits erwähnt wurde, die Szenen nicht als einzelne, einstudierte Blöcke innerhalb exakter Zeitvorgaben filmt, sondern dass sie die Kamera teilweise 20 oder 30 Minuten laufen lässt und den SchauspielerInnen Raum gibt, um in der jeweiligen Situation anzukommen und sich zu entfalten. Dies ging erst mit der Digitalisierung und war beim Dreh ihres ersten Langfilms 2002 (*Durval Discos*) nicht möglich, wie Muylaert berichtet (vgl. Dourado o. J.; Muylaert in CINUSP Paulo Emílio 2016):

[...] a passagem para o digital foi muito importante para mim. Eu mudei completamente meu modo de dirigir, porque eu já queria fazer assim já no Durval, mas com 35mm era impossível. [...] Então, claro que era tudo mais ensaiado, mais marcado. Ensaiei muito cenas, mil vezes. E, agora, com o digital, eu não ensaio. Eu jogo o negócio no fogo quente e vai pulando [...] e vai filmando [...]. Inclusive eu fui desenvolvendo um sistema também que alguns enlouquecem, que eu não dou 'corta'. Faço take um e falo 'segura, não corta, volta, de novo'. E eu acabo fazendo, enfim, sem cortar a câmera, às vezes 20 min ou 30 min. Então, isso faz um set muito atento, porque, se você não corta, ninguém relaxa. (Muylaert in CINUSP Paulo Emílio 2016)

Weiter erzählt Muylaert im Podcast *Primeiro Tratamento*, dass sie Lourenço Mutarelli, der im Film Carlos spielt, sozusagen als „Hausaufgabe“ die Ausarbeitung der Heiratsantrags-Szene aufgegeben habe. Die Szene steht im Drehbuch, jedoch in einfacher Weise. Im Film schweift Carlos zunächst weit ab, er fragt Jéssica, ob diese an Wiedergeburt glaube usw., und findet scheinbar nicht die richtigen Worte für das, was er eigentlich sagen möchte. Dadurch wird Spannung aufgebaut, die Unsicherheit von Carlos und das unangenehme Ambiente werden unterstrichen. Letztendlich stellt er dann die Frage, ob Jéssica ihn heiraten wolle. Muylaert lässt sich am Set von den Ideen der SchauspielerInnen gerne überraschen und stellt trotzdem fest, dass die improvisierten Dialoge nicht stark vom Drehbuch abweichen, da die Funktion der Szenen festgelegt ist, deren konkrete Realisierung überlässt sie aber den SchauspielerInnen selbst (vgl. Muylaert in Faudesigner 2020).

So kommt es auch, dass der Dialekt nicht im Drehbuch steht, sondern erst beim eigentlichen Filmdreh von den SchauspielerInnen angewandt wurde. Regina Casé (Val) hat einen Bezug zu Pernambuco, denn ihre Großeltern stammten aus dieser Region. Gemeinsam mit einer Aussprachetrainerin hat sie das Drehbuch hinsichtlich der dialektalen Aussprache und des Satzbaus überarbeitet. Zu Beginn der Dreharbeiten haben pernambucanische MitarbeiterInnen des Filmteams den korrekten Einsatz des Dialekts usw. begleitet. Schon nach einer Woche war dies aber in derartiger Form nicht mehr notwendig, denn Casé hat ihrer Rolle als

Pernambucanerin schnell komplett verinnerlicht, und zwar mit einer Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, die sie sich selbst nicht erklären konnte. Dies betraf ihre gesamte Körpersprache, nicht nur den Dialekt. Muylaert äußert diesbezüglich ihre Bewunderung und schreibt es mitunter besonders Casés Talent zu, dass der Film ein so großer Erfolg geworden ist (vgl. Muylaert in CINUSP Paulo Emílio 2016).

4.2.3 Die deutsche Untertitelung und Synchronfassung

Der deutsche Titel *Der Sommer mit Mamã* erinnert eher an eine heitere Komödie als an ein sozialkritisches Drama. Muylaert bestätigt diesen Eindruck in einem Interview, in dem sie berichtet, dass der Film in Europa als *feel-good movie* vermarktet wurde, wohingegen in Brasilien die Sozialkritik des Films im Vordergrund stand (vgl. Muylaert in Metrópolis 2015). Die Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG (Köln) hat die Organisation der deutschen Filmversion und deren Vermarktung übernommen. Die Synchronfassung wurde von der TaunusFilm Synchron GmbH in Berlin erstellt. Wer die Rohübersetzung angefertigt hat, geht aus dieser Quelle nicht hervor.⁸³ Verantwortlich für das Dialogbuch und die Dialogregie war Dr. Beate Klöckner.⁸⁴ Die SynchronsprecherInnen werden genannt: Isabella Grothe (Val), Anne Helm (Jéssica), Almut Zydra (Bárbara), Maximilian Artajo (Fabinho), Dieter Memel (Carlos) usw. (vgl. Deutsche Synchronkartei o. J.). Die Firma subs aus Hamburg hat die Untertitelung erstellt.⁸⁵

4.3 Filmrezeption in Brasilien: Rezensionen und Kritiken

Bevor der Film in den brasilianischen Kinos kam, wurde er in Europa gezeigt (z. B. in Italien ab Juni 2015, in Frankreich ab Juli 2015). Nach Brasilien ist der Film erst am 21. August gekommen, wie Muylaert berichtet. 15 Tage später wurde unglücklicherweise der Film in Italien als DVD herausgebracht. Der Film war dann schnell auch im Internet verfügbar, was in Brasilien zu vielen illegalen Downloads führte. Dazu beigetragen hat auch die Tatsache, dass es im Landesinneren wenige, bis keine Kinos gibt, im Internet und den sozialen Netzwerken aber überall von dem Film gesprochen wurde und die Nachfrage enorm hoch war. Zu Beginn versuchte Muylaert mit ihrem Team dagegen vorzugehen und die Download-Links zu sperren. Es waren aber so viele, dass die Regisseurin dies letztendlich akzeptierte und das Ganze positiv sah,

⁸³ Meine Nachfrage bei der Synchronisationsfirma wurde leider nicht beantwortet.

⁸⁴ Diese hat z. B. für den erfolgreichen Film *Willkommen bei den Sch'tis* das deutsche Dialogbuch erstellt und wurde 2009 mit dem deutschen Synchronpreis ausgezeichnet (vgl. C. Wunder in Schieferdecker 2009).

⁸⁵ Diese Information stammt von der Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG. Auf die Nachfrage bei subs, wer die UT erstellt habe und wie mit dem Dialekt umgegangen wurde, ist keine Antwort zurückgekommen.

denn sie wollte mit dem Film nicht nur Geld verdienen, sondern auch eine wichtige gesellschaftliche Botschaft mitteilen. Es wurden lediglich 500.000 Kinokarten für den Film verkauft, dieser wurde aber von mehreren Millionen Menschen angeschaut. Wie der Interviewer des Podcasts *Primeiro Tratamento* zusammenfasst, hat die Piraterie hier der Gesellschaft praktisch einen sozialen Dienst erwiesen und den Film für viele Menschen zugänglich gemacht (vgl. Muyaert in CINUSP Paulo Emílio 2016; (Muyaert in) Faudesigner 2020).

Erstaunlich ist aber, dass der Film, abgesehen von Brasilien, zunächst in keinem anderen lateinamerikanischen Land herausgebracht wurde. Muyaert erklärt sich dies so: „É um retrato da sociedade de um continente e entendo que não o compreem. Para que comprar algo que irá causar mal-estar? No Brasil não têm outra escolha porque é meu país” (Muyaert in Moraes 2015). Laut Muyaert wurde der Film von diesen Ländern nicht gekauft, da die im Film vermittelte Sozialkritik nicht nur auf Brasilien zutrifft, sondern symbolisch für den ganzen Kontinent steht und diese Kritik wohl Unbehagen verursacht hätte. Anfang 2016 wurde der Film dann aber in Argentinien, Uruguay und Paraguay veröffentlicht.

In den folgenden Ausführungen werden die positiven Kritiken des Films sowie die kritischen Bewertungen und Muyaerts Reaktion darauf analysiert.

4.3.1 Positive Resonanz

Der Film hat sowohl in Brasilien als auch international einen großen Erfolg verzeichnet. Die Kritik ist insgesamt sehr positiv ausgefallen (vgl. Muyaert in Faudesigner 2020). Außerdem wurden zahlreiche sozialkritische Themen des Films in Artikeln und Studienarbeiten behandelt (z. B. Migration, Dekolonialisierung, Feminismus, Klassenunterschiede usw.) (vgl. U:search Universität Wien o. J.). In den folgenden Ausführungen werden ein paar Ausschnitte aus positiven Rezensionen vorgestellt: Schenker (2015) hebt die Authentizität der schauspielerischen Darbietung hervor und geht auf eines der zentralen Themen des Films ein, nämlich die Abwesenheit der Mütter. Val „kompensiert“ den fehlenden Kontakt zu ihrer Tochter, indem sie Fabinho als Ersatzsohn aufzieht. Während Jéssica zunächst noch ein idealisiertes Bild ihrer Mutter hat, wird dieses nach der Ankunft in São Paulo schnell zerstört:

Em 'Que horas ela volta?', [...] os atores alcançam apreciável grau de naturalidade, dando ao espectador a sensação de que não estão representando. [...] [O filme] ainda aborda os impactos decorrentes da ausência da figura materna, tanto ao frisar a intensidade do apego entre Fabinho [...], o filho dos patrões, e Val, bem maior que o existente entre ele e Bárbara, quanto ao revelar a imagem idealizada que Jéssica tinha de Val, construída durante os mais de dez anos de afastamento e quebrada a partir do contato com a mãe em São Paulo.

Auch in der Kritik von Boyero (2015) wird die Darstellerin Regina Casé für die Natürlichkeit und Authentizität gelobt, mit der sie Val verkörpert: „Sua naturalidade e a autenticidade que transmite são extraordinárias”. Ebenso erwähnt Vigneron (2015), dass die Schauspielerin der Figur Val eine besondere Ausstrahlung verleihe und sie durch das Einbringen dialektaler Ausdrücke realistisch wirken lasse. Sie ist das Gesicht vieler Filme und Serien, in denen die sozial niedrigeren Klassen der brasilianischen Gesellschaft thematisiert und angesprochen werden:

[...] [É] impossível a esta altura deixar de acrescentar a Val uma 'aura' de sua intérprete. Casé tem se tornado, nos últimos anos, uma das faces especificamente destinadas pela Rede Globo ao público da periferia [...]. Segundo ela própria, dentro do trabalho proposto por Muylaert, em que um esquema geral é preenchido por falas criadas pelos próprios atores, Casé teria utilizado várias expressões (ela menciona explicitamente 'tostec', usado para se referir à sanduicheira) que aprendeu em seu contato com o povo [...]. (Vigneron 2015)

In vielen Rezensionen wird unterstrichen, dass der Film trotz seiner Gesellschaftskritik sehr herzerwärmend sei: „O filme é até certo ponto amável, porque existem filmes mais duros na América Latina sobre a relação patrões-empregadas [...]” (Belinchón 2015). Zusätzlich zur Sensibilität im Umgang mit einem so komplexen Thema, wie es das Verhältnis zwischen HausherrInnen und Angestellten ist, streicht Boyero (2015) Muylaerts Talent heraus, im Film jedem kleinen Detail eine Bedeutung zu geben und eine aussagekräftige Geschichte zu erzählen:

Anna Muylaert mantém um controle admirável para que a história não escape de suas mãos, não julga seus personagens, prefere a sugestão ao explícito, combina as luzes e as sombras, sabe que os pequenos gestos, os olhares, as dúvidas, os detalhes podem ser muito mais reveladores e corrosivos do que os discursos.

Viele der hier positiv hervorgehobenen Punkte werden in einzelnen Rezensionen jedoch auch kritisiert, wie im nächsten Unterkapitel deutlich wird.

4.3.2 Kritische Stimmen

Während Boyero (2015) in seiner Rezension anmerkt, dass sozialkritische Filme oft Gefahr laufen, Klischees zu reproduzieren, mit dogmatischem Ton zu belehren, sich auf den Gegensatz zwischen Gut und Böse zu beschränken und mehr die sozialkritischen Botschaften als die Figuren in den Vordergrund zu stellen, äußert er sich *Que horas ela volta?* gegenüber positiv:

Alguém rotularia 'Que Horas Ela Volta?' [...] como um expoente do cinema social. Um gênero tão digno como os outros, mas ameaçado pelo risco do esquematismo, os lemas, a panfletagem, o tom dogmático, a clareza cansativa sobre a identidade dos mocinhos e dos bandidos, a ausência de matizes, o protagonismo exclusivo da mensagem, as boas intenções. O cinema social que pretende falar da quase sempre ingrata realidade [...] precisa de talento narrativo ou documental, complexidade, sutileza, força emocional, veracidade, essas coisinhas que alimentam a arte. 'Que Horas Ela Volta?' fala com inteligência e sensibilidade de algo que não perdeu vigência desde o princípio da humanidade, a chamada luta de classes [...].

Anders sieht das Araujo (2015), denn er beschreibt den Film als Kompromiss zwischen Muylaerts eigentlichem Stil, den er als minimalistisch und detailreich bezeichnet, und typischen „Seifenoper“, deren narrative Muster sich immer wiederholen. Laut ihm ist Muylaert in der ersten Hälfte des Films ihrem Stil treu geblieben, denn dort liege der Fokus auf kleinen, unscheinbaren Details und nicht auf dem Offensichtlichen. Als Jéssica nach São Paulo kommt, wandle sich die Narration, indem Situationen explizit verdeutlicht werden, die nicht notwendig gewesen wären und die er als seltsam bezeichnet. Ein konkretes Beispiel nennt er nicht, vielleicht meint er aber z. B. die „Heiratsantragsszene“, die auch von Gallego (2015) als unpassend eingestuft wird und im Gesamtbild des Films lächerlich wirke. Araujo (2015) fährt fort, dass die Darstellung der Figuren, die sich durch Jéssicas Ankunft im Haus abzeichnet – Bárbara als unsympathische „Bösewichtin“ und Carlos als lüsterner Narr –, nicht zu Muylaerts filmischem Werk passe. In der zweiten Hälfte des Films geht es laut Araujo nur noch um klischeehafte Machtkämpfe zwischen Arm und Reich, zwischen HeldInnen und „SchurkInnen“:

O que era uma situação com relações inconscientes (ou quase) de dominação e submissão evolui para um incômodo drama de heróis e vilões, ao qual não faltam as habituais paixões entre ricos e pobres, ações perversas da patroa etc. O que se esboça ali é a tentativa de um cinema de compromisso, em que a autora não abdica da sutileza minimalista de seu estilo, mas introduz um pouco do, digamos, 'novelismo' da Globo Filmes.

Vignerón (2015) bezieht sich auf die Kritik von Araujo und stimmt seiner Einschätzung zu, dass es im Film zu einer Änderung des narrativen Stils komme. Er sieht aber Araujos Argumentation als diskutabel an, denn nach Vignerón ist es eben kein Merkmal von Seifenoper, dass die Charaktere durch das Offenlegen ihrer speziellen, eigenen Art und Persönlichkeit klischeehaft dargestellt, d. h. auf moralische Aspekte reduziert werden, wofür der Film *Que horas ela volta?* kritisiert wurde. Laut ihm ist das Gegenteil der Fall: In Seifenopern würden die wahren Eigenschaften der Charaktere und die Beziehungen der Figuren von schnell aufeinanderfolgenden Ereignissen überdeckt werden (z. B. Hochzeiten, Geburten usw.) und schließlich mit dem „Niedergang“ des/r Antagonist(en)In enden, über den/die die HeldInnen triumphieren. Wenngleich die Charaktere und Handlungen in der zweiten Hälfte des Films typisierende Züge aufweisen und Araujo und Vignerón hier bemängeln, dass es wichtig gewesen wäre, die Individualität der Figuren mehr herauszustreichen, kann der Film Vigneróns Ansicht nach trotzdem nicht einfach als „Seifenoper“ abgestempelt werden. Denn wie auch Muylaert selbst betont, war es ihr wichtig, dass Jéssica dem Patriarchat den Rücken kehrt und nicht klischeehaft (reich) heiratet o. Ä., um ein besseres Leben zu starten, sondern dass sie als starke,

ambitionierte Frau aus eigener Kraft ihr Leben zum Positiven verändert. Wie Vigneron anmerkt, ist auch Val nicht von einem Mann abhängig, denn diese äußert im Film, dass sie sich von Jéssicas Vater getrennt habe. Von daher gehen die beiden Frauen, wie von Muylaert beabsichtigt, (am Ende) ihren eigenen, unabhängigen Weg. Abschließend geht Vigneron (2015) in seinem Artikel darauf ein, dass die Demaskierung der im Film gezeigten gesellschaftlichen Missstände auf geschickte Art und Weise stattfindet und vielleicht nicht unmittelbar ins Auge springt: teils werde die Kritik mit Humor und bizarren, komischen Situationen vermittelt, die die Charaktere in ihrer Verletzlichkeit zeigen und deren Beziehungen offenlegen.

Ähnlich kritisch wie Araujo (2015) äußert sich Gallego (2015). Seine These lautet: „A denúncia do patriarcalismo interesseiro na relação patrões-empregadas fica esvaziada pelo esquematismo no roteiro condescendente para com as plateias“. Gallego kritisiert, dass die Gesellschaftskritik des Films vor dem Hintergrund der klischeehaften, vereinfachten Gestaltung des Drehbuchs „entleert“ wirke. Laut ihm ist die Ursache dafür, dass der Film dem Publikum „entgegenkommt“, mit anderen Worten: *Que horas ela volta?* bietet seiner Meinung nach für die ZuschauerInnen ein schönes Filmerlebnis, um dieses aber zu garantieren, wird die soziale Kritik abgeschwächt. Er führt weiter aus, dass die Arbeitgeber von Val in vielen Momenten in einem negativen Licht dargestellt würden, wodurch das Klischee der ausbeuterischen reichen HausherrInnen bedient werde, die ihre Angestellten, verdeckt von einer oberflächlichen Höflichkeit, schlecht behandeln. Wären diese weniger als „Bösewichte“, sondern als „gute Leute“ dargestellt worden, so wäre laut Gallego die Kritik schärfer gewesen. So fährt er fort mit der Botschaft des Films, die er als „missionarisch“ bezeichnet, und mit den vorhersehbaren Handlungen und schlechten Überraschungen, die er diesem anlastet. Mit letzteren meint er z. B., dass Fabinho bezüglich der nicht bestandenen Aufnahmeprüfung im Gegensatz zu Jéssicas Erfolg schlechter wegkomme und somit wieder Klischees bedient würden, die den Kontrast zwischen Gut und Böse bzw. gut und schlecht verstärkten:

Pesar a mão nos patrões - com momentos de praticamente vilões pela mesquinha revelada sob a capa de polidez patriarcal - esvazia o alcance que a crítica social almejada poderia obter. Com pessoas de 'boas intenções' e sem derrapadas, seja como megera ou como explorador, a crítica ao sistema de dominação pelo afeto ficaria mais contundente. O modo explícito que o roteiro persegue soa a proselitismo de 'mensagem' óbvia, transformando o filme em 'filme de tese' um tanto previsível em alguns aspectos e surpreendendo mal em outros - como na assimetria entre o rendimento nos estudos de Jéssica e do filho dos patrões, Fabinho [...].

Gallego (2015) bedauert, dass die Figuren, insbesondere Bárbara, karikaturartig dargestellt würden und es hier nötig gewesen wäre, mehr Feinheiten herauszuarbeiten. Obwohl Regina

Casé durch ihre Darstellung der Val beim Publikum sehr gut angekommen ist, kritisiert er ihre Darbietung als zu übertrieben, ähnlich wie die einer „Entertainerin“ im Fernsehen. Camila Márdilas schauspielerische Leistung hingegen bezeichnet er als mehr nuanciert. Auch die titelgebende Frage (dt. Wann kommt sie zurück?) wurde laut Gallego schlecht ausgearbeitet, da nicht jede junge Frau mit Kind eine Großmutter hat, die dann das Enkelkind betreut, während die Mutter arbeitet oder studiert – ein gesamtgesellschaftliches Dilemma, für das der Film keine Lösung bietet, sondern Jéssicas Problem nur durch einen unerwarteten Glücksfall löst.

Gallego (2015) antwortet außerdem auf einige Kommentare, die von InternetnutzerInnen zu seiner Filmrezension verfasst worden sind. Hier führt er einen weiteren Aspekt seiner Kritik aus: „[...] [O] filme não deixa o espectador pensar por si próprio, faz demonstração de teorema/tese do tipo 'como queríamos demonstrar' com argumentos e conclusões previamente definidas“. Laut Gallego lässt der Film den ZuschauerInnen keinen Platz zum Weiterdenken, denn es seien alle Handlungen und deren Folgen bereits vorbestimmt und bewegten sich in einem engen Schema, fast so, als wäre das Filmpublikum nicht in der Lage, abseits der Klischees „reich ist böse vs. arm ist gut“, zu denken. Wären die Arbeitgeber von Val besser dargestellt worden, wären laut ihm durch Jéssicas unangepasstes Verhalten mehr Widersprüche entstanden, die zum kritischen Nachdenken angeregt hätten:

Quando os patrões ficam vilões o filme aposta no maniqueísmo banal de 'ricos mauzinhos versus pobres super e sempre legais', esqueminha empobrecedor. O filme não é ruim, mas não acho merecedor dessa unanimidade favorável. Trata a plateia como infantilizada que só entenderia a questão em caso de 'certinhos' e 'erradinhos'. Com patrões super-legais de fato a crítica seria mais contundente atacando as contradições que o filme mostra a partir dos questionamentos da filha da empregada, independente de patrões que acabam meio demonizados.

Gallego räumt ein, dass der Film nicht schlecht sei, man aber mehr herausholen hätte können, und dass er die beinahe einstimmig positive Kritik somit nicht gerechtfertigt finde.

Muylaert erwähnt in einem Interview, dass sie in ihren Filmen keine Klischees reproduzieren wolle, sondern es ihr Ziel sei, reale, menschliche und sehr persönliche Figuren zu zeigen, damit sich das Publikum mit dem Film identifizieren kann und sich nicht in idealisierter Form darin wiederfindet (vgl. Muylaert in Itaú Cultural, Ancine & Reptília Produções Transmídia 2015). Gemäß den Ausführungen von Gallego (2015) ist ihr dies mit der Figur der Jéssica gelungen, wohingegen die klischeehafte Darstellung von Val infrage gestellt wird und die von Bárbara stark kritisiert wird. Die Regisseurin äußert sich auch selbst zu diesem Kritikpunkt. Sie zeigt Verständnis für die Kritik, in der die karikaturartige Darstellung der Elite als Schwachstelle des Films bezeichnet wird. Nichtsdestotrotz sehen Muylaert, ebenso wie manche anderen

KritikerInnen, diese Schwachstelle als notwendigen Teil der Narration. Außerdem verdeutlicht die Regisseurin, dass versucht wurde, Bárbara trotz ihrer AntagonistInnen-Rolle möglichst menschlich darzustellen, z. B., indem diese am Ende doch noch verständnisvoll auf Vals Kündigung reagiert und ihr zustimmt, dass es jetzt wichtig sei, endlich Zeit mit ihrer Tochter zu verbringen (vgl. Muylaert in Zanoni 2016):

Do meu ponto de vista da realizadora sei o esforço que tive e tivemos todos para evitar essa vilanização da elite – principalmente na construção de Dona Barbara. Queríamos que todos os personagens fossem ricos e contraditórios, mas no caso da patroa chega uma hora em que ela faz algumas ações de vilania – sem as quais a narrativa não poderia ir pra frente. [...] [N]ós tentamos fazer com que a elite fosse o mais humana possível, mas se mesmo assim, se o 'rabo lhe aparece' é porque foi necessário para levantar a história [...].

Muylaert betont, dass der Film nicht beabsichtige, das Verhalten einzelner VertreterInnen bestimmter gesellschaftlicher Schichten, die stellvertretend für die Elite oder für die Unterschicht stehen, zu verurteilen. Es ging ihr vielmehr darum, die komplexen gesellschaftlichen Mechanismen aufzuzeigen, in denen es nicht nur Missstände gibt, sondern auch Menschlichkeit zu finden ist (vgl. Muylaert in Moraes 2015):

Eu estava buscando falar de um jogo, um conjunto de regras que todos jogamos, todos somos cúmplices, mas individualmente não somos culpados. Não queria julgar ninguém. Apenas queria expor o jogo, e, neste jogo, embora exista muita perversidade e violência, há também muito afeto. Eu queria falar da complexidade dessa nossa cultura de um modo sutil e não panfletário, justamente para que não gerasse rejeição, que as pessoas pudessem ver os próprios erros com compaixão.

Dunker (2015) stützt Muylaerts Sicht diesbezüglich und geht darauf ein, dass auch Val von KritikerInnen als karikaturartige Figur bezeichnet wird und relativiert diese Beurteilung. Er führt aus, dass es nicht um die Frage gehe, warum die Figur Val auf diese Weise dargestellt werde – mit ihrem exotischen Dialekt, indem sie Fabinho „übertrieben“ viel Liebe schenkt, sich für die Hausherren aufopfert und das Verhalten der arroganten Bárbara aushält –, sondern dass dies eindeutig sei: Es handle sich weder um einen Casting-Fehler noch um die Voraussetzung, um die Figur konstruieren zu können, sondern um eine strukturelle Notwendigkeit. Vals Verhalten soll bei den ZuschauerInnen Unbehagen hervorrufen, damit sie hinter die Fassade der beschönigten, oberflächlichen Welt schauen, ihre Komfortzone verlassen und das eigene Leben sowie die gesellschaftlichen Missstände überdenken:

Portanto, a pergunta que não quer calar, não é por que Val (Regina Casé) aparece como personagem caricata em seu exotismo linguístico nordestino, que exagera no amor ao filho da patroa, na devoção superlativa ao marido depressivo ou na tolerância para com a ignara e displacente dondoca. Este exagero não é um erro de casting ou de construção de personagem, mas uma necessidade estrutural. Este excesso representa o personagem ausente no filme, mas que

é facilmente dedutível da série na qual ele se inclui: a vingança e a violência. A complacência e dedicação de Val tem por objetivo induzir o mal-estar no espectador.

Dunker fährt fort, indem er einen weiteren Kritikpunkt, der dem Film angelastet wurde, entschärft: Dass Jéssicas erfolgreiches Absolvieren der Aufnahmeprüfung unrealistisch sei, da sie im Nordosten keinen Zugang zu guter Bildung hatte, ist laut ihm kein haltbares Argument, da ein solches Szenario von der Realität an den brasilianischen Universitäten nicht weit entfernt liege und die Studierenden dort nicht mehr ausschließlich aus der reichen Oberschicht kämen:

O último exagero imputado ao filme, procurando corroer sua verossimilhança e com isso sua potência crítica, trata de insistir que seria pouco plausível que uma moça vinda do nordeste, sem cursinho, entrasse na USP. A objeção não procede, pois mostra, antes de tudo, soberba ignorância quanto ao fato de que há muitos alunos que não são ricos e indolentes como Fabinho, nas universidades públicas. E é aqui que o filme vai melhor ao nos apontar nosso próximo muro condominial a ser derrubado: a inequidade na distribuição de bens simbólicos de qualidade, como educação, cultura, justiça e saúde.

In einem Kommentar zu Dunkers Kritik wird darauf hingewiesen, dass die Prozentzahl der StudentInnen aus ärmeren Bevölkerungsschichten an den brasilianischen Universitäten immer noch niedrig seien und Jéssica somit eine Ausnahme darstelle. Im Film hingegen werde Jéssicas Erfolg als natürlicher, einfacher Weg gezeigt, den sie trotz der mangelhaften Schulbildung und durch viel Lernen ganz leicht erreicht hat. Somit handle der Film weniger von der brasilianischen Wirklichkeit als von einer Wunschvorstellung. Beide Kritikpunkte sind legitim, jedoch sollte nicht vergessen werden, dass Jéssica, abgesehen von ihrem Fleiß auch ein Zeichentalent besitzt und praktische Erfahrungen in ihrem Bereich gesammelt hat, denn sie sagt im Film, sie habe den Bauplan eines Gebäudes gezeichnet, das sogar gebaut worden sei. Diese Punkte sprechen dafür, dass es durchaus realistisch ist, dass Jéssica ohne Schwierigkeiten die Prüfung besteht. Es wird hier eine mögliche Realität dargestellt, und zwar eine positive, die so natürlich nicht für jede(n) gilt, aber auch nicht als komplett realitätsfern beurteilt werden darf.

Eine letzte Bemänglung die erwähnenswert scheint, wurde seitens des Publikums an Muylaert selbst herangetragen. Diese war an der Fakultät für Architektur und Urbanismus in São Paulo anlässlich einer Debatte zum Film *Que horas ela volta?* zu Gast. Als die StudentInnen zu Wort kamen, gab es viele emotionale Worte von Studierenden, die ähnliche Erfahrungen gemacht hatten wie Jéssica im Film. Eine Studentin sprach dann aus, dass sie nicht verstehen konnte, warum Val und Jéssica nicht von schwarzen Schauspielerinnen verkörpert worden seien, denn dies wäre eine wichtige Möglichkeit gewesen, um schwarzen Menschen eine

Stimme zu verleihen. Der Saal mit über 800 Anwesenden applaudierte, inklusive Muylaert. Diese erzählte daraufhin, wie das Casting abgelaufen war, und nach welchen Kriterien die SchauspielerInnen ausgewählt worden waren. Dass Regina Casé die Figur Val spielen sollte, stand schon länger fest. Muylaert wählte sie nicht nur aufgrund ihres schauspielerischen Könnens aus, sondern auch deshalb, weil die Rolle der Hausangestellten gut zu Casés sonstigen Rollen passte, die sie in anderen Filmen gespielt hatte, und Casés Aussehen für Muylaert symbolhaft für Brasilien stehe (weiße, schwarze und indigene Züge). Jéssica hatte sich Muylaert zunächst als schwarze Figur vorgestellt. Beim Casting überzeugte dann aber Camila Márdila, weil sie, im Gegensatz zu einigen anderen Bewerberinnen, die Rolle der Jéssica nicht körperlich-sinnlich interpretierte – was zur rebellischen Jéssica nicht gepasst hätte. Zunächst hat Muylaert aber noch an ihrer Vorstellung, dass die Schauspielerin für die Rolle schwarz sein müsse, festgehalten (vgl. Muylaert in Figueiró & Sampaio 2019: 28-29).

Erst nach mehreren Gesprächen mit ihrem Filmteam entschied sich die Regisseurin für Márdila. Muylaerts Team setzte sich sehr für die Schauspielerin ein, nicht nur weil ihre Vorstellung sehr überzeugend gewesen war, sondern auch weil laut ihnen eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit zwischen Márdila und Casé erkennbar gewesen sei und eine schwarze Schauspielerin *Que horas ela volta?* zu einem Film über Rassismus gemacht hätte. Letztendlich war Muylaert dann doch überzeugt und mit einer weißen Schauspielerin wurde er zu einem Film über Klassismus, der nicht nur ethnische, sondern auch soziale Ungleichheiten in seine kritische Botschaft einschließt. Die Studentin, die die Kritik geäußert hatte, fand Muylaerts Erklärung zuerst nicht einleuchtend, sah diese als eine Art Ausrede an und verließ unter dem Applaus der restlichen Studierenden aufgebracht den Saal. Später sind Muylaert und die Studentin noch einmal aufeinandergetroffen und haben sich „versöhnt“ (vgl. Márdila und Muylaert in Figueiró & Sampaio 2019: 26-27, 29).

Es lässt sich erkennen, dass der Film viele ZuschauerInnen inspiriert und berührt hat. Trotz einiger berechtigter kritischer Stimmen ist die Message des Films angekommen, wie von Muylaert beabsichtigt. Ihr ging es darum, keinen Kunstfilm zu produzieren, der für das breite Publikum nicht so einfach zugänglich gewesen wäre, sondern einen Film, der viele Menschen erreicht und trotz des Spielfilmcharakters komplexe, kritische Themen aus einer neuen Perspektive beleuchtet (vgl. Muylaert in CINUSP Paulo Emílio 2016).

5 Vorstellung des Untersuchungsmodells nach Eder (2014)

Eder spricht sich für eine Zentralisierung der Figur innerhalb der Filmanalyse und für die Etablierung eines eigenen wissenschaftlichen Bereiches der Figurentheorie und -analyse aus. Sein Beitrag dazu ist die Erstellung eines vierdimensionalen Modells zur Figurenanalyse, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern auf einer flexiblen, modularen Struktur basiert und die Figur aus einer ganzheitlichen Perspektive untersucht (vgl. 2014: 14, 20-21, 134). Dieses baut auf verschiedenen Theorien, Modellen etc. aus unterschiedlichen Bereichen auf (z. B. Figurenforschung, Narratologie, Kunst-, Literatur- und Filmwissenschaften, Psychologie, Soziologie usw.) (vgl. 2014: 37, 123, 126). Dieses Modell wurde für die vorliegende Masterarbeit ausgewählt, da es mit der multimodalen Theorie harmoniert und zudem auf die Anwendung in der Praxis ausgelegt ist (vgl. 2014: 35, 131). Das Modell besteht aus vier Ebenen:

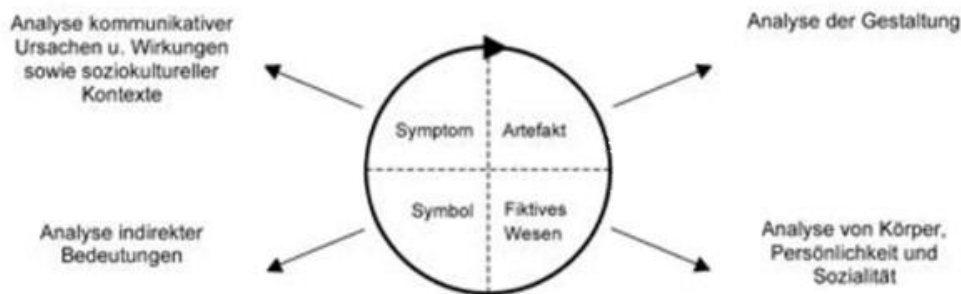


Abbildung 5: Grundmodell der Figurenanalyse (Eder 2014: 141)

Die verschiedenen Ebenen des Modells untersuchen die Figur als **fiktives Wesen** innerhalb der diegetischen Welt (Eigenschaften, Aussehen, psychische Merkmale, Verhalten, Erlebnisse, Beziehungen), als **Symbol** aus einer thematischen Perspektive (indirekte Bedeutungen der Figur: Metaphern, Personifikationen, Versinnbildlichung, Verkörperung von bestimmten Problemen oder sozialen Mustern usw.), als **Symptom** aus einer kontextbezogenen, pragmatischen Sichtweise (Verhältnis der Figur zur realen Welt: kommunikative, soziokulturelle Zusammenhänge, d. h. Bezug zu FilmemacherInnen und RezipientInnen, intertextuelle und mentalitätsgeschichtliche Bezüge) und als **Artefakt** aus einer ästhetischen, textbezogenen Betrachtungsweise (Darstellung der Figur durch filmtechnische Mittel, dramaturgische Funktion der Figur bzw. Rolle der Figur für die Handlung). Entsprechend dieser vier Ebenen der Figurenanalyse ergeben sich jeweils zentrale Leitfragen: WELCHE Eigenschaften, Verhaltensweisen und Beziehungen hat die Figur als fiktives Wesen? WOFÜR steht die Figur und welche indirekten Bedeutungen werden durch sie vermittelt? WESHALB wird die Figur so dargestellt, welche Ursachen und Wirkungen hat diese Darstellung? WIE wird die Figur mit dramaturgischen und filmischen

Mitteln gestaltet? (vgl. ²2014: 123-127).

Eder stellt ein umfangreiches Gesamtmodell für die Analysepraxis zur Verfügung, welches in der vorliegenden Arbeit als Unterstützung für die Figurenanalyse (Kap. 6) dient und dessen Anwendung in den folgenden Ausführungen beschrieben wird:

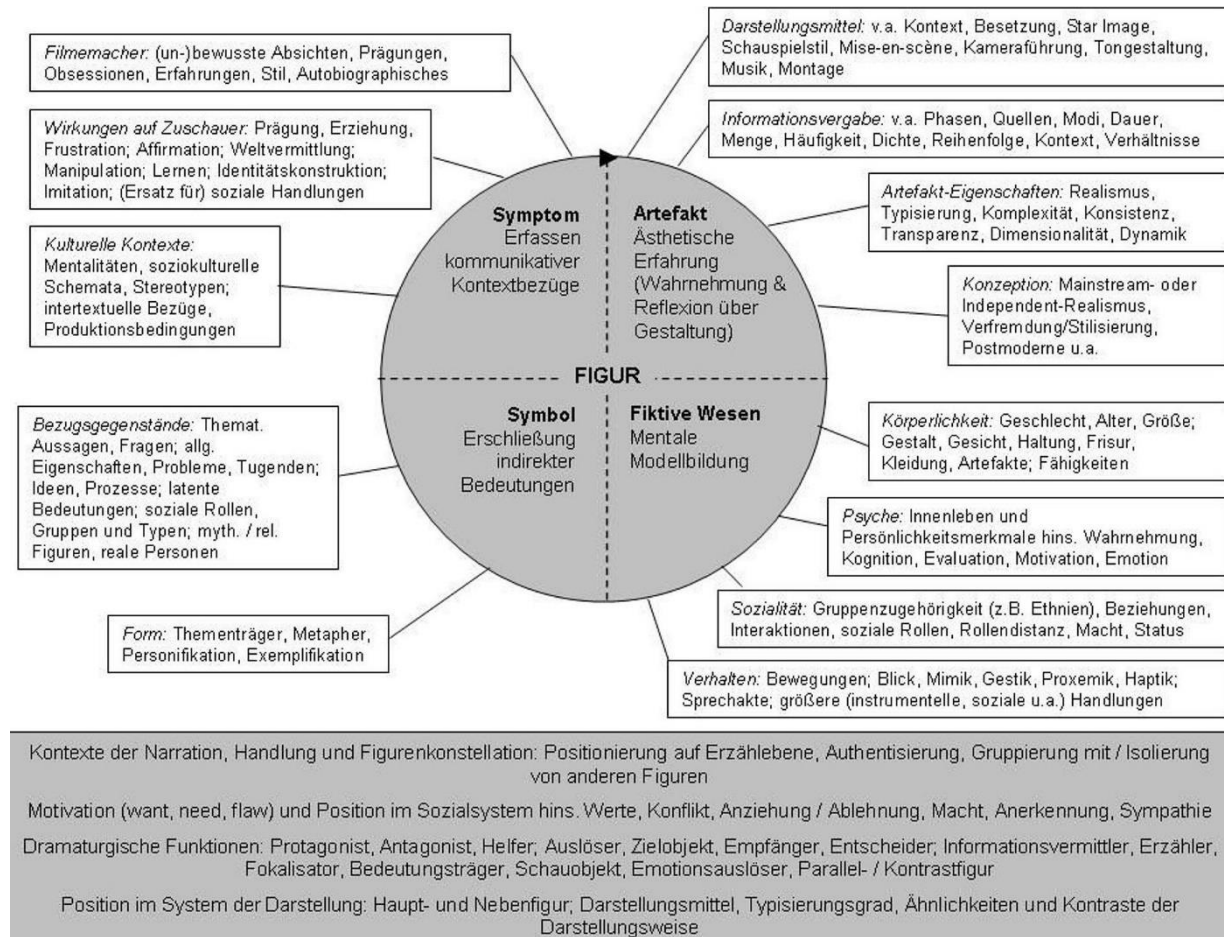


Abbildung 6: Gesamtmodell der Figurenanalyse (Eder ²2014: 711)

Das dynamische Modell kann im Uhrzeigersinn „gelesen“ werden und entspricht auf diese Weise dem Prozess der Rezeption, also dem zeitlichen Ablauf der Wahrnehmung der Figur seitens des Publikums. Dieser Prozess läuft in der Regel so ab: Als erstes nimmt man unmittelbar die audiovisuelle Darstellung einer Figur (Artefakt: Wahrnehmungsebene) wahr, und zwar auf vorbewusste Weise, woraus die ZuschauerInnen sich ein mentales Bild über die Figur und deren Eigenschaften (fiktives Wesen) machen. Im Anschluss daran kann von der Figur auf gewisse Repräsentationen und indirekte Bedeutungen in Bezug auf die reale Welt (Symbol) geschlossen werden. Ausgehend davon lassen sich Rückschlüsse über die Produktion und Rezeption der Figur ziehen (Symptom). Auf Basis der vorherigen Analyse kann die künstlerische Inszenierung der Figur bewusst und ausführlich untersucht werden (Artefakt: Reflexions-

ebene). Die verschiedenen Ebenen sind keine abgegrenzten Felder, sondern zwischen ihnen bestehen Wechselwirkungen und funktionale Zusammenhänge. Außerdem können sie je nach Gegenstand und Ziel der Analyse unterschiedlich wichtig sein (vgl. ²2014: 142-143).

5.1 Die Figur als fiktives Wesen

Figuren als fiktive Wesen werden unter verschiedenen Aspekten untersucht, dazu gehören z. B. äußeres Erscheinungsbild, Mimik und Gestik (Blick-, Körper- und Bewegungsverhalten), Sprache und parasprachliches Verhalten. Daraus lassen sich Schlüsse über die Sozialität und die Psyche der Figur ziehen.⁸⁶ Diese Merkmale können entweder stabil oder flüchtig sein und müssen auch nicht konstant bleiben, sondern können sich ändern (vgl. ²2014: 254). Auch wenn man als ZuschauerIn weiß, dass die Figuren im Film fiktiv sind, betrachtet man sie doch in gewisser Weise so, als würde man es mit realen Personen oder Lebewesen zu tun haben:

Die Faszinationskraft von Figuren beruht auf einer eigentümlichen Ambivalenz: Einerseits reagieren wir auf sie in vieler Hinsicht wie auf reale Menschen oder andere Wesen. Wir nehmen körperliche, psychische und soziale Eigenschaften an ihnen wahr, versuchen ihr Verhalten zu verstehen, empfinden Gefühle für sie. Zugleich erfahren wir sie aber auch als mediale Konstrukte, die in bestimmter Weise gestaltet sind, Bedeutungen vermitteln und auf Kommunikationsprozesse schließen lassen. Jede Figur lässt sich näher an dem einen oder anderen Pol dieses Kontinuums verorten, ist mehr oder weniger 'realistisch' bzw. 'artifizuell', 'symbolisch', 'symptomatisch'. (²2014: 242)

Und tatsächlich gibt es zum Teil viele solcher Parallelen zwischen der Wahrnehmung von fiktiven Figuren und echten Menschen oder Lebewesen unserer realen Welt (vgl. ²2014: 220). Daher greift man bei der Figurenanalyse im ersten Moment automatisch auf eigene Erfahrungen und das kultur- und zeitgebundene Vorwissen zurück. Es sind jedoch weder der Alltagswortschatz noch das Alltagsverständnis über solche psychologischen oder soziologischen Vorgänge für jede Analyse geeignet bzw. ausreichend fundiert und können daher durch wissenschaftliche Theorien aus den Bereichen Anthropologie, Psychologie, Soziologie etc. gestützt und erweitert werden. Im Laufe seiner Abhandlung nimmt Eder Bezug zu vielfältigen Theorien, um Begrifflichkeiten zusammenzustellen und konkrete Werkzeuge für die Analyse anzubieten (vgl. ²2014: 246-252). Welche davon für die vorliegende Arbeit genutzt werden, wird im Folgenden konkretisiert.

⁸⁶ In der fiktiven Welt ist die Gefahr von Fehlschlüssen in diesem Fall nicht so hoch wie in der realen Welt, da das Äußere der Figuren in Filmen usw. oft eingesetzt wird, um genau solche Eindrücke über charakterliche oder soziale Eigenschaften beim Publikum zu wecken. Es werden diesbezüglich aber auch gezielt Widersprüchlichkeiten hergestellt, um Spannung und Unvorhersehbarkeit zu erzeugen (²2014: 253, 271).

5.1.1 Aussehen und Verhalten

Um zu einer nuancierten Beschreibung der Erscheinung, des Auftretens und des Verhaltens einer Figur zu gelangen, zieht Eder (²2014: 174) einerseits „Eigenschafts-Übersichten“ als wichtige Hilfestellung heran und fasst folgende physische Merkmale zusammen:

'Physische Eigenschaften' betreffen den Körper, sind materiell und meist direkt wahrnehmbar. Zu den stabilen Körpermerkmalen zählen nach Egri^[87]: Alter, Geschlecht, Größe und Gewicht, Haar-, Augen- und Hautfarbe, äußere Erscheinung (Attraktivität, Gepflegtheit), körperliche Fähigkeiten und Defekte (Abnormalitäten, Krankheiten). Hinzu kommen räumliche Beziehungen (z.B. die geographische Verortung), und flüchtige Eigenschaften, etwa äußere Aktionen, Körperbewegungen und Körperzustände wie Verletzung oder Erröten. (²2014: 176)

Andererseits greift Eder auch auf die Forschung zur (nonverbalen) Kommunikation zurück, die z. B. im Bereich der Psychologie oder der Sprachwissenschaft betrieben wird, um die zwischenmenschliche Interaktion zu untersuchen. Er stellt mehrere Kategorien zusammen, die für die Figurenanalyse verwendet werden können (vgl. ²2014: 253-254). Diese sollen hier auf die multimodale Terminologie⁸⁸ der Masterarbeit abgestimmt und in nonverbale, verbale und paraverbale Modi⁸⁹ der Sprache sowie in verschiedene Submodi unterteilt werden:

Nonverbaler Modus

- äußeres Erscheinungsbild und Artefakte
- Mimik und Blickverhalten
- Gestik, Bewegungsverhalten, Proxemik
- Verhältnis der Figur zur Umgebung und zu anderen Figuren

Gesprochener und paraverbaler Modus

- Stil und Sprachgebrauch
- Stimmqualität
- Vokalisation
- Artikulation

Die **äußere Erscheinung** einer Figur ergibt sich nicht nur durch Merkmale, wie Größe, Gewicht, Körperbau, Haut-, Haar- und Augenfarbe, Geschlecht oder Alter, sondern auch aufgrund von **körpernahen Artefakten**, wie z. B. Frisur, Brille, Bart, Kleidung, Schminke, Schmuck, Tattoos, Prothesen usw. Diese äußerlichen Faktoren können zum Teil bewusst verändert bzw. zu Zwecken der Selbstdarstellung eingesetzt werden und werden entweder einem bestimmten sozialen Typ (Beruf, Rolle, Status usw.) zugeordnet oder sind Ausdruck von Individualität. Außerdem kann die äußere Erscheinung Hinweise auf die Einordnung der Figur in Zeit, Kultur, soziale Schicht usw. geben. Die Kleidung und das Modebewusstsein können beispielsweise

⁸⁷ S. Egri (²1960: 32-43).

⁸⁸ S. dazu auch Stöckl (2006: 24-29).

⁸⁹ Für die Analyse der UT (Kap. 6) spielt natürlich der geschriebene Modus, der hier fehlt, eine zentrale Rolle (Was hier z. B. untersucht werden soll, sind Sprachvarietät, Lexik, Syntax und Grammatik, Stil und Sprachgebrauch).

Hinweise auf Herkunft, Bildung, Geschmack oder Vermögen geben, identitäre Wandel können mit Veränderungen des Kleidungsstils einher gehen usw. (vgl. ²2014: 254-257).

Das Gesicht einer Figur kann äußerlich hinsichtlich seiner Form, Größe, Proportionen der Augen, Augenbrauen, Nase und Mund sowie der Hautstruktur usw. beschrieben werden. Auch wenn Schlüsse vom Gesicht auf die Persönlichkeit im Allgemeinen kritisch zu sehen sind, werden bestimmte Gesichtsmerkmale mit gewissen Assoziationen verknüpft (ein kindliches Gesicht kann z. B. für Ehrlichkeit stehen, ein „reifes“ Gesicht für Erfahrung und Kompetenz). Abgesehen davon spielen die **Mimik** und das **Blickverhalten** eine wichtige Rolle. Diese werden nicht nur situationsabhängig eingesetzt, sondern können auch Ausdruck der Persönlichkeit sein (z. B. Wie oft lacht die Figur?). Es gibt sowohl unabhängig von der Kultur verständliche Gesichtsausdrücke (z. B. erfreut, traurig, wütend, überrascht), andere wiederum sind kulturspezifisch. Das Zeigen von Emotionen ist außerdem an kulturelle Konventionen geknüpft und es ist nicht immer einfach, solche Feinheiten der Mimik richtig zu deuten (vgl. ²2014: 257-260).

Die **Gestik** schließt Arm-, Hand-, Kopf- und Fußbewegungen mit ein, die unterschiedlich dynamisch und aussagekräftig ausgeführt werden können. Sowohl die Körperhaltung (z. B. aufrecht, gebeugt, verkrampft) als auch das **Bewegungsverhalten** im Raum und die **Proxemik** (Nähe oder Distanz zu anderen), einschließlich des Berührungsverhaltens, können Aufschluss über Eigenschaften und Zustände der Figur selbst (z. B. gesund, krank, müde, gestresst) und über die Beziehungen zu KommunikationspartnerInnen (z. B. Vertrautheit, Misstrauen, Ablehnung) geben. Nonverbales Verhalten kann kulturellen Regeln unterworfen sein und auch unbewusst verwendet werden (vgl. ²2014: 260-262).

Das **Verhältnis der Figur zur Umgebung und zu anderen Figuren** oder Gegenständen spielt für die Analyse ebenfalls eine relevante Rolle, denn Figuren zeichnen sich nicht nur durch ihr Verhalten in der räumlichen Umgebung aus, sondern werden auch durch den Vergleich bzw. in Kontrast zu anderen Figuren charakterisiert. So differenziert Eder (²2014: 265-265) zwischen vier verschiedenen Arten der Umgebung einer Figur:

- Wahrnehmungs- und Erlebnisraum: Durch das Beobachten des Verhaltens der Figur in ihrer Umgebung kann das Publikum Hinweise auf deren Gedanken und Gefühle bekommen. Was zieht die Aufmerksamkeit der Figur auf sich, mit was beschäftigt sie sich und wie fühlt sie sich dabei? Welche Atmosphäre vermittelt die Umgebung?
- Handlungs- und Beziehungsraum: In welchen Räumen oder Orten sich eine Figur vorwiegend aufhält, charakterisiert sie (privater vs. öffentlicher Raum, drinnen vs. drau-

ßen, zuhause vs. Arbeitsplatz), ebenso wie Räume Beziehungen und Konflikte sowie Handlungsgrenzen widerspiegeln können. Welche Handlungsmöglichkeiten sind der Figur durch ihre Umwelt gegeben oder werden ihr dadurch verwehrt?

- Gestalteter Raum: Wie eine Figur seine Umgebung prägt kann Merkmale über dessen Persönlichkeit verraten (z. B. chaotische Wohnung als Zeichen für Zerstreutheit o. Ä.).
- Symbolischer Raum: Umgebungen und Objekte im Raum können symbolisch für Gefühle, Situationen und Eigenschaften der Figur stehen (verlöschende Kerze als Symbol für den Tod; räumliche Verhältnisse können z. B. symbolisch für Arm vs. Reich stehen).

Ein besonderes Augenmerk der vorliegenden Arbeit liegt auf dem **sprachlichen und parasprachlichen Verhalten** der Filmfiguren und dessen Zusammenspiel mit den genannten non-verbalen Submodi: „Da die sprachliche Kommunikation generell vielleicht der wichtigste Hinweis auf Persönlichkeit und Sozialität ist, spielt sie eine zentrale Rolle bei der Charakterisierung von Figuren und der Vermittlung von Themen [...]“ (2014: 262). Bei der Figurenzeichnung mittels Sprache sind mehrere Faktoren relevant: der/die SprecherIn, der Inhalt des Gesagten und die Sprechweise. Außerdem müssen bei der Analyse Gesprächskontexte, das Wissen über Kommunikationsregeln, das soziokulturelle Umfeld usw. berücksichtigt werden. SprecherInnen können sich selbst oder andere durch ihre Aussagen charakterisieren. Darunter fallen direkte Benennungen von persönlichen Eigenschaften als auch die Bevorzugung gewisser Gesprächsthemen oder die Verteilung des quantitativen Redeanteils, die alle auf charakterliche Merkmale einer Figur schließen lassen. Weiter geht Eder auf den **Stil und Sprachgebrauch** ein (z. B. Satzlänge und Komplexität der Sätze, Grammatikfehler, Höflichkeitsformen, Rechtfertigungen, Entschuldigungen), der auf Status, Bildung oder Selbstbewusstsein einer Figur verweisen kann. Wichtig sind außerdem die **Stimmqualität** (z. B. Tonhöhe, Tempo, Rhythmus, Lautstärke), die **Vokalisation** (z. B. Lachen, Räuspern, Pausen, Versprecher) und die **Artikulation** (Dialekt, Akzent). Diese Faktoren können nicht nur individuelle Charakteristika von Figuren sein, sondern auch situationsabhängig eingesetzt werden und Gefühle darstellen sowie Aufschluss über den gesellschaftlichen Status oder über Beziehungen zu anderen geben (z. B. Überlegenheit vs. Unterordnung, Selbstsicherheit vs. unsicheres Auftreten, Sympathie vs. Ablehnung) (vgl. 2014: 262-265).

5.1.2 Sozialität und Beziehungen

Mit Sozialität bezieht sich Eder (²2014: 177) auf die Gesamtheit der sozialen Handlungen und Beziehungen von Figuren sowie auf deren Stellung innerhalb der gesellschaftlichen Struktur:

'Soziale Eigenschaften und Beziehungen' haben sowohl physische als auch psychische Aspekte und betreffen die Position und Interaktion der Figur in intersubjektiven Zusammenhängen, also ihre Verhältnisse zu anderen Figuren, sozialen Gruppen oder Institutionen. Stabile soziale Eigenschaften sind etwa Klasse (Ober-, Mittel-, Unterklasse), Beschäftigung (Art der Arbeit, Arbeitszeit, Einkommen, Arbeitsbedingungen), Ausbildung, Herkunft (Leben und Beruf der Eltern, Verhältnis zu ihnen), Familienstand, Religion, Nationalität, Platz in der Gemeinschaft (Status, Gruppenzugehörigkeit), politische Vorlieben, Engagement, Freizeitvergnügen und Sexualleben. Zu den flüchtigen Eigenschaften gehören Interaktionen mit anderen Figuren und vorübergehende soziale Situationen, darunter alle Formen verbaler und nonverbaler Kommunikation, Konflikte, gemeinsame Handlungen usw.

Soziale Eigenschaften von Figuren haben einen großen Einfluss auf die Reaktionen des Publikums und bilden den Ausgangspunkt für die Analyse der Figur als Symbol und Symptom. Eder verweist auf soziologische Modelle, die für die Figurenanalyse herangezogen werden können. Er leitet von Erkenntnissen aus der Mikrosoziologie (soziales Handeln und Beziehungen), der Sozialpsychologie (mentale Voraussetzungen und Abläufe sozialen Handelns) und der Makrosoziologie (soziale Strukturen und Systeme) Analysekategorien ab (vgl. ²2014: 271-272):

- Soziales Handeln, Interaktion und Beziehungen
- Soziale Systeme, Gruppen und Strukturen
- Soziale Positionen, Rollen und Status
- Soziale Repräsentationen, Werte und Normen
- Identität

Soziales Handeln, z. B. in Form von Kommunikation, ist meist intentional, d. h. es verfolgt ein gewisses Ziel. Es wird vom Zusammenspiel mit der Haltung und den Erwartungen des Gegenübers sowie von gesellschaftlichen Konventionen und Wertvorstellungen beeinflusst. Ebenso kann es unbewusst stattfinden. Das wechselseitige soziale Handeln verschiedener InteraktionspartnerInnen kann z. B. kooperativ, harmonisch, konfliktreich oder wettbewerbsgeprägt sein. Aus längeren **Interaktionen** entstehen **soziale Beziehungen**, die sich z. B. durch gegenseitige Einflussnahme, gemeinsame Interessen oder Erlebnisse auszeichnen und sich je nach Machtverhältnissen, Dauer, Intensität, Verpflichtungen usw. unterscheiden (z. B. partnerschaftliche, familiäre, freundschaftliche, berufliche Beziehungen) (vgl. ²2014: 272-273).

Handlungen und Beziehungen finden in einem übergeordneten, **sozialstrukturierten**

System statt, in dem es verschiedene **soziale Gruppen** gibt: Klein- und Großgruppen (z. B. Familie, ArbeitskollegInnen vs. Nationen, Kulturen), informell koordinierte bzw. formell strukturierte Gruppen (z. B. Familie, Verwandtschaft, Freundesgruppe vs. Institutionen, Unternehmen), Primär- und Sekundärgruppen (Familie vs. unpersönliche Gruppen), Eigen- und Fremdgruppen (z. B. eigene Zuordnung vs. Abgrenzung von bestimmten Gruppen), Bezugsgruppen (Orientierung an moralischen Grundsätzen, Leistungen usw.) (vgl. ²2014: 273-274).

Innerhalb dieser Gruppen nehmen deren Mitglieder bestimmte **soziale Rollen** und **Positionen** ein, die an gegenseitige Erwartungen an das Verhalten der InteraktionspartnerInnen geknüpft sind und deren Handeln sowie die Beziehungen stark beeinflussen. Durch solche Dynamiken ergeben sich auch Ansehen und **Status** der Gruppenmitglieder, die mit Hierarchien und Macht verbunden sind. Als Beispiel können soziale Rollen im Beruf (ArbeitgeberIn und Angestellte) oder Geschlechterrollen genannt werden, die kulturell teils sehr unterschiedlich sind. Rollenkonformes Verhalten kann durch Geld oder Anerkennung belohnt werden, rollenunkonformes Handeln kann den Verlust des Ansehens und den Ausschluss aus der Gruppe nach sich ziehen oder zu gesetzlichen Strafen etc. führen. Die Rollen, die man in der Gesellschaft erfüllt, geben einen mehr oder weniger großen Handlungsspielraum vor. Welche Rollen jemand innehat und wie er/sie sich als RolleninhaberIn verhält, hängt von sozialen, finanziellen und situativen Faktoren ab, ebenso wie persönliche Fähigkeiten und Werte darauf Einfluss nehmen. Es kann zu Rollenkonflikten kommen, die möglicherweise dazu führen, dass der/die InhaberIn sich von seiner/ihrer Rolle löst (Rollendistanz) (vgl. ²2014: 274-275).

Die Verhaltensregeln und -erwartungen, die es in einer Gesellschaft gibt, sind Teil eines kollektiven Gedächtnisses und bestimmen das individuelle Verhalten, Denken und Handeln der einzelnen Personen. Eder spricht hier von **sozialen Repräsentationen** und meint damit u. a. Sprache, Stereotypen und Vorurteile, Religionen, Ideologien oder wissenschaftliche Erkenntnisse. Diese gehen oft mit kollektiven positiven oder negativen Gefühlen und Emotionen einher, wie z. B. Nationalstolz usw. Auch **Normen** und **Werte** spielen in diesem Zusammenhang eine Rolle. Mit Werten wird definiert, was in einer Gesellschaft als „gut“ oder „schlecht“ gilt und Normen geben den Rahmen für das angebrachte soziale Handeln vor (vgl. ²2014: 276):

Normen unterscheiden sich im Grad ihrer Akzeptanz, Legitimierung, Internalisierung, Sanktionierung und Interpretierbarkeit; ihr Spektrum reicht von informellen Höflichkeitsformen bis zu schriftlichen Gesetzen. Während Normen sich auf spezifische Situationen beziehen und ihre Einhaltung von außen erwartet wird, handelt es sich bei Werten um situationsübergreifende Ziele und Leitlinien, die sich Personen oder Gruppen stärker selbst zu eigen machen.

Wie man sich in einer bestimmten Gesellschaft idealerweise verhalten soll, wird als Teil des Sozialisierungsprozesses erlernt und formt die **Identität** der einzelnen Mitglieder. Im Verhältnis zur sozialen Umgebung und deren Erwartungen machen sich Individuen ein Bild von sich selbst (Selbstwertgefühl, Eigenschaften, Talente, Überzeugungen, Schwächen usw.). Um die eigene Identität mit den gesellschaftlichen Anforderungen von außen in Einklang zu bringen, müssen womöglich Kompromisse eingegangen werden – der Prozess der Identitätsbildung ist nie endgültig abgeschlossen, sondern muss immer neu ausgehandelt werden (vgl. ²2014: 277).

Die Figurenkonstellation⁹⁰ zeigt die Beziehungen der Filmcharaktere und deren Dynamiken untereinander. Wie Eder (²2014: 466-467) veranschaulicht, können diese Relationen auf unterschiedliche Weise analysiert werden, z. B.:

- Aufmerksamkeitshierarchien: Haupt-, Neben- oder Randfiguren
- Vergleich und Kontrastierung: Parallel-, Kontrast und Komplementärfiguren (Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Aussehen, Persönlichkeit und Sozialität)
- Macht- und Konfliktverhältnisse: ProtagonistInnen und AntagonistInnen (Interaktion und Kommunikation, soziale Beziehungen zwischen den fiktiven Figuren)

Dass eine Figur im Film die Hauptfigur darstellt, kann u. a. an der Wichtigkeit der Funktion für die Filmhandlung, der zeitlichen Dauer der Darstellung oder an Anzahl und Umfang der Dialogbeiträge erkannt werden. Ansonsten lassen sich noch nennen (vgl. ²2014: 468-469):

- das Star Image der Darstellerin,
- die filmischen Techniken der Betonung der Figur durch Kadrierung, Farbe, Fokus, Licht, Position im Bildraum usw.,
- die Häufigkeit, Dauer und Dichte ihrer Darstellung,
- die Ungewöhnlichkeit oder Normabweichung der Figur,
- ihre kausale Involviertheit in die Handlung (Handlungsfunktionalität),
- ihr Potential, bedeutsame Entscheidungen zu treffen,
- der Fokus, den andere Figuren auf sie haben,
- die Perspektivierung des Geschehens durch die Figur [...],
- die symbolische und symptomatische Relevanz der Figur
- und die emotionale Anteilnahme der Zuschauer an ihr.

Ein/e ProtagonistIn wird durch seine/ihre Handlungsfunktion definiert und oftmals ist die Hauptfigur zugleich ProtagonistIn, es gibt aber auch Ausnahmen. Nebenfiguren bekommen dagegen weniger Aufmerksamkeit, aber mehr als Randfiguren (vgl. ²2014: 470-471).

Durch den Vergleich des Eigenschaftsspektrums verschiedener Charaktere können auf-

⁹⁰ Eder geht auf die Figurenkonstellation in einem gesonderten Kapitel ein. Da aber mit „Sozialität“ bereits Bezug zu den Beziehungen der Figuren genommen wird, sollen diese Informationen hier eingeschoben werden.

fällige Muster oder strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen GegenspielerInnen bzw. konträr angelegten Figuren festgestellt werden. Solche Kontraste können jegliche äußerliche, psychische oder soziale Merkmale betreffen. Die Charaktere können je nach Ähnlichkeiten oder Unterschiedlichkeiten in Gruppen eingeteilt bzw. voneinander abgegrenzt werden. Abgesehen davon können sie als Kontrast-, Parallel- oder Komplementärfiguren konzipiert sein. Erstere können entweder GegenspielerInnen in einem Konflikt oder Nebenfiguren sein, die Wünsche, Ängste o. Ä. des gegnerischen Parts versinnbildlichen oder alternative, nicht erreichte Möglichkeiten der Hauptfigur darstellen. Bei Parallelfiguren lassen sich z. B. symmetrische Entwicklungen oder Verhaltensweisen erkennen. Komplementäre Figuren haben Stärken und Schwächen sowie Eigenschaften, die dem Gegenpart fehlen (vgl. ²2014: 474-475, 482-483).

Außerdem können sich ein/e oder mehrere ProtagonistInnen mit einem/r oder mehreren AntagonistInnen konfrontiert sehen. „Im Gegensatz zur Seite der Protagonisten gibt es aber auch den Fall, dass keine Figur die Antagonisten-Rolle ausfüllt: Bei einem inneren Konflikt ist der Protagonist sein eigener Gegenspieler; andere Figuren kämpfen gegen abstrakte Prinzipien oder gegen Naturgewalten [...]“ (²2014: 498). Es kann hier verschiedenste Konstellationen geben, damit die Handlung jedoch nicht unübersichtlich wird und die Verständlichkeit gewährleistet werden kann, gibt es in den meisten Filmen tendenziell ein überschaubares Figureninventar, wodurch gleichzeitig auch ermöglicht werden soll, dass die Figuren auf emotionaler Ebene für das Publikum zugänglich sind (vgl. ²2014: 499-500).

Die soziale Interaktion zwischen den Figuren kann auf drei Ebenen stattfinden: äußere Aktionen und Bewegungen (z. B. Handlung und Reaktion, Synchronität vs. Asynchronität), Wahrnehmungsverhalten (z. B. Beobachten, Zuhören, Wegschauen, Abwenden) und Kommunikation (z. B. Sprache, Körpersprache, Schweigen, Symmetrie oder Asymmetrie der Redebeiträge). Interaktionen und Beziehungen können geprägt sein durch „[...] Anziehung oder Ablehnung, Harmonie oder Disharmonie, Unterstützung oder Konflikt, Sympathie oder Antipathie, Liebe oder Hass, Bewunderung oder Verachtung, Attraktion oder Aggression“ (²2014: 502). Unterschiedliche Machtverteilungen kennzeichnen die Verhältnisse der Figuren: Je erfolgreicher sie mithilfe physischer, psychischer oder sozialer Mittel das Verhalten anderer Charaktere beeinflussen bzw. manipulieren, desto mehr Macht haben sie. In Mainstreamfilmen ist es häufig so, dass solche Beeinflussungen zur Veränderung und Weiterentwicklung der ProtagonistInnen führen, die dadurch angeregt werden, innere Konflikte zu lösen oder eigene Schwachstellen zu überwinden (vgl. ²2014: 500-502).

5.1.3 Innenleben und Persönlichkeit

Bei der Analyse von Körper, Verhalten und Sozialität der Figur werden implizit bereits erste Annahmen über deren Psyche getroffen (vgl. ²2014: 282) – diese ist aber nicht einfach zu erfassen, da sie keine materielle Gestalt hat und nicht direkt wahrgenommen werden kann. Eder (²2014: 176-177) stellt einen Überblick über verschiedene psychische Kriterien zusammen:

'Psychische Eigenschaften' betreffen die Persönlichkeit und das subjektive Erleben der Figur; sie sind weder materiell gegeben noch direkt wahrnehmbar. Zu den konstanten Persönlichkeitsdispositionen gehören moralische Prinzipien, Enttäuschungen, Temperament (cholerisch, pessimistisch, optimistisch), Lebenseinstellung (obsessiv, resigniert, neugierig, ablehnend), Komplexe, Obsessionen, Ängste, Begrenzungen, Glauben, Kontaktverhalten (extrovertiert, introvertiert), mentale Fähigkeiten (Sprachen, Imagination, Geschmack, Ausgeglichenheit), Intelligenz und Gewohnheiten. Zu den flüchtigen mentalen Erlebnissen zählen solche des Wahrnehmens, Denkens, Fühlens, Wünschens, Erinnerns, Träumens usw.

Um diese psychischen Merkmale in eine praktisch anwendbare Struktur einzubetten, schlägt Eder unterschiedliche Herangehensweisen vor, die er für den Zweck der Figurenanalyse auf vereinfachte Weise darstellt: alltagspsychologische, zeit- und kulturspezifische Konzepte sowie Modelle der Psychologie, Kognitionswissenschaften und Theorien fiktiver Welten (vgl. ²2014: 283-284). Im Folgenden wird auf (alltags)psychologische Ansätze eingegangen.

Die Alltagspsychologie macht es zunächst möglich, Schlüsse über das Innenleben und die Persönlichkeit einer Figur zu ziehen, und zwar durch das Hineinversetzen in eine Figur, die Projektion eigener Erfahrungen auf diese, das Ableiten von Annahmen über deren Verhalten und das Heranziehen impliziter Wissensbestände. Eder merkt an, dass alltagspsychologische Konzepte in der Regel für die Analyse von „[...] Mainstreamfilmen jüngerer Datums und um die empirische Figurenrezeption von Zuschauern aus den westlichen Industrieländern [...]“ (²2014: 286) zu erschließen, geeignet sind: Psychische Prozesse und Zustände können also grob in Wahrnehmungen (Sehen, Hören usw.), Kognitionen (Denken, Meinungen, Annahmen, Überlegungen usw.), Emotionen (z. B. Gefühle, Stimmungen, körperliche Empfindungen) und Motivationen (z. B. Ziele, Wünsche, Absichten) eingeteilt werden. Die Persönlichkeit kann dementsprechend wie folgt gegliedert werden⁹¹ (vgl. ²2014: 284-286):

- Wahrnehmungsdispositionen: Tendenzen des Sehens, Hörens, Riechens usw.
- Kognitive Dispositionen: Intelligenz, Gedächtnis und Weltverständnis
- Gefühlsdispositionen: beständige Tendenzen der Emotionalität (z. B. Ängstlichkeit)

⁹¹ Da diese Kategorien jedoch sehr allgemein sind, kann es für nicht-westliche oder zeitlich sowie soziokulturell vom Mainstream abweichende Filme nötig sein, spezifischere Modelle zu verwenden (vgl. ²2014: 286-289).

- Motivationale Dispositionen: persönliche Neigungen (z. B. Großzügigkeit, Geiz) und verinnerlichte Normen und Werte (z. B. Hilfsbereitschaft)
- Verhaltensdispositionen: Stärken/Schwächen, Handlungsweise (z. B. Vorsicht, Humor)

Aus dem Bereich der Psychologie können für die Analyse eigenschaftsbezogene Ansätze eine Hilfe darstellen. Sehr bekannt sind die als *Big Five* bezeichneten Ebenen der Persönlichkeit:

1. 'Neurotizismus / emotionale Instabilität' [...]: Inwieweit tendiert die Person zu Stimmungsschwankungen und negativen Gefühlen? Inwieweit neigt sie etwa zu Ängstlichkeit, Reizbarkeit, Depression, sozialer Befangenheit oder Verletzlichkeit?
2. 'Extraversion' [...]: Inwieweit sucht die Person äußere Erregungspotenziale und geht auf andere zu? Inwieweit zeigt sie etwa Herzlichkeit, Geselligkeit, Durchsetzungsfähigkeit, Aktivität, Erlebnishunger, Frohsinn oder Impulsivität?
3. 'Liebenswürdigkeit / Verträglichkeit' [...]: Inwieweit geht die Person mit innerer Zuwendung und äußerem Charme auf andere ein? Inwieweit zeichnet sie sich etwa aus durch Vertrauen, Freimütigkeit, Altruismus, Entgegenkommen, Bescheidenheit, Gutherzigkeit, Wärme, Hilfsbereitschaft?
4. 'Gewissenhaftigkeit' [...]: Inwieweit gibt die Person sich Mühe bei Problemlösungsprozessen? Inwieweit ist sie etwa charakterisiert durch Kompetenz, Ordnungsliebe, Pflichtbewusstsein, Leistungsstreben, Selbstdisziplin, Besonnenheit, Beharrlichkeit oder Zuverlässigkeit?
5. 'Kultur / Offenheit für Erfahrungen / Intellekt' [...]: Inwieweit ist die Person offen für und interessiert an neuen Ideen, kreativen Prozessen, fremden Werten und Normen? Wie ist sie einzuordnen hinsichtlich der Bereiche Phantasie, Ästhetik, Gefühle, Bildung und Geschmack? (²2014: 294-295)

Es geht hier v. a. um eine sprachlich präzisere Beschreibung psychischer Aspekte, weniger um deren Erklärung. Wenngleich dieses Modell bei komplexeren Analysen der Psyche an seine Grenzen gelangt, kann dessen Verwendung für eine erste Untersuchung durchaus nützlich sein. Zu Ergebnissen über psychische Eigenschaften der Figur kann man gelangen, indem die verschiedenen Ebenen miteinander kombiniert werden (z. B. hohe emotionale Instabilität + geringe Extraversion = schüchterne/zurückhaltende Art) (vgl. ²2014: 295-297, 302). Alternativ kann auch das Modell der 16 Persönlichkeitsfaktoren, das häufig bei Bewerbungsverfahren Verwendung findet, herangezogen werden:

- 1) Wärme (z.B. Genießen der Nähe anderer Menschen), 2) emotionale Stabilität, 3) Dominanz, 4) Lebhaftigkeit, 5) Regelbewusstsein, 6) soziale Kompetenz, 7) Empfindsamkeit, 8) Impression Management (z.B. Verarbeitung von Ärger), 9) Wachsamkeit, 10) Abgehobenheit (z.B. Tagträumen), 11) Privatheit (Zurückhaltung), 12) Besorgtheit, 13) Offenheit für Veränderung, 14) Selbstgenügsamkeit, 15) Perfektionismus, 16) Anspannung. (²2014: 302-303)

Ergänzend dazu kann das Funktionsmodell des Psychologen Asendorpf (³2005) benutzt werden, auf das sich Eder (²2014: 296, 303) in seinen Ausführungen bezieht:

- Mentale Fähigkeiten: Intelligenz, Kreativität, Sozialkompetenz
- Temperament: Empfindlichkeit, Emotionalität

- Motivation: Handlungs- (Bedürfnisse, Interessen, Motive, Überzeugungen) und Bewertungseigenschaften (Werte und konkrete Einstellungen)
- Selbstbezogenen Dispositionen: Identität, Selbstwahrnehmung, Selbstwertgefühl, Lebenszufriedenheit

Eder (vgl. ²2014: 296) merkt an, dass es nicht darum gehen soll, die Modelle der Reihe nach abzuarbeiten, sondern diese als Unterstützung zu sehen und relevante Aspekte herauszugreifen – dies soll auch für die Anwendung im Analyseteil in der vorliegenden Arbeit gelten. Sowohl bei körperlichen und sozialen wie auch bei psychischen Eigenschaften handelt es sich um veränderliche Größen, die sich im Laufe des Films wandeln können. Typischerweise durchlaufen die Figuren gewisse Lern- und Wachstumsprozesse, die die Charaktere zum Hinterfragen von Ungerechtigkeiten oder Täuschungen etc. bewegen und zu neuen Überzeugungen, Einsichten, Erkenntnissen, Fähigkeiten oder einem kompletten Lebenswandel führen. Genauso können auch negative Änderungen eintreten (vgl. ²2014: 310, 313)

5.2 Die Figur als Artefakt

In diesem Kapitel geht es um die konkrete Gestaltung des audiovisuellen Produkts und darum, wie film- und erzähltechnische Mittel eingesetzt werden, um die Figuren zu charakterisieren. Eder (²2014: 322-324) geht dabei zunächst auf das Zusammenspiel von Bild und Ton ein (z. B. Besetzung und Schauspiel, Kameraführung, Musik und Tongestaltung), anschließend wird die figurenbezogene Informationsverteilung im Film thematisiert (Informationsdichte/-menge, zeitliche Vermittlung der Informationen usw.). Von diesen zwei Analyseschritten können anschließend bestimmte Figurentypen abgeleitet werden (z. B. realistische, komplexe, typisierte, mehrdimensionale Figuren).

5.2.1 Darstellung durch filmische Mittel

Filmische Gestaltungsmittel, die zur Charakterisierung der Figuren beitragen, können am besten aus der Perspektive der Produktion (Drehbuch, SchauspielerInnen, Inszenierung, Postproduktion) beschrieben werden. Eder (²2014: 328-330) listet auf, welche möglichen filmischen Mittel hier z. B. zum Einsatz kommen können:

- **Paratext:** Filmtitel, Genre, Namen der Figuren, Trailer usw.
- **Besetzung und Inszenierung:** DarstellerInnen, Schauspiel, Persönlichkeit, Aussehen, Stimme, Bewegung, Sprechweise, Frisur, Kostüm usw.

- **Mis-en-scène:** Produktionsdesign (Schauplatz, Requisiten, Beleuchtung usw.), Bildgestaltung und Kamera (Kadrierung, Einstellungsgröße, Kameraperspektive, Kamerabewegung, Licht und Schärfe usw.)
- **Sound Design:** Musik, Dialoge, Töne und Geräusche, Stimmungsvermittlung, Nachvertonung, Synchronisation usw.
- **Montage und Postproduktion:** Schnitt (Verbindung der verschiedenen Einstellungen), Rhythmik des Bilderflusses, digitale Nachbearbeitung usw.

Es handelt sich um sehr umfangreiche und teils komplexe Bereiche, die hier natürlich nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden können. Ziel ist es, einige grundlegende filmische Mittel verständlich zu machen, um Auffälligkeiten in der Analyse (Kap. 6) sprachlich genauer ausdrücken zu können. Bei der Untersuchung der filmtechnischen Gestaltung besteht nämlich die Schwierigkeit, dass diese Darstellungsmittel nicht direkt wahrgenommen werden können, sondern nur das Ergebnis der Kameraführung, Montage usw., und eine Beschreibung solcher Prozesse mit alltagssprachlichen Mitteln schnell an seine Grenzen kommt (vgl. ²2014: 332).

Der **Paratext** liefert (vorab) zusätzliche Informationen über den Film, die beim Publikum gewisse Vorannahmen über Handlung und Charaktere auslösen können (z. B. Leidenschaft in Liebesfilm oder mutige Charaktere in Actionfilm usw.). Auch Eigennamen spielen für die Charakterisierung eine wichtige Rolle. Nicht nur der Klang des Namens, sondern auch das visuelle Bild der Buchstaben kann äußerliche oder charakterliche Eigenschaften der Figur widerspiegeln (z. B. harte Konsonanten vs. weiche Vokale). Außerdem verweisen Namen auf soziokulturelle Hintergründe (z. B. Herkunft, Ethnizität, soziale Klasse) (vgl. ²2014: 334-336).

Besetzung und Inszenierung sind zwei zentrale Faktoren für die Gestaltung der Figuren, die auch zum (Nicht-)Erfolg eines Films entscheidend beitragen. Nicht nur das äußere Erscheinungsbild und das Schauspiel der DarstellerInnen beeinflussen die Figurencharakterisierung, sondern ebenso deren Berühmtheit (Star-Images). Das außerfilmische Image der SchauspielerInnen kann sich in unterschiedlicher Weise auf die Charakterisierung der Figuren auswirken. Es kann zu einer (teilweisen) Übereinstimmung zwischen dem Star-Image und der Rolle im Film kommen, genauso gut wie Gegensätze und Unstimmigkeiten auftreten können oder für ironische Zwecke ein absichtlicher Bruch mit dem Star-Image herbeigeführt werden kann. Außerdem kommt es auch auf die individuelle Performanz an: Treten die SchauspielerInnen oder Stars als Personen in den Vordergrund der Darstellung oder treten sie in den Hintergrund und verkörpern „unauffällig“ ihre Figur? Wie sprechen, gestikulieren und

bewegen sie sich? Die Performanz kann authentisch, fremd, unnatürlich oder gekünstelt wirken. Es ist nicht einfach, Schauspiel und Performanz adäquat und nuanciert zu beschreiben und einzuordnen, denn obwohl sich diese zum einen an Verhaltensnormen der Realität orientieren können, gibt es auch Einflüsse von Filmkonventionen, Genres und gewissen Schauspielstilen auf die Darstellung (vgl. ²2014: 337-345).

Bei der **Mis-en-scène** geht es um die Frage, was und wie gefilmt werden soll. Dazu gehört einerseits der Bildinhalt (Setting, Figuren, Location) und die Bildgestaltung (Kadrierung, Bildkomposition, Kamera, Licht und Farbe)⁹² (vgl. Bienk ⁵2019: 30-76):

Die spezifische Art der Darstellung erfüllt eine Vielfalt von Funktionen: Sie fokussiert die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte des Äußeren der Figuren und ihrer Umgebung, lenkt dadurch das Verständnis ihrer Psyche und Sozialität, deutet aus ihrer Gegenwart auf Vergangenheit oder Zukunft hin, suggeriert ihr Erleben oder ihre Interessen durch subjektive Perspektivierung [...], ermöglicht eine Wissensüberlegenheit durch Multiperspektivität, vermittelt übergeordnete Bedeutungen und Symbole, drückt Haltungen der Filmemacher zu den Figuren aus. (Eder ²2014: 345)

Insgesamt lässt sich sagen, dass der Einsatz von filmischen Mitteln in Mainstreamfilmen im Normalfall das Ziel hat, Verständlichkeit, Ausdruck und Natürlichkeit herzustellen. Meist ist es üblich, dass die Kamera die Figur ungefähr auf Augenhöhe, von vorne und im Dreiviertelprofil aufnimmt. Die Einstellungsgröße⁹³ befindet sich dabei zwischen Halbtotale und Nahaufnahme, damit Gesicht, Oberkörper und Arme gut zu sehen sind. Was die Kadrierung⁹⁴ betrifft, sind relevante Figuren oder Objekte meist im Zentrum des Bildes zu sehen. Üblicherweise folgt die Kamera den Bewegungen der Figur, die Kadrierung ändert sich dadurch nicht (*Reframing*) (vgl. Eder ²2014: 346-347; Bienk ⁵2019: 38).

Das **Sound Design**⁹⁵ macht die Dialoge und anderweitige wichtige Geräusche gut hörbar, d. h. sie heben sich im Film von ihrer akustischen Umgebung ab, um die bestmögliche Verständlichkeit herzustellen. Zentrale Geräusche können zur Verstärkung auch extra erzeugt und separat aufgenommen werden. Darüber hinaus spielt Filmmusik eine ausschlaggebende Rolle für die Wirkung des Filmgeschehens: Diese kann z. B. das visuelle Geschehen unterstützen, Gefühle und Stimmungen der Figuren ausdrücken oder die Wahrnehmung der ZuschauerInnen lenken bzw. Spannung erzeugen usw. (vgl. Eder ²2014: 347-348; Bienk ⁵2019: 99-100).

⁹² Die einzelnen Punkte können hier nur knapp angeschnitten werden.

⁹³ Detail, Groß, Nah, Amerikanisch, Halbnah, Halbtotale, Total, Weit (Panorama) (vgl. Bienk ⁵2019: 54-57).

⁹⁴ Die Einstellungsgröße gibt einen gewissen Rahmen/Bildausschnitt vor (*Frame*). Die Anordnung von Personen und Objekten innerhalb des Frames wird Kadrierung, *Cadrage* oder *Framing* genannt (vgl. Bienk ⁵2019: 38-39).

⁹⁵ Vgl. dazu auch Bienk (⁵2019: 95-101).

Ziel der **Montage**⁹⁶ ist es, die Einzelaufnahmen auf unauffällige Weise zu einer Geschichte zusammenzufügen. Durch diesen technischen Prozess bekommt der Film eine narrative Struktur. Meist ist die Filmhandlung der filmischen Darstellungsebene übergeordnet, wodurch ein unmittelbarer und kontinuierlicher Eindruck des Geschehens entsteht (*Continuity System*). Generell werden bspw. Achsensprünge oder schnelle Schnitte vermieden, da dies zur Verwirrung der ZuschauerInnen führen kann (vgl. Eder ²2014: 347; Bienk ⁵2019: 77-80).

Filmische Gestaltungsmittel haben einen großen Einfluss auf die Charakterisierung der Figuren. ProtagonistInnen von Mainstreamfilmen werden tendenziell mit berühmten SchauspielerInnen besetzt, die die häufigsten und längsten Nahaufnahmen bekommen. Inszenierung, Beleuchtung, Kostüm, Musik oder Schauspielstil können den/die ProtagonistIn hervorheben. Die Kombination der visuellen und akustischen Ebene beeinflusst, eingebettet in den Kontext der Filmhandlung, wie eine Figur wahrgenommen wird (vgl. Eder ²2014: 348-349):

So ziehen laute Töne, Signalfarben, Bewegungen, große Flächen, dynamische Linien und starke Kontraste die Aufmerksamkeit auf sich, aber auch bestimmte Formen und Bereiche des Körpers, insbesondere Kopf und Augen. Ein allgemeines Grundprinzip der Filmgestaltung besteht darin, dass die akustische und visuelle Intensität gesteigert wird, wenn auch die Intensität der Handlung zunimmt, etwa in Form eines Konfliktes [...]. (²2014: 356)

5.2.2 Gestaltung durch dramaturgische Mittel

Die Figurencharakterisierung wird auch von der Verteilung figurenbezogener Informationen im Film beeinflusst. Solche Informationen können durch verschiedene Modi mehr oder weniger direkt bzw. indirekt vermittelt werden und unterschiedlich verlässlich sein. Eder (²2014: 360-364) nennt in Anlehnung an das Analysemodell für literarische Figuren von Jannidis (2004) sieben Kategorien, die für die dramaturgische Gestaltung bedeutend sind:

- **Dauer der Informationsvermittlung:** Über welchen Zeitraum wird eine Figur dargestellt oder beschrieben? Unterhalten sich andere Figuren ausführlich über sie oder wird sie nur am Rande erwähnt? Wie lange ist die Dauer ihrer Darstellung im Film?
- **Menge der Informationen:** Wie viele Informationen gibt es über die Figur?
- **Häufigkeit der Informationsvermittlung:** Welche Informationen werden mehrmals mitgeteilt und sind somit von zentraler Bedeutung, und welche nicht?
- **Informationsdichte:** Werden die Informationen geballt, in engem zeitlichen Abstand oder über den gesamten Film verteilt vermittelt?

⁹⁶ Ausführliche Informationen dazu bei Bienk (⁵2019: 77-94).

- **Anordnung der Informationen:** In welcher Reihenfolge werden die figurenbetreffenden Informationen den ZuschauerInnen präsentiert, um z. B. Spannung, Überraschung oder Neugierde in Bezug auf die Figur zu erwecken?
- **Kontext:** Welche anderen Informationen über die Umgebung, Handlung oder weitere Charaktere werden mit figurenbezogenen Hinweisen verknüpft?

Wie das Publikum die Figuren erlebt, wird u. a. durch die Parameter der Informationsvergabe gelenkt. Im Film kann es mehr oder weniger relevante Phasen der figurenbezogenen Informationsvermittlung geben. Wie Eder (²2014: 366) anmerkt, sind aber das erste Auftreten der Figur und das Ende des Films wahrscheinlich am ausschlaggebendsten für die Charakterisierung:

Von größter Bedeutung ist die Exposition der Figur, also ihre erste Charakterisierung durch aussagekräftige Informationen, die ein vorläufiges Figurenmodell entwerfen. Bei den meisten Figuren geschieht ein wesentlicher Teil der Modellbildung bereits in den ersten Sekunden oder Minuten ihrer Darstellung; welche Dinge über sie man zuerst erfährt, prägt die spätere Weiterentwicklung des Modells, die Erwartungen der Zuschauer und ihr Verhältnis zur Figur. Spätere Veränderungen des Figurenmodells erfordern Zeit, Aufmerksamkeit und narrativen Aufwand.

Es kann ebenso gut sein, dass der erste Eindruck im Laufe des Films revidiert werden muss, Figuren widersprüchlich dargestellt werden oder sie erst gegen Ende des Films erschlossen werden können. In Mainstreamfilmen gibt es üblicherweise mehrere Wendepunkte und Herausforderungen, die die Hauptcharaktere meistern müssen und die für die Charakterisierung wichtig sind. Dazu gehören Szenen typischen Verhaltens (Wiederholung charakteristischer, alltäglicher Verhaltensweisen), Szenen der Verhaltensabweichung (Bruch mit sozialen Normen und Regeln sowie mit den Erwartungen der ZuschauerInnen), Schlüsselszenen des Handelns oder Entscheidens (der wahre Charakter einer Figur zeigt sich) (vgl. ²2014: 365-369).

5.2.3 Bildung von Figurenmodellen

ZuschauerInnen entwickeln über Charaktere und deren Eigenschaften Figurenmodelle, die in Bezug auf deren Gestaltung durch die FilmemacherInnen als „Artefakt-Eigenschaften“ analysiert werden können. Hier werden ein paar relevante Beispiele genannt (vgl. ²2014: 373-374):

- Typisierung und Individualisierung
- Realismus und Artifizialität
- Einfachheit und Komplexität
- (In)Kohärenz und (In)Konsistenz
- Ein- und Mehrdimensionalität
- Dynamik, Transparenz, Offenheit

Wenn im Film mit prototypischen Vorstellungen gearbeitet wird, ordnen ZuschauerInnen die Figur in ein **typisiertes** Modell ein. Allgemein kann eine solche soziale Kategorisierung die Figur einer Gruppe (z. B. Alter, Geschlecht, Herkunft, Nationalität, politische Einstellung), einer Rolle (soziale Stellung in Beruf, Familie etc.) oder einem Persönlichkeitstyp (z. B. introvertiert vs. extrovertiert) zuordnen. Wenn sich die Figur nicht oder nur schwer in solche Schemata einordnen lässt, wird sie als **individualisiert** wahrgenommen. Bezüglich der Typisierung einer Figur unterscheidet Eder u. a. Archetypen und Stereotypen. Unter ersteren versteht er einen Figurentyp, dessen Merkmals- und Eigenschaftskonstellation transhistorische und kulturübergreifende Verbreitung besitzt und universell bekannt ist. Stereotypen hingegen sind oft negativ konnotiert, spezifischer als Archetypen und können je nach Zeit und soziokulturellem Kontext anders sein: Es handelt sich um soziale Schemata, die die Wirklichkeit in vereinfachter oder verzerrter Weise darstellen. Da typisierte Figuren den Vorteil mitbringen, dass sie vom Publikum schneller aufgefasst werden können, kann so die Filmnarration beschleunigt werden und sich auf Handlungen und Ereignisse fokussieren (vgl. ²2014: 189, 375-381).

Ob eine Figur **real** oder **artifizuell** wirkt, ist nicht einfach objektiv feststellbar, denn das Verständnis von „Realismus“ ist nicht nur historisch bedingt, sondern auch zu einem gewissen Grad subjektiv und vom Filmgenre sowie anderen Faktoren abhängig (vgl. ²2014: 382-384):

Realismus ist also immer empfundener Realismus. Ein fiktionaler Text muss vor allem plausibel sein, um realistisch zu wirken, er muss mit einer Menge von Meinungen über die Realität übereinstimmen, nicht mit der Realität selbst. Eine realistische Figur entspricht in ihrem System körperlicher, mentaler und sozialer Eigenschaften verbreiteten Menschenbildern, Alltagstheorien und Vorstellungen, die die relevante Zuschauergruppe von 'so einer Art Mensch' hat – einem Bäcker, einer Geheimagentin, einem König. Es geht um Plausibilität, um wahrscheinliche Eigenschaftskombinationen, Motive und Handlungsweisen der Figuren. (²2014: 383)

Um auf der Darstellungsebene Realismus zu erzeugen, können die FilmemacherInnen auf zahlreiche Erzählstrategien zurückgreifen, wie z. B. das Vermitteln von ausführlichen Informationen über die Figur und deren Vergangenheit, den Einsatz von Figuren zur Informationsvermittlung (Vermeidung einer expliziten Erzählinstanz), das Zeigen der Figur in wiederkehrenden und alltäglichen Situationen, das Darstellen von Gegensätzen (z. B. Figuren mit guten und schlechten Eigenschaften), das Herstellen einer kausalen Verknüpfung der Handlung (Motive und Ziele der Figuren), das Vermeiden widersprüchlicher Handlungsabläufe und Figurenzeichnungen oder die Einbettung des fiktiven Geschehens in Kontexte der realen Welt. Beim Kreieren stilisierter, artifizieller, verfremdeter oder karikaturartiger Figuren hingegen wird deren fiktive, ästhetische Gestalt herausgestrichen (vgl. ²2014: 385-389).

Je mehr konsistente oder typentsprechende Merkmale eine Figur aufweist, desto **einfacher** wirkt sie und je mehr detaillierte, ambige Eigenschaften sie hat, die sich keinem bestimmten Typ zuordnen lassen, umso eher wird sie als **komplex** wahrgenommen. Handelt es sich um weniger wichtige Figuren, so ist deren Darstellung tendenziell einfacher. In Actionfilmen sind die Figuren z. B. oft einfacher konzipiert, wohingegen in Dramen über persönliche, innere Konflikte, eher komplexere Figuren vorkommen (vgl. ²2014: 374, 389-390).

Als **kohärent** gilt eine Figur, wenn es eine Verknüpfung zwischen ihren Eigenschaften gibt, d. h., wenn die einzelnen Merkmale aufeinander verweisen. Wenn diese sich außerdem nicht widersprechen, sondern die Eigenschaften stimmig sind und zusammenpassen, dann ist eine Figur **konsistent**. Inkohärenz und Inkonsistenz in der Figurengestaltung verringern somit die realistische Wirkung einer Figur. Diese Methoden können aber auch gezielt zum Einsatz kommen, um zur Verfremdung einer Figur beizutragen, Komik zu erzeugen oder Irritation beim Publikum hervorzurufen (vgl. ²2014: 390-392).

Eindimensionale Figuren beschreibt Eder (²2014: 392-393) als Figuren, die einem bestimmten Typ zugeordnet werden können, die leicht verständlich und erkennbar sind und deren Verhalten vorhersehbar ist. **Mehrdimensionale** Figuren sind komplex, individuell und kennzeichnen sich durch untypische, aber realistische Kombinationen unterschiedlicher Eigenschaften (z. B. charakterliche Widersprüche oder Ambiguität von Aussehen und Charakter), was das Verhalten solcher Figuren schwer vorhersehbar macht:

Diese erklärbaren Widersprüche äußern sich dadurch, dass sich mehrdimensionale Figuren in verschiedenen Situationen auf unterschiedliche, doch konsistente Weise verhalten, mal ängstlich, mal mutig; der einen Figur gegenüber frech, der anderen gegenüber schüchtern. (Eine eindimensionale Figur wie Superman hat dagegen niemals Angst.) [...] Im Sinne des Realismus handelt es sich um Details, die Plausibilität, Fülle und Lebensnähe der Figuren betonen und die auf Seiten der Filmemacher eine Genauigkeit der Beobachtung erkennen lassen, die durch spezifische Erfahrungen der Zuschauer bestätigt wird. (²2014: 393)

Weiter lässt sich unterscheiden, ob Figuren **statisch** oder **dynamisch** wirken, also ob das Bild der ZuschauerInnen, das diese sich über eine Figur bilden, im Verlauf des Films gleichbleibt oder sich grundlegend ändert. Dies kann einen Wesenswandel betreffen oder die Änderung von Eigenschaften, deren Anzahl oder Verhältnis zueinander (vgl. ²2014: 393-394).

Ob eine Figur **transparent** oder **opak** wirkt, kommt darauf an, wie viel oder wenig das Publikum über das Innenleben und die Persönlichkeit der Figur erfährt:

Bei transparenten Figuren wie jenen des Mainstream-Kinos bleiben in dieser Hinsicht keine wichtigen Fragen offen; wenn es Rätsel gibt, werden sie durch Rückblenden aufgelöst, in denen oft das entsprechende Trauma der Figur enthüllt wird [...]. Bei opaken Figuren [...] wird das

Innenleben der Charaktere dagegen verschattet; explizite Subjektivitätsdarstellungen (Träume etc.) werden verweigert oder bleiben rätselhaft; einfache, monokausale Schlüsse von Handlungen auf das Innenleben werden erschwert. (2014: 394)

Der Eindruck, dass Figuren in sich **geschlossen** oder vollständig sind, entsteht, wenn keine Fragen bezüglich der Figur unbeantwortet gelassen werden. Die Geschlossenheit der Figuren vermittelt den ZuschauerInnen ein sicheres Gefühl der Orientierung und des Überblicks über die Handlung. Das Gegenteil ist bei **offenen** oder fragmentierten Figuren der Fall: es gibt Lücken in der Darstellung, unbeantwortete Fragen, Widersprüche etc. (vgl. 2014: 394-395).

5.3 Die Figur als Symbol und Symptom

Bei der Untersuchung der Figur als Symbol (Sinnbild, Zeichen, Ausdruck für etwas) geht es um deren indirekte, abstrakte Bedeutungen, während bei der Analyse der Figur als Symptom es das Ziel ist herauszufinden, welche tatsächlichen, kausalen Verknüpfungen diese mit der Realität hat (z. B. Entstehungsursachen in Bezug auf die FilmemacherInnen und die soziokulturellen Umstände sowie die Wirkung auf das Publikum) (vgl. 2014: 529, 542). Man bewegt sich hier in einem Spannungsfeld zwischen Analyse und Interpretation, Eder (2014: 522-523) macht aber deutlich, dass sein Modell auf eine Verbindung dieser zwei Prozesse ausgelegt ist.

5.3.1 Indirekte Bedeutungen der Figur

Die Ausgangsfrage für die Analyse der Figur als Symbol lautet: „Welche Dinge können [...] auf welche Weise durch Figuren symbolisiert, ausgedrückt, exemplifiziert, personifiziert, metaphorisch oder metonymisch vermittelt werden?“ (2014: 536). Beispiele dafür können u. a. folgende sein (vgl. 2014: 536-537):

- Figur als TrägerIn übergeordneter Themen (verbunden mit Entscheidungen, persönlichen Werten, Bedürfnissen, Schwächen oder Entwicklungen)
- Figur versinnbildlicht menschliche Eigenschaften, Probleme, Tugenden, Laster sowie allgemeine Ideen und Prozesse
- Figur steht für „verborgene“ Bedeutungen, d. h. verdrängte Wünsche, Ängste usw.
- Figur als StellvertreterIn für Archetypen, soziale Rollen und Gruppen
- Figur als Verkörperung religiöser oder mythischer Gestalten sowie realer Personen

Diese indirekten Bedeutungen können eine Verbindung zur Lebenswelt der ZuschauerInnen herstellen und abstrakte Zusammenhänge der Realität veranschaulichen. Weiter können subjektives Erleben, Tabus, Emotionen oder verdrängte Erlebnisse indirekt dargestellt werden.

Die RezipientInnen werden zum kreativen Nachdenken angeregt. Wenn auf die außerfilmische Wirklichkeit geschlossen wird, z. B. auf den/die RegisseurIn oder auf soziale Gruppen, dann wird hier gleichzeitig die Figur als Symptom analysiert. Im Film können diese indirekten Bedeutungen unterschiedlich stark oder schwach zur Geltung kommen. In Mainstreamfilmen werden sie meist unterschwellig vermittelt, während der Fokus auf der Darstellung der Figur als fiktives Wesen liegt (vgl. ²2014: 537-538).

5.3.2 Rückschlüsse auf die Entstehung und Wirkung der Figur

Ausgehend von der Figur kann auf Umstände und Ursachen ihrer Entstehung geschlossen werden, ebenso wie Hypothesen über ihre Wirkung aufgestellt werden können⁹⁷ (vgl. ²2014: 541):

[...] Figuren [sind] mit der Realität auf verschiedene Weise eng verknüpft; sie entstehen aus der Realität und wirken in sie zurück. Ihre kommunikative Konstruktion stützt sich auf die Wahrnehmung realer Wesen, und dies prägt sowohl den kreativen Prozess ihrer Erfindung als auch die Wirkungen, die sie haben. Figuren enthalten Hinweise darauf, wie ihre Erfinder andere Menschen wahrnehmen, und sie können unsere Wahrnehmung anderer Menschen und unserer selbst verändern, oft auf subtile, unauffällige Weise.

Es können mehrere interpretative Wege eingeschlagen werden: biographisch (Was sagt die Figur über die (Intention der) FilmemacherInnen?), soziologisch (Was sagt sie über die Gesellschaft? Wie wirkt sie auf das Publikum?), historisch (Was sagt sie über den Kontext der Produktion/Rezeption?), psychologisch (Was sagt sie über die Psyche der RegisseurInnen und ZuschauerInnen?), intertextuell (Was sagt sie über andere Figuren, Genres?) (vgl. ²2014: 543)

5.4 Ausblick auf die Analyse

Den Mittelpunkt der Analyse der Masterarbeit bildet die Untersuchung von Sprachvarietäten und deren (übersetzungsbedingter) Einfluss auf die Charakterzeichnung in ihrem Zusammenspiel mit parasprachlichen und nonverbalen Modi. Um die multimodale Gesamtheit des Films sowie die vielschichtige Figurendarstellung im Auge zu behalten, soll Eders Modell als Grundlage dienen. Die einzelnen Ebenen (fiktives Wesen, Artefakt, Symbol und Symptom) werden aber aufgrund des spezifischen Fokus der vorliegenden Arbeit nicht separat und in vollem Umfang behandelt, sondern es werden einzelne, relevante Punkte herausgegriffen. In der Zusammenfassung der Analyse sollen die Ergebnisse der Figurencharakterisierung dann auf komprimierte und übersichtliche Weise in die Form des vorgestellten Modells gebracht werden.

⁹⁷ Auf die Analyse der Figur als Symptom (vgl. Eder ²2014: 542-553) wurde in Kap. 4 bereits vorgegriffen (vgl. Entstehung und Rezeption des Films *Que horas ela volta?* in Brasilien).

6 Analyse übersetzungsbedingter Änderungen der Charakterzeichnung

In den folgenden Ausführungen werden die drei zentralen Figuren des Films anhand ausgewählter Szenen analysiert. Es sollen pro Figur jeweils drei Szenen sowie deren deutsche Übersetzungen gegenübergestellt und im Detail untersucht werden. Analyse Kriterien sind **Stil und Sprachgebrauch** (Dialekt, Umgangssprache, Grammatik, Pronomen, Anrede- und Höflichkeitsformen, Schimpfwörter, Vulgarismen); **Stimmqualität, Vokalisation und Artikulation** (dialektale Aussprache, Deutlichkeit, Sprechtempo, Satzmelodie, Tonhöhe, Lautstärke, Betonungen, Tonfall, Sprechpausen, Versprecher, Lachen, Weinen) sowie das **körpersprachliche Verhalten** (äußeres Erscheinungsbild, Mimik und Blickverhalten, Gestik und Proxemik). Um zu einem Gesamtbild der Figuren zu kommen, wird auch zu anderen, kürzeren Filmpassagen bzw. Aussagen oder Handlungen Bezug genommen, die für die Charakterisierung wichtig sind.

6.1 Haushälterin Val: Analyse und Interpretation der Beispielszenen

6.1.1 Beispielszene 1 (0:04:57 – 0:05:30)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
F	Val?	Val,	Val?
V	Hm?	/	Hm?
F	Lembra daquela Bruna que eu te falei do cursinho?	ich habe dir doch von Bruna erzählt.	Weißt du noch diese Bruna, von der ich die erzählt hab?
V	<u>Bonitinha.</u>	Sehr hübsches Mädchen.	Die Hübsche?
F	Aqui. Me deu fora com duas mensagens! De novo!	Guck, hier. Sie hat mich mit zwei SMS abserviert! Schon wieder!	Hier. Sie hat mich mit zwei SMS abserviert! Schon wieder!
V	<u>Eita, mas tem mulher burra nesse mundo, hein?</u>	<u>Es gibt so dumme Frauen auf der Welt.</u>	<u>Oh Mann, gibt es dumme Weiber auf der Welt.</u>
F	Será que eu vou morrer virgem?	Meinst du, ich sterbe als Jungfrau?	Glaubst du ich sterbe als Jungfrau?
V	Que <u>ideia tirica</u> é essa, <u>gente?</u> Essa Bruna... <u>Um menino lindo desse aí, ô... Um tem nem no Brasil um</u>	<u>Was soll denn der Schwachsinn?</u> Diese Bruna... <u>So ein hübscher Junge wie du, in ganz Brasilien</u>	<u>Was redest du denn für'n Blödsinn!</u> Diese Bruna... <u>Und so ein schöner Junge, oh... In ganz Brasilien gibt's keinen</u>

	<u>[unverständl.] que nem tu.</u> Um lindo com <u>esses olhos</u> <u>azul, tu parece</u> o príncipe na Inglaterra. <u>Como é que cha-</u> <u>ma</u> aquele mais <u>novinho</u> ?	<u>gibt es keinen wie dich.</u> <u>Diese blauen Augen, wie</u> <u>der Prinz von England.</u> Wie heißt der Jüngere noch?	<u>besseren als dich.</u> Mit dei- <u>nen blauen Augen, da siehst</u> <u>du aus wie dieser Prinz von</u> <u>England.</u> Wie heißt nochmal der Jüngere?
F	Pff...	/	Pff..

Nachdem Val Fabinho geweckt hat, sind beide in der Küche zu sehen. Während Fabinho frühstückt und abwechselnd auf sein Handy schaut, bereitet Val Sandwiches vor. Val ist eine Frau mittleren Alters, sie ist leger gekleidet, hat Flipflops, eine knielange, locker geschnittene, schwarze Hose und ein weißes, großes T-Shirt an. Außerdem trägt sie eine hellblaue Küchenschürze. Sie trägt eine Brille und hat ihre schwarzen Haare zu einem tiefsitzenden Dutt zusammengebunden, der mit einem schwarzen Haarband fixiert wird. Nachdem sich Val über die leere Eiswürfelform im Gefrierfach aufgeregt hat, erzählt Fabinho ihr von seinem Liebeskummer. Das mütterliche Verhältnis, das Val zu Fabinho hat, ist in dieser Szene gut zu erkennen.

Als Fabinho enttäuscht ist, dass er von seinem Schwarm abserviert wurde, kann Val das überhaupt nicht verstehen und schimpft über die Dummheit der Frauen (UT). In der SYNC wird *mulher burra* mit „dumme Weiber“ wiedergegeben, eine Bezeichnung, die vom Duden als diskriminierend eingestuft wird (vgl. Duden o. J.) und einen abwertenden, vulgären Ton mitschwingen lässt, der im Original nicht vorhanden ist. Fabinho macht sich Sorgen, dass er womöglich als Jungfrau sterben werde. Val sagt, dass dies eine absurde Idee sei: „Que ideia tirica é essa, gente?“. Im *Dicionário InFormal* (o. J. c) steht unter *tirica* folgender Eintrag: „Tirica, em tupi-guarani, pode significar literalmente: ir de rastro; afastar-se; desviar-se“. Das Wort hat seinen Ursprung in der indigenen Sprache Tupi-Guaraní. *Afastar-se* und *desviar-se* (dt. sich entfernen, abweichen, irren, abschweifen) drücken den Sinn aus, den das Wort im Film vermittelt: Fabinho entfernt sich in Vals Augen von der Realität, denn sie bezeichnet seinen Gedanken als unsinnig. In der UT wird dafür „Schwachsinn“ verwendet, in der SYNC „Blödsinn“. Es wird in den Übersetzungen auf Umgangssprache zurückgegriffen, vermutlich um den nichtübersetzbaren Dialekt auszugleichen. Dabei ist „Schwachsinn“ vom Register her nicht ganz passend, denn es geht damit fast eine gewisse Abwertung einher, die im Original nicht ausgedrückt wird. „Blödsinn“ hat eine weniger starke Wirkung und trifft die Aussage besser.

Anschließend möchte Val Fabinho aufmuntern, streicht ihm durch die Haare, gibt ihm

einen Kuss auf die Stirn und sagt, dass er mit seinen blauen Augen aussehe wie der Prinz von England: „Um lindo com esses olho azul, tu parece o príncipe na Inglaterra“. *Olhão* ist das Augmentativ von *olho* (dt. Auge). Zu diesem Nomen im Singular verwendet Val das Demonstrativpronomen *esses* (dt. diese) im Plural – die Konkordanz von Pronomen und Substantiv ist in diesem Satz falsch. Das Adjektiv *azul* steht ebenfalls im Singular und stimmt daher mit *olhão* überein, aber nicht mit dem Pronomen *esses*. Insgesamt müsste es grammatikalisch korrekt heißen *esse olho azul* (Sg.) oder *esses olhos azuis* (Pl.).

Val wendet sich mit dem Pronomen *tu* (dt. du) anstatt des standardsprachlichen *você* an Fabinho. Diese Verwendung ist einerseits geographisch bedingt und ist sowohl im Nordosten Brasiliens als auch im Süden gängig. Gleichzeitig lässt sich feststellen, dass *tu* in bestimmten Regionen v. a. informell gebraucht wird, während *você* eher in formelleren Situationen Anwendung findet (vgl. Dicionário InFormal o. J. d). Das dazugehörige Verb wird aber hier in der 3. Person Singular konjugiert (*tu parece*), was grammatikalisch betrachtet falsch, im Dialekt und in der Umgangssprache aber üblich ist. Grammatikalisch richtig oder formell müsste es *tu pareces* oder *você parece* heißen. In der UT heißt es: „Diese blauen Augen, wie der Prinz von England“, in der SYNC: „Mit deinen blauen Augen, da siehst du aus wie dieser Prinz von England“. Die UT ist kürzer und neutral gehalten, während die SYNC umgangssprachlicher ist.

Daraufhin fragt Val Fabinho: „Como é que chama aquele mais novinho?“ und will damit wissen, wie der jüngere Thronfolger des englischen Königshauses heißt. Zuerst fällt Vals umgangssprachliche, ungenaue Aussprache auf, bei der das /o/ am Wortende von *como* beim Sprechen verschluckt wird. Im Vergleich dazu ist die Sprechweise in der SYNC deutlicher. Außerdem ist *chamar-se* (dt. heißen) ein reflexives Verb und würde eigentlich das Reflexivpronomen *se* verlangen. Daher wäre „Como é que se chama...?“ richtig. In den Übersetzungen gibt es diesbezüglich keine Abweichungen vom normalen Sprachgebrauch.

Diese grammatikalischen Ungenauigkeiten bzw. Fehler hängen nicht nur mit Vals dialektalem Sprachgebrauch zusammen, sondern deuten auch auf eine geringe schulische Bildung hin. In der UT und SYNC gibt es in dieser Hinsicht keine derartigen sprachlichen Auffälligkeiten. Es lässt sich jedoch feststellen, dass sich die UT in den genannten Beispielen, bis auf den Ausdruck „Schwachsinn“, durch einen eher schriftsprachlichen Stil auszeichnet, während in der SYNC mehr Mündlichkeitsmerkmale zu finden sind, die Vals lebhaftere Art durch die Sprache besser zur Geltung bringen. Beispiele dafür sind „Oh Mann!“ für die dialektale Interjektion *eita* (Ausdruck von Erstaunen oder Verwunderung) oder „oh“ für *ô*. Die Interjek-

tion *hein* (dt. oder?) hingegen, wurde weder in der UT noch in der SYNC übersetzt.

Abgesehen von der Umgangssprache ist der Dialekt Nordestino⁹⁸ eines der zentralen Charakteristika, welches die Protagonistin Val auszeichnet. Ihren dialektalen Sprachgebrauch erkennt man nicht nur an der Lexik, sondern v. a. auch an der Aussprache. Auffälligkeiten sind hier u. a. die Palatalisierung der Konsonanten /t/ und /d/ vor den Vokalen /e/ oder /i/, wie z. B. in *bonitinha*, *gente* oder die Aussprache des intervokalischen /lh/, z. B. in *mulher*, als [j]. Ein anderes Kennzeichen des Dialekts sind die zahlreichen Diminutive, die Val gebraucht, z. B. *bonitinha* (*bonita*), *novinho* (*novo*). Diese Verniedlichungen haben eine sanfte, milde Wirkung und unterstreichen Vals liebevolle, herzliche Art, die zugleich auch auf visueller Ebene im Umgang mit Fabinho zu erkennen ist. In der SYNC und in der UT (in Kombination mit der visuellen Ebene des Originalfilms), kommt diese Wirkung sowohl nonverbal als auch parasprachlich zum Ausdruck: Val zeigt ihre Zuneigung Fabinho gegenüber und strahlt Sicherheit aus, da sie in sanftem, aber festem Ton mit ihm spricht, um ihn zu bestärken.

Vals Stimme lässt sich als eher tiefer, dunkel, und leicht rau beschreiben. Ihre Synchronsprecherin hat ähnliche stimmliche Merkmale. Vals Aussprache wirkt aufgrund der analysierten dialektalen Merkmale, der Umgangssprache, der Auslassungen und der Grammatikfehler teils undeutlich. Zudem ist zu Beginn der Filmszene, als Val über die leere Eisdübelbox schimpft auch die typische „gesungene“, langsame Sprachmelodie bei ihr festzustellen, die den Dialekt Nordestino kennzeichnet:⁹⁹ „Isso me dá uma raiva! Ô, que eu sou uma pessoa calma, fora de série, show de bola, mas quando eu vejo, é gente ruim que faz uma coisa dessa. Visse?“ [0:04:44], in der SYNC: „Das ist doch eine Gemeinheit. Da werd ich richtig sauer! Und ich bin wirklich ein ruhiger Mensch, das kann man nicht anders sagen, nur nicht, wenn's um Fußball geht. Tut mir leid, aber Menschen die sowas tun, sind gemein. Hörst du?“. Es fällt diesbezüglich auf, dass Val oft Vokale innerhalb eines Wortes sehr „langgezogen“ ausspricht. In der SYNC ist dies nicht der Fall, denn die Aussprache weist in dieser Richtung keine Besonderheiten auf. Vals weiche, melodische Sprechweise ist abgesehen von Dialekt, Aussehen, Kleidung und Stimmfarbe ein zentrales Charakteristikum, das sie von Bárbara abgrenzt, wie im Verlauf der Analyse deutlich werden wird. Ob Vals Aussprache insgesamt auch in der SYNC eine solche Wirkung hat, wird später noch im Kontrast zu Bárbaras Sprache untersucht.

⁹⁸ Vgl. umfangreiche Abhandlung über sprachliche Merkmale des Dialekts Nordestino bei Marroquim (1934).

⁹⁹ Marroquim (1934: 21, 24) spricht hier von *fala demorada*, *arrastada* und *cantada*.

6.1.2 Beispielszene 2 (0:11:32 – 0:13:03)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
V	Sim? Oi? Pronto? Oi!	Ja? Hallo? Hallo? Hallo!	Ja? Hallo? Hallo? Hallo!
	<u>Quem é? Nossa! Oi?</u>	<u>Wer spricht da? Hallo?</u>	Hallo? <u>Geh auf, du Drecksding! Hallo?</u>
	Eu não tô ouvi... é Jéssica?	Ich <u>verstehe</u> nicht... Jéssica?	Ich <u>versteh</u> nicht... Hey, Jéssica?
	Oi, <u>filha</u> ? Oi?	Hallo, mein Kind! Ja?	Hallo, mein Kind! Hallo.
	<u>E o que que foi?</u>	<u>Was ist los?</u>	<u>Was ist denn los?</u>
	<u>Eita!</u>	<u>Tatsächlich.</u>	<u>Nanu?</u>
	<u>É nada!</u>	<u>Es ist nichts.</u>	<u>Ist nicht wahr?</u>
	Mas <u>pra</u> São Paulo?	Aber nach São Paulo?	Aber nach São Paulo?
	Faça isso com <u>mainha</u> não, <u>tu tá</u> de brincadeira.	Mach das nicht mit deiner <u>Mama</u> , das ist doch ein Scherz.	Mach das nicht mit deiner <u>Mama</u> , wenn <u>du's</u> nicht ernst meinst.
	Não, tô gostando! <u>Tô achando</u> é bom.	<u>Nein, ich möchte es. Ich finde es gut.</u>	<u>Nein, ich find's toll. Gefällt mir.</u>
	Mas, não dá mais...	Aber die Frist ist...	Aber du weißt doch...
	Ouçá, não dá mais tempo não, <u>que tempo que Fabinho já fez a inscrição.</u>	Aber es ist schon zu spät. <u>Fabinho hat sich längst eingeschrieben.</u>	<u>Jetzt hör mal</u> , es geht nicht mehr. <u>Fabinho hat sich auch schon eingeschrieben.</u>
	Ele também vai faze...	Er macht auch...	Er macht das Aufn...
	Na internet?	Im Internet?	Im Internet?
	E pode?	Das kannst du?	Und das kann man?

Es ist später Abend, der Ventilator läuft und Val hört in ihrem Zimmer Radio. Sie hat ein Nachthemd an, eine Brille auf, die Haare im Nacken zu einem lockeren Pferdeschwanz gebunden und befindet sich in einer halbliegenden, halbsitzenden Position in ihrem Bett. Val ärgert sich über eine lästige Mücke und zerschlägt diese. Man sieht nur zwei Ausschnitte von Vals Zimmer, es lässt sich jedoch die Einfachheit des kleinen Raumes erahnen. Dieser Eindruck wird später bestätigt, als Jéssica ankommt und ihr Val ihr Zimmer zeigt: Die Möbel (Bett, Kommode, Kleiderschrank, Regal) haben verschiedene Farben und passen optisch nicht zusammen. Auf

der Kommode steht ein Fernseher, daneben befinden sich Nagellackbehälter und Kosmetiktuben. An der Wand hängen verschiedene Bilder, das Rückenteil des Bettes ist mit Aufklebern verziert, das Nachtkästchen ist vollgestellt mit einem Nachtlcht, einem Foto von Jéssica, einem Parfum, einer Haarspange und weiteren Gegenständen. Zwischen dem Schrank und dem Regal stapeln sich verschiedene Schachteln mit Haushaltsgegenständen, die Val für sich und Jéssica gekauft hat. Darauf ist sie sehr stolz, denn für Val bedeuten diese Habseligkeiten einen gewissen Luxus, den sie sich in Pernambuco nicht leisten hätte können. Vals Zimmer ist einfach und persönlich eingerichtet und wirkt durch die vielen herumstehenden Sachen leicht chaotisch, wodurch der Raum noch kleiner und enger erscheint. Während die Zimmer der Familienmitglieder schlicht und stilvoll eingerichtet sind, erinnert Vals Zimmer eher an eine Abstellkammer. Die Raumgestaltung spiegelt zudem Facetten von Vals Charakter und ihren eingeschränkten Handlungsspielraum wider: Sie ist genügsam und mit einfachen Dingen zufrieden. Und obwohl sie laut Bárbara zur Familie gehört, wird sie nicht gleichwertig behandelt.

Als das Handy läutet und Jéssica anruft, ist die Verbindung zunächst schlecht. Val fragt, wer denn am Telefon sei: „Quem é?“ (dt. „Wer ist dran?“), was in der UT mit „Wer spricht da?“ übersetzt wurde und formeller wirkt als die portugiesische Frage. In der SYNC wurde die Frage mit „Hallo?“ wiedergegeben und ist vom Stil her passender. Val will die Fensterläden aufmachen, diese sind aber noch verriegelt und sie gibt ein genervtes „Nossa!“ (kann als Ausdruck von Verwunderung, Überraschung, Erschrecken, Verärgerung oder Bewunderung verwendet werden) von sich. Dann gehen sie quietschend auf. In der UT wird dieser Ausruf nicht übersetzt, in der SYNC heißt es aber: „Geh auf, du Drecksding!“. Dieses Schimpfwort gibt Vals Sprache in der SYNC einen vulgären Ton, wie auch schon in der ersten Beispielszene festgestellt wurde. Val ist zwar in manchen Situationen aufbrausend, sie verwendet im Original aber keine solch derben Ausdrücke, wie diese in der SYNC zu finden sind. Vals Wortschatz lässt sie durch diese Übersetzungsbedingten Änderungen in der SYNC primitiv und ungebildet wirken. Die Verwendung einer niedrigen Stilebene kann dadurch als individuelles Charakteristikum von Val gedeutet werden.

Als Val immer noch nicht hört, wer sie angerufen hat, sagt sie: „Eu não tô ouvi... é Jéssica?“ und verwendet die umgangssprachliche Kürzung des Hilfsverbs *estou* (*tô*). In der UT kommt die Umgangssprache nicht zur Geltung („Ich verstehe nicht... Jéssica?“), in der SYNC hingegen durch die Apokope „versteh“ und das zusätzlich eingefügte „Hey“ vor „Jéssica“ schon („Ich versteh nicht... Hey, Jéssica?“). Val sagt zu Jéssica *filha* (dt. Tochter) und spricht

das intervokalisches /lh/ als [j] aus – ein Merkmal des Dialekts Nordestino. Als Val den Grund für Jéssicas Anruf wissen möchte, fragt sie: „E o que que foi?“. Eigentlich müsste zwischen dem ersten *que* und dem zweiten ein *é* stehen (*E o que é que foi?*), in der umgangssprachlichen Verwendung kann das Verb aber entfallen. Die Übersetzung dieser Frage in der UT heißt: „Was ist los?“ und in der SYNC: „Was ist denn los?“. In der SYNC wird Vals Umgangssprache durch den Einschub von „denn“ deutlich – ein Zeichen von Mündlichkeit. Dadurch wirkt Val hier einfühlsamer und ihre Besorgnis um Jéssica, die sie auch im Original zeigt, wird ersichtlich. Die Frage in der UT lässt Val in diesem Moment eher als kühl und distanziert erscheinen. Hierzu muss aber angemerkt werden, dass der Ton des Originals ja gleichzeitig hörbar ist und Vals warmherzige Art somit auch parasprachlich die Wirkung der schriftlichen UT beeinflusst.

Jéssica teilt ihr mit, dass sie nach São Paulo kommen möchte und Val reagiert darauf mit dem Ausruf „Eita!“, in der UT: „Tatsächlich“ und in der SYNC: „Nanu?“. In der UT müsste „Tatsächlich“ als Frage formuliert werden bzw. mit einem Ausrufezeichen versehen werden, in der SYNC wurde der umgangssprachliche, mündliche Charakter gut getroffen. Danach verwendet Val den dialektalen Ausdruck „É nada!“ (dt. Ist das wahr?/Ich glaub's nicht!). Die wörtliche Übersetzung in der UT („Es ist nichts“) verfehlt hier den Sinn der Aussage und steht im Kontrast zu Vals Gesichtsausdruck, der Verwunderung zeigt. Zunächst runzelt Val die Stirn, dann lächelt sie, was ihre freudige Überraschung ausdrückt. Vals Mimik steht nicht im Einklang mit dem deutschen Untertitel, in der SYNC wurde der Dialektismus richtig übersetzt („Ist nicht wahr?“) und harmoniert mit der nonverbalen Ebene des Films. Gleich darauf legt Val ihre Stirn aber wieder in Falten und fragt, ob Jéssica denn tatsächlich nach São Paulo kommen werde: „Mas pra São Paulo?“. Val verschluckt bei ihrer Aussprache das /r/ der umgangssprachlichen Präposition *pra* (*para*). Im nächsten Satz verwendet sie dann die Kürzung des Hilfsverbs *estar* (*tá*) und den Dialektismus *mainha* (Diminutiv von *mãe*, dt. Mutter).

Da der Ausdruck *mainha* eine wichtige Bedeutung hat und auch in anderen Telefonatszenen des Films von Val verwendet wird, soll eine davon hier zusätzlich angeführt und erläutert werden. Val ruft ein anderes Mal in der Nacht Jéssica an, um ihr zu sagen, dass sie sich sehr über ihre bestandene Aufnahmeprüfung freut: „Tô ligando pra dar boa noite, pra dizer que eu tô muito orgulhosa de tu. Mainha lhe ama“ [1:29:02], in der UT: „Um dir Gute Nacht zu sagen und dass ich wahnsinnig stolz auf dich bin. Mama hat dich lieb“ und in der SYNC: „Ich wollte dir Gute Nacht sagen und dir sagen, wie wahnsinnig stolz ich auf dich bin! Mami hat dich lieb“. Zunächst fällt hier die Verwendung von *tu* nach Präpositionen auf, d. h. *tu* wird

anstelle von *ti* (dt. dich) oder *você* eingesetzt. Grammatikalisch korrekt müsste es heißen *orgulhosa de ti*, wenngleich in Brasilien eher *orgulhosa de você* gebräuchlich ist. *Mainha* wird in der UT mit „Mama“ übersetzt und in der SYNC mit „Mami“, wahrscheinlich um die warmherzige Konnotation von *mainha* zu erhalten. Jedoch klingt es im Deutschen nicht sehr natürlich, dass sich Val selbst als „Mami“ bezeichnet, während sie am Telefon mit ihrer bereits erwachsenen Tochter spricht. *Mainha* hingegen wird nicht nur von jüngeren Kindern oder im Gespräch mit diesen verwendet, sondern auch von erwachsenen Töchtern bzw. Söhnen, um sich auf liebevolle Weise an die Mutter zu wenden (vgl. Dicionário InFormal o. J. a). Weiter kann der Gebrauch des indirekten, dativischen Objektpronomens *lhe* (dt. ihm/ihr) als direktes Objekt im Akkusativ festgestellt werden. Val sagt zu Jéssica: „Mainha *lhe ama*“, anstatt von *Mainha te ama*. Grammatikalisch betrachtet ist dies falsch, in der dialektalen Verwendung aber üblich.

Nun wieder zurück zur zweiten Beispielszene. Val bekräftigt, dass sie Jéssicas Vorhaben gut findet: „Não, tô gostando! Tô achando é bom“ und lässt die Konjunktion *que* (*Tô achando que é bom*) weg. In der SYNC wird in dieses Beispiel ebenfalls Umgangssprache eingearbeitet: „Nein, ich find's toll. Gefällt mir“, wohingegen die Übersetzung der UT: „Nein, ich möchte es. Ich finde es gut“ etwas holprig klingt, da hier zu wörtlich übersetzt wurde und der Stil durch das Modalverb „möchten“ formeller und durch das Ausschreiben von „Ich finde es gut“ anstatt von „Ich find's gut“, weniger spontansprachlich ist.

Was ansonsten noch erwähnt werden kann, ist Vals dialektale Aussprache von /s/ in *inscrição* (dt. Einschreibung) als Zischlaut [ʃ]. In diesem Satz ist erneut die Bedeutung der bildlichen bzw. nonverbalen Ebene gut zu erkennen: Val meint zu Jéssica, dass die Anmeldung für die Aufnahmeprüfung an der Uni nicht mehr möglich sei, da Fabinho sich schon vor einiger Zeit angemeldet habe. Sie sagt: „Ouça, não dá mais tempo não, que tempo que Fabinho já fez a inscrição“, nimmt ihre linke Hand hoch und schnipst dabei mit Daumen und Mittelfinger – dies ist eine kulturspezifische Geste, mit der man in Brasilien ausdrückt, dass etwas lange her ist. Eigentlich fehlt zwischen *que* und *tempo* das Verb *faz* (*faz tempo*, dt. seit einiger Zeit, seit langem), dieses wird aber von Vals Geste ersetzt. Jéssica kann diese nicht sehen, die Geste dient aber nur der Unterstützung des Gesagten, der Zusammenhang ist klar, obwohl der Satz rein grammatikalisch nicht vollständig ist. Die umgangssprachliche Konnotation von Vals Aussage wird in der UT durch den neutralen Stil nicht deutlich, in der SYNC ist sie zu erkennen, denn dort wird *ouça* mit „Jetzt hör mal“ übersetzt, wohingegen dieser Teil in der UT ausgelassen wurde.

6.1.3 Beispielszene 3 (0:41:23 – 0:43:03)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
V	<u>Eita!</u> O, <u>Dona Bárbara</u> , isso nunca me aconteceu! Acho que o despertador não tocou e <u>perdi a hora</u> completamente.	<u>Du liebe Güte!</u> <u>Dona Bárbara</u> , das ist mir noch nie passiert. Der Wecker hat nicht geklingelt, <u>ich habe total verschlafen.</u>	<u>Oje!</u> Oh, Frau <u>Bárbara</u> , das ist mir noch nie passiert. Der Wecker hat nicht geklingelt, <u>ich hab total verschlafen.</u>
B	Tudo bem.	Ist gut.	Macht nichts.
V	<u>A senhora</u> quer o que? Uma torrada?	Möchten <u>Sie</u> einen Toast?	Was möchten <u>Sie</u> ? Einen Toast?
B	Não, já comi.	Ich bin schon fertig.	Ich hab schon gefrühstückt.
V	Não, eu vou fazer uma torrada pra senhora!	<u>Ich mache Toast.</u>	<u>Ich mach Ihnen auf jeden Fall noch einen Toast.</u>
B	Não precisa, já tô saindo, Val.	Nicht nötig, ich muss los.	Nicht nötig, ich muss los.
V	<u>Pelo amor de Deus</u> , Dona Bárbara!	<u>Meine Güte</u> , Dona Bárbara.	<u>Du liebe Güte</u> , Frau Bárbara.
B	Ô, sua filha adorou a geleia. Tchau.	Deiner Tochter schmeckt die Marmelade.	Deiner Tochter schmeckt's bei uns richtig gut.
V	Opa?	/	Wie bitte?
B	Tchau.	Tschüss.	Tschau.
V	Que isso? O Jéssica, <u>quem que botou a mesa</u> do café?	Was ist denn hier los? Wer hat den Frühstückstisch gedeckt?	Was ist denn hier los? Jéssica, wer hat den Tisch gedeckt?
J	Foi Bárbara.	Bárbara.	Na, Bárbara.
V	<u>Oxe</u> , não é Bárbara! <u>É Dona Bárbara.</u>	Es heißt nicht Bárbara, sondern Dona Bárbara.	Das heißt nicht Bárbara, das heißt Frau Bárbara.
V	<u>Tu parece que...</u> ô. Bárbara... E tu não pode sentar na mesa deles não, <u>rapaz!</u>	<u>Du hast sie wohl nicht mehr...</u> Bárbara! Du darfst dich nicht an ihrem [sic] Tisch setzen.	<u>Wie das schon klingt...</u> <u>Bárabara!</u> Und du darfst nicht an ihrem Tisch sitzen!

J	Oxe, e qual que é a mesa deles, Val?	Und welches [sic] ist ihr Tisch?	Woher soll ich wissen, welcher das ist?
V	É essa aí!	Dieser da.	Na, dieser da!
J	E cadê a outra que não tô vendo? Vou comer em pé? Ela que mandou eu sentar aqui.	Und wo ist der andere? Soll ich im Stehen essen? Sie wollte, dass ich mich setze.	Ich seh keinen anderen Tisch... Soll ich im Stehen essen? Sie wollte, dass ich mich setze.
V	Saia daí!	Steh auf.	Steh auf!
J	Tô comendo, peraí.	Ich esse noch, warte.	Ich bin noch am Essen.
V	Saia, Jéssica!	Steh auf, Jéssica!	Du stehst jetzt auf!
J	Tô comendo, Val. Deixa eu terminar.	Ich esse erst zu Ende, Val.	Siehst du nicht, dass ich esse? Ich esse noch zu Ende.
V	<u>Ave Maria! Onde é que já se viu, filha de empregada, sentar na mesa dos patrões?</u>	<u>Wo gibt es denn sowas? Die Tochter der Hausangestellten am Tisch der Arbeitgeber?</u>	<u>Jesus, Maria und Josef, wo gibt's denn sowas? Die Tochter der Haushälterin am Tisch ihrer Herrschaften...</u>
J	Eles não são meus patrões não, Val!	Sie sind nicht meine Arbeitgeber, Val.	Das sind aber nicht meine Herrschaften, Val.
V	Vem cá Val... Falta me chamar de mãe não?	Was heißt hier "Val"? Kannst du nicht "Mama" sagen?	Was heißt Val, kannst du nicht Mama zu mir sagen?
J	Posso.	Kann ich.	Könnt ich.
V	<u>Agradecida.</u>	<u>Sehr gütig.</u>	<u>Das wäre nett.</u>
J	Pronto, terminei.	Ich bin fertig.	Ich bin jetzt fertig.
V	Ave Maria, nunca vi isso na minha vida. <u>Tu é doido! Tu não tem noção de nada, né?</u> Deixa isso aí que eu lavo, vá! Vá.	So etwas habe ich noch nicht gesehen. <u>Du bist verrückt, sowas von ahnungslos.</u> Lass das, ich wasche das ab. Geh.	Jesus, Maria und Josef! <u>Du wirst schon noch sehen, was dir das einbringt.</u> Lass das, ich mach das! Geh. Geh!

Nachdem Jéssica am Tag zuvor angekommen ist und es eine große Aufregung im Haus gab, da sich diese zum Missfallen von Val und Bárbara, jedoch mit der Erlaubnis von Carlos, im Gästezimmer der Familie einquartiert hat, hat Val am Morgen verschlafen und es versäumt,

das Frühstück für Bárbara vorzubereiten. Bárbara und Jéssica treffen in der Küche aufeinander, die Stimmung ist kühl und angespannt. Bárbara nimmt eine unübliche Rolle ein und bietet Jéssica etwas zu essen und zu trinken an. Kurz darauf kommt Val mit Schlabberhose, Flipflops und einem weiten T-Shirt bekleidet in die Küche gelaufen. Der Ausruf „Eita!“ wird in den Übersetzungen mit „Du liebe Güte!“ (UT) und „Oje!“ (SYNC) wiedergegeben und hat auch hier eine umgangssprachliche Konnotation. Anschließend verwendet Val die Redewendung *perder a hora*, um zu sagen: „[...] ich hab(e) total verschlafen“ (SYNC/UT). Die Umgangssprache ist in der SYNC noch besser zu erkennen als in der UT.

Val ist sehr aufgeregt, entschuldigt sich sofort bei Bárbara und spricht diese mit dem Zusatz *Dona* (dt. Frau) bzw. mit der formellen Anrede *a senhora* (dt. Sie) an – in der UT wurde *Dona* nicht ins Deutsche übersetzt (Dona Bárbara), in der SYNC schon (Frau Bárbara), wodurch die UT in diesem Fall authentischer wirkt. Dazu trägt außerdem bei, dass Vals Synchronsprecherin versucht den Namen portugiesisch auszusprechen, sie betont dabei aber fälschlicherweise das letzte /a/ im Namen *Bárbara*. Val geht zum Kühlschrank und will noch schnell etwas Essbares für Bárbara zubereiten. Sie besteht darauf, Bárbara einen Toast zu machen: „Nãõ, eu vou fazer uma torrada pra senhora!“, in der SYNC: „Ich mach Ihnen auf jeden Fall noch einen Toast“. In der UT wird dies nur mit: „Ich mache Toast“ übersetzt, Vals Beharrlichkeit, mit der sie Bárbara überzeugen will, um ihr Versäumnis wieder gut zu machen, ist aber auch durch Vals bittenden, fast flehenden Tonfall im Originalfilm erkennbar. Bárbara lehnt das Angebot mehrmals ab. Daraufhin sagt Val empört: „Pelo amor de Deus, Dona Bárbara!“, in der UT: „Meine Güte, Dona Bárbara“ und in der SYNC: „Du liebe Güte, Frau Bárbara“. Der Ausruf „Meine Güte“ wirkt fast so, als wäre Val von Bárbara genervt, was ja nicht der Fall ist, sondern Val ist über die unglückliche Situation empört. Von daher ist der Ausruf in der SYNC passgenauer und wirkt natürlicher. Bárbara nimmt ihre Tasche, setzt ihre Sonnenbrille auf und stolziert auf ihren hohen Schuhen aus der Küche hinaus, während sie kommentiert, dass Jéssica die Marmelade schmecken würde.

Diese Szene gibt Aufschluss über die hierarchischen Verhältnisse im Haus und die konfliktgeladene Beziehung zwischen den Frauen. Während Val ansonsten immer um ihre professionelle Unsichtbarkeit (vgl. Schlesinger 2021: 278) bemüht ist und sich in ständiger Bereitschaft befindet, um die Wünsche der Arbeitgeber zu erfüllen, fällt sie hier in den Augen von Bárbara durch das Nichterfüllen ihrer Aufgabe negativ auf. Der Gegensatz zwischen Val und Bárbara wird nicht nur durch deren Kleidung und Verhalten markiert, sondern auch durch die

Sprache. Während Val laut und impulsiv spricht, aber trotzdem sehr gedehnt und langsam, spricht Bárbara schnell und „nüchtern“.

Erst jetzt bemerkt Val, dass Jéssica am Tisch sitzt und frühstückt. Val ist irritiert und fragt sie, wer denn den Tisch gedeckt habe: „O Jéssica, quem que botou a mesa do café?“ Zwischen *quem* und *que* wurde das Verb *é* ausgelassen, wie in einem vorherigen Beispiel schon angemerkt wurde. Das Verb *botar* wurde umgangssprachlich verwendet, standardsprachlich heißt „Tischdecken“ nämlich *pôr a mesa*. In den deutschen Übersetzungen lassen sich hier keine sprachlichen Besonderheiten feststellen. Jéssica antwortet, dass es Bárbara gewesen sei. Val ist darüber entsetzt, ebenso wie über ihre Verwendung des Namens Bárbara ohne *Dona*. Sie drückt ihre Verwirrung mit dem dialektalen Ausruf *oxe* (Kurzform von *ô gente*) aus (vgl. Dicionário InFormal o. J. b), dieser wurde weder in der UT noch in der SYNC übersetzt. Sie zeigt Jéssica mit einer Geste, dass diese wohl spinnen würde – mit dem Zeigefinger an der Schläfe macht sie zwei Drehbewegungen. In der UT heißt es „Du hast sie wohl nicht mehr...“, während die Bedeutung der Aussage in der SYNC abgeändert wurde: „Wie das schon klingt“. Durch das starke Gestikulieren von Val wird ihre Aufgebrachtheit auf visueller Ebene deutlich.

Sie weist Jéssica darauf hin, dass diese nicht am Tisch der Arbeitgeber sitzen dürfe: „E tu não pode sentar na mesa deles não, rapaz!“. *Rapaz* entspricht in diesem Kontext in etwa der deutschen Interjektion „Mann“, mit der nicht der/die GesprächspartnerIn direkt angesprochen wird, sondern Ärger ausgedrückt wird. In die Übersetzungen wurde dieser Ausruf nicht übertragen, denn es wurde für die UT und SYNC ein neutraler Stil gewählt. Jéssica stellt diese ungeschriebene Regel infrage und befolgt Vals Anweisungen nicht sofort. Val ist verärgert und sagt, dass es unmöglich sei, dass sie als Tochter einer Hausangestellten am Tisch der Arbeitgeber sitze: „Ave Maria! Onde é que já se viu, filha de empregada, sentar na mesa dos patrões?“. Im Original fällt auf, dass bei der Aussprache das /e/ von *onde* und das Verb *é* im Gesprochenen zusammenfallen. Die UT ist wieder in einem eher neutralen Stil gehalten: „Wo gibt es denn sowas? Die Tochter der Hausangestellten am Tisch der Arbeitgeber?“. Die SYNC ist einerseits umgangssprachlicher: „Jesus, Maria und Josef, wo gibt's denn sowas? Die Tochter der Haushälterin am Tisch ihrer Herrschaften...“ – andererseits wirkt aber die Übersetzung von *patrões* mit „Herrschaften“ altertümlich und formell.

Val geht hektisch in der Küche hin und her, während sie versucht aufzuräumen und Sandwiches vorzubereiten. Val stört sich plötzlich daran, dass Jéssica zu ihr „Val“ und nicht „Mama“ sagt. Jéssica entgegnet, sie könne sie Mama nennen und Val erwidert: „Agradecida“,

in der UT: „Sehr gütig“ und in der SYNC: „Das wäre nett“. Der Stil des Untertitels wirkt zu höflich. Weiter schimpft Val: „Tu é doido! Tu não tem noção de nada, né?“. Hier zeigt sich erneut der dialektale Einsatz des Pronomens *tu* mit der 3. Person Singular. *Doido* (dt. verrückt) ist hier in der maskulinen Form dekliniert, d. h., wenn Val Jéssica direkt angesprochen hätte, wie dies in der UT gemacht wurde („Du bist verrückt [...]“), dann wäre die weibliche Form des Adjektivs verwendet worden (*doida*). Daher kann man vermuten, dass Val eher einen unpersönlichen Ausdruck der Verärgerung, z. B. „Ich glaub, ich spinne!“, gemeint hat. Sie fügt hinzu: „Tu não tem noção de nada, né?“, in der UT bezeichnet sie Jéssica als „sowas von ahnungslos“, d. h. es wurde sehr wortgetreu übersetzt. Im Grunde meint Val nämlich, dass Jéssica doch überhaupt nicht wisse, wie man sich zu verhalten habe. Die umgangssprachliche Konnotation ist hier aber trotzdem vorhanden. In der SYNC wurde eine andere Möglichkeit gewählt, denn der Inhalt wurde abgeändert: „Du wirst schon noch sehen, was dir das einbringt“.

Die Diskussion zwischen Val und Jéssica gibt Aufschluss über Vals Festhalten an den starren Regeln des Hauses, wohingegen Jéssica sich nicht so verhält, wie ihre Mutter es erwartet. Jéssica stellt deren rollenkonformes Verhalten infrage. Dies passiert im Film in mehreren Szenen, wie z. B. als Val feststellt, dass es mit Jéssica im Haus von Bárbara und Carlos nur Ärger gibt. Jéssica ist genervt und entgegnet, dass sie dort von Anfang an nicht wohnen hätte wollen. Sie regt sich über die strikten Regeln auf und fragt, wo Val diese denn gelernt habe oder ob diese in einem Buch stehen würden. Daraufhin sagt Val: „Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo, o que que pode, o que que não pode!“ [1:04:27], in der UT: „Sowas weiß man, das muss einem niemand erklären was man darf und was nicht“ und in der SYNC: „Sowas muss einem niemand erklären, sowas weiß man, was man darf und was man nicht darf“. Val will Jéssica verdeutlichen, dass man diese Regel nicht extra lernen müsse, sondern dass jeder mit diesem Wissen auf die Welt käme. Es zeigt sich, wie stark Val ihre untergeordnete Rolle verinnerlicht hat. Dadurch hat sie zunächst keine Chance, zu ihrer Rolle in Distanz zu treten und sich von dieser zu lösen, denn ihr ganzes Wesen und ihre Existenz bauen darauf auf. Durch Jéssicas Kritik bahnt sich bei Val aber langsam ein Rollenkonflikt an – dieser ist sowohl im Original als auch in den deutschen Übersetzungen erkennbar.

Nachdem Jéssica die Küche verlassen hat, kommt Fabinho herein und setzt sich an den Tisch. Val streicht ihm über die Haare, begrüßt ihn mit „Oi, filho!“ [0:43:23] und nennt ihn *amor* (dt. Schatz, Liebling). In der UT wurde „mein Sohn“ (SYNC) ausgelassen. Val fragt sofort, was er frühstücken möchte und ob sie ihm ein Sandwich machen solle. Dafür nimmt sie den

Dialektismus *tostex* her, der eigentlich einen speziellen Sandwichmaker bezeichnet, im Dialekt Nordeste aber metonymisch für „Sandwich“ gebraucht wird. Insgesamt wird sowohl sprachlich – besonders im Original und in der SYNC – als auch nonverbal deutlich, wie stark sich Val um Fabinho kümmert, im Kontrast zu den hektischen Gesten und zum strengen, lauten Ton, den Val kurz zuvor angeschlagen hat, um Jéssica zurechtzuweisen. Val ist für Fabinho wie eine Ersatzmutter, während sie von ihrer eigenen Tochter mit ihrer (Mutter-)Rolle, ihrer Verletzlichkeit und den Schuldgefühlen aufgrund der langen Trennung konfrontiert wird.

Ein anderer wichtiger Aspekt, der hier noch kurz angeschnitten werden soll, ist Vals Charakterisierung durch die Räume, in denen sie sich oft aufhält. Dazu zählt, wie in Beispielszene 1 und 3 deutlich wurde, v. a. die Küche, also der private Raum, in dem sie Haushaltsarbeiten erledigt. In Kapitel 4 wurde die Bedeutung der Küchentür thematisiert, die die Distanz zwischen Val und der Familie symbolisiert. Verstärkt wird diese räumliche Abgrenzung durch die Kameraführung. Außerdem wird die Küchentür von Bárbara einmal explizit erwähnt, als sie Val anweist, Jéssica von den Räumlichkeiten der Familie fernzuhalten: „Então, enquanto ela estiver aqui, queria te pedir pra prestar atenção pra deixar ela da porta da cozinha pra lá, tá bom? [1:19:57], in der UT: „Solange sie noch hier ist, bitte ich dich: Sorg dafür, dass sie jenseits der Küchentür bleibt“, in der SYNC: „Also, solange sie hier ist, hab ich nur eine Bitte: Sorg dafür, dass sie jenseits der Küchentür bleibt, ist das klar? Verstanden, Val?“. Bárbara unterstreicht damit deren unterschiedliche soziale Stellung, die sich in der Unterteilung des Hauses in Arbeits- und Wohnräume widerspiegelt. In der SYNC wird Bárbaras Befehlston durch die zusätzliche Frage „Verstanden, Val?“ verstärkt, die im Original keine Entsprechung hat und auch in der UT kein Pendant dazu aufweist. Val wiederholt Bárbaras Anweisung und diese bestätigt nochmal, auf welcher Seite des Hauses sich Jéssica nicht aufhalten darf: „Isso, da porta da cozinha pra cá“, in der UT: „Genau, nur auf der anderen Seite“, in der SYNC: „Keinen Schritt weiter als bis zur Küchentür“. In der SYNC wird hier erneut eine leichte inhaltliche Änderung vorgenommen, die die symbolische Bedeutung der Küchentür herausstreicht und Bárbaras Verärgerung und ihre strenge, leicht verbitterte Art stärker zeigt, als das im Original oder durch den neutralen Ton der UT geschieht. Inwiefern Bárbara auf Grundlage der UT und SYNC unterschiedlich charakterisiert werden kann, wird in Kapitel 6.2 besprochen.

6.1.4 Fazit: Charakterisierung von Val

6.1.4.1 Originalfilm

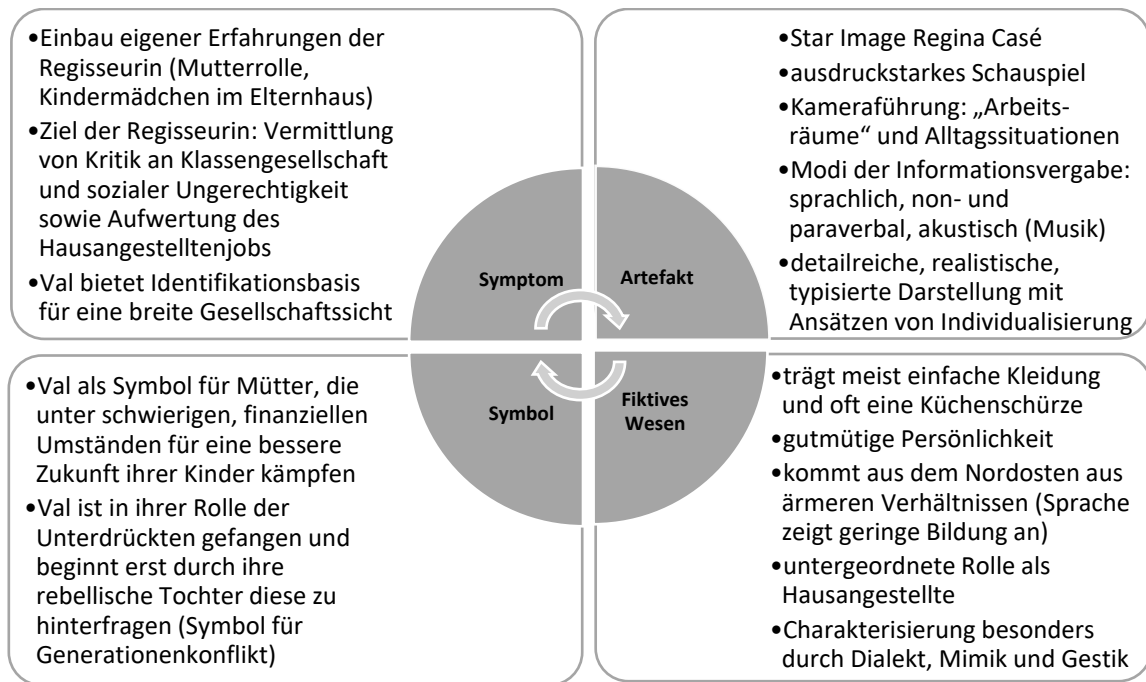


Abbildung 7: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Val [selbst erstellt]

Der Dialekt Nordestino offenbart als diatopische Sprachvarietät nicht nur Vals Herkunft, sondern macht Val durch die lebhaft und „andersartige“ Sprache, in Kombination mit einer ausdrucksstarken Mimik und Gestik, sympathisch und echt. Wie in Kapitel 4 erwähnt wurde, ist die Sympathie lenkung der ZuschauerInnen in Richtung der Protagonistin gelungen. Val bietet eine Identifikationsgrundlage für eine breite brasilianische Bevölkerungsschicht. Dies liegt nicht nur an ihrem liebevollen Umgang mit dem Sohn des Hauses und an ihrer Heiterkeit, die sie trotz der teils schlechten Behandlung seitens der Hausherrin Bárbara beibehält, sondern auch an ihrer positiven, selbstlosen Art, denn Val arbeitet hart, um mit dem verdienten Geld Jéssica eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Wie in Kapitel 6.2 noch deutlich wird, ist Val im Gegensatz zu Bárbara nicht auf ihre eigene Selbstverwirklichung oder ihr gesellschaftliches Ansehen fokussiert, sondern hat Jéssicas Wohlergehen im Sinn, wenngleich diese trotz Vals guter Absichten sehr unter der Trennung von ihrer Mutter gelitten hat.

Abgesehen davon spielt es in diesem Zusammenhang eine große Rolle, dass Vals Dialekt und ihre Arbeit als Hausangestellte im Mittelpunkt stehen und aufgewertet werden. Val wird häufig in wiederkehrenden, ähnlichen, banalen Alltagssituationen gefilmt, was zu ihrer realistisch wirkenden Darstellung beiträgt. Trotz ihrer Stereotypisierung wird Val als

Protagonistin durch die zahlreichen filmischen Mittel und die detailreichen Aufnahmen, die zu ihrer Charakterisierung beitragen, ansatzweise individualisiert dargestellt.

Val wird nicht nur durch ihre Sprache, sondern auch mittels der Körpersprache stereotypisch dargestellt, jedoch nicht auf eine abwertende, lächerliche Weise, wie dies oft im brasilianischen Fernsehen üblich war und auch heute noch zum Teil ist (vgl. Albuquerque Jr. ⁵2011: 30), sondern auf eine lebensnahe und authentische Art. Zunächst entspricht Val im Film dem nordöstlichen Stereotyp, denn sie ist bescheiden, gutgläubig, unterwürfig, fleißig und hat ihre untergeordnete Rolle komplett verinnerlicht. Außerdem tragen ihr Aussehen, ihre Stimmfarbe sowie die Undeutlichkeit der Aussprache, die vereinzelt auffällt, zur Herstellung dieses Bildes bei. Die Regisseurin Muylaert hat für Val die Schauspielerin Regina Casé mitunter aufgrund ihres Aussehens ausgewählt, sie beschreibt diese als „preta, branca e índia“, als eine Mischung verschiedener Ethnien, die die brasilianische Gesellschaft widerspiegeln (vgl. Muylaert in Gullane, Africa Filmes, Spicine, Globo Filmes & Pandora Filmes 2015). Auch wurde in Kapitel 4 bereits erwähnt, dass Casés Großeltern aus dem Nordosten kommen. Ihr äußeres Erscheinungsbild passt also gut zur Figur Val und verstärkt die Authentizität der Darstellung.

Erst als Jéssica nach São Paulo kommt, sieht sich Val erstmals mit ihrer eigenen Unterwürfigkeit konfrontiert, die sie bis dato nicht infrage gestellt, sondern im Gegenteil akzeptiert und als richtig und natürlich angesehen hatte. Hier sieht man die unterschiedliche Einstellung der älteren und jüngeren Generation: Durch den Widerstand der jungen Menschen, die im Film von Jéssica symbolisiert werden, beginnt das beschriebene stereotype Bild der BewohnerInnen des Nordostens zu bröckeln. Im Film wird die Stereotypisierung von Val und Jéssica, als Angehörige einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe, im Verlauf der Handlung immer mehr durchbrochen.

6.1.4.2 Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung

Der Dialekt trägt im Original v. a. zur Erzeugung von Realismus bei: Val wird durch ihren dialektalen Sprachgebrauch in Kontexte der realen Welt eingebettet, was die Glaubwürdigkeit der Handlung erhöht. Die mit dem Dialekt Nordestino verbundenen Klischees und Stereotype, wie z. B., dass Menschen aus dem Nordosten im Gegensatz zu Personen aus dem Südosten arm, ungebildet, leichtgläubig, traditionell etc. seien, sind im brasilianischen Film durch den Einsatz des Dialekts sofort mit Val verbunden. In die deutschen Übersetzungen konnten die Konnotationen, die mit Vals Herkunft und dem Dialekt verbunden sind, aufgrund der Kultur-

und Sprachgebundenheit nicht alle übertragen werden.

Es wird jedoch bei der Translation von Vals Sprechanteilen sowohl in der UT als auch in der SYNC auf Umgangssprache zurückgegriffen. Der Stil der SYNC ist im Vergleich zum Original und im Gegensatz zu Bárbaras Sprachgebrauch einem niedrigeren Register zuzuordnen und enthält vereinzelt Vulgarismen. Diese wurden in die Übersetzung teils zusätzlich eingefügt, ohne eine Entsprechung im Original zu haben. Der umgangssprachliche und vulgäre Stil der SYNC zeigt Vals geringe Bildung und ihren niedrigen sozialen Status, der im Original besonders durch den Dialekt ausgedrückt wird. Val gehört zu den „einfachen Leuten“, die nicht, wie z. B. Bárbara modern und gebildet, sondern eher „grob“ sprechen. Dass Vals Dialekt mit den damit verbundenen grammatikalischen Fehlern im Original als distratische und diaskolare Sprachvarietät eingesetzt wird, wird also in der SYNC durch den umgangssprachlichen, teils vulgären Ton gut kompensiert. Außerdem ist die Sprache der SYNC im Gegensatz zur UT flüssiger und vom Stil her insgesamt stimmiger, was u. a. an den eingesetzten Mündlichkeitsmarkern, Kurzformen, Apokopen, Füllwörtern, Ausrufen und Partikeln liegt, die die Übersetzung von Vals Sprechanteilen natürlicher wirken lassen. In der UT kommen diese Facetten und der Eindruck von spontaner, echter Alltagssprache weniger gut zur Geltung.

Obwohl auch in der UT Umgangssprache zu finden ist, ist diese im Vergleich zur SYNC weniger vorhanden, denn es wurde in der UT auch ebenso häufig ein neutraler bis formeller Stil gewählt. Durch einzelne Übersetzungsfehler, die vermutlich einer zu wörtlichen Übersetzung oder dem Übersetzen ohne Kontext geschuldet sind, kommt es an einer Stelle zu einem Widerspruch zwischen der sprachlichen und nonverbalen Ebene. Die sprachliche Charakterisierung von Val fällt anhand der UT weniger differenziert aus als durch die Analyse der SYNC. Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass die parasprachliche und nonverbale Ebene des Originalfilms die UT, die oft einen eher schriftsprachlichen Charakter hat, in ihrer Wirkung unterstützen. Somit kommen die hierarchischen Beziehungen (Angestellte vs. Hausherrin) auch in den Übersetzungen zur Geltung, wenngleich v. a. die deutsche UT weniger detaillierte soziokulturelle Hintergrundinformationen für die Charakterisierung von Val bereitstellt, als sich diese aus der SYNC und für das brasilianische Publikum erschließen lassen.

6.2 Hausherrin Dona Bárbara: Analyse und Interpretation der Beispielszenen

6.2.1 Beispielszene 1 (0:13:38 – 0:14:01)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
V	Dona Bárbara...	Dona Bárbara...	Frau Bárbara...
B	Oi?	Ja?	Hallo.
V	Eu tava precisando conversar com a senhora...	Ich muss mit Ihnen sprechen.	Ich muss kurz mit Ihnen über etwas reden.
B	<u>Eita, tá cheirosa, hein?</u> <u>Nossa senhora!</u>	<u>Wie gut du riechst. Meine Güte.</u>	<u>Du riechst aber gut. Ei, ei, ei, mein lieber Schwan!</u>
V	Ah, é perfume.	Das ist Parfum.	Ah, das ist Parfum. Riecht gut.
B	<u>Aqui, Val, deixou a lasanha lá?</u>	<u>Hast du die Lasagne vorbe-reitet?</u>	<u>Sag mal, Val, hast du uns auch die Lasagne ge-macht?</u>
V	Deixei. Botei dentro do forno, que ainda não dava pra botar no freezer não, que tava quente.	Ja. Sie ist im Ofen, sie war noch zu warm zum Einfrieren.	Ja, ich hab sie im Ofen gelassen, sie war noch zu warm für den Kühlschrank.
B	<u>Tá. Tá bom, brigada, amor!</u> <u>Aqui, chega cedo segunda, tá?</u> É hora que tem o jantar do meu aniversário.	<u>Gut, danke. Komm bitte früh,</u> Montagabend ist mein Geburtstagsessen.	<u>Gut, danke, Schätzchen. Sei Montagfrüh wieder da!</u> Montag ist mein Geburtstagsessen, Val.
V	Ué xi...	/	Ja...
B	<u>Tá bom?</u>	<u>Okay?</u>	Wie jedes Jahr.
V	Não ia esquecer.	Könnte ich das vergessen?	Wie könnt ich das vergessen?
B	<u>Brigada, viu! Beijo.</u>	<u>Danke, bis dann.</u>	<u>Danke, Küsschen!</u>
V	E o...	Und das...	Und das...
B	<u>Beijo, amor.</u>	<u>Bis dann, meine Liebe.</u>	<u>Mach's gut, Schätzchen.</u>
V	Tchau. [...]	Tschüss. [...]	Tschau. [...]

Val geht am Pool entlang, Fabinho und dessen Freund sind im Garten, Bárbara joggt auf dem Laufband auf der Terrasse. Fabinho kommentiert Vals Aussehen, denn es fällt auf, dass diese sich schick gemacht hat. Sie hat eine rote Bluse, eine Jeans und Schuhe mit Absatz an, da sie am Abend mit einer Freundin ausgeht. Bárbara hat Sportkleidung an: ein braunes Top und eine lila Jogginghose. Bárbara hat kurze, dunkelbraune Haare und eine durchschnittliche Figur. Als Val sagt, sie müsse mit ihr sprechen, nimmt Bárbara einen ihrer Ohrhörer heraus und drosselt das Tempo des Laufbands. Sie fällt Val ins Wort und nimmt nicht wahr, dass diese mit ihr reden möchte. Bárbara schwärmt von Vals Duft und ähnlich wie Fabinho bemerkt auch sie, dass sich Val schick hergerichtet hat, so ist sie nämlich selten zu sehen. Normalerweise ist Bárbara die, die sich stylt und im Gegensatz zu Val durch ihre Kleidung auffällt.

Auf Vals guten Duft reagiert sie mit: „Eita, tá cheirosa, hein? Nossa senhora!“, in der UT: „Wie gut du riechst. Meine Güte“ und in der SYNC: „Du riechst aber gut. Ei, ei, ei, mein lieber Schwan!“. Die Übersetzung der SYNC ist hier sehr gut gelungen und trifft Bárbaras leicht übertriebene und aufgesetzt wirkende Art, während die UT in einem einfacheren, neutraleren Stil gehalten ist. Bárbaras Sprache ist gekennzeichnet durch die Verwendung von umgangssprachlichen Interjektionen, wie z. B. *eita*, *hein* – diese werden demnach nicht nur von Val verwendet und stehen somit auch nicht im Zusammenhang mit dem Dialekt. Nachdem sie Val das Kompliment zu ihrem Parfum gemacht hat, kommt sie sofort wieder zu Vals eigentlicher Aufgabe, also ihrer Haushaltsfunktion zurück und will wissen, ob sie das Essen vorbereitet habe: „Aqui, Val, deixou a lasanha lá?“, in der UT: „Hast du die Lasagne vorbereitet?“ und in der SYNC: „Sag mal, Val, hast du uns auch die Lasagne gemacht?“. Der nüchterne Stil der UT bringt Bárbaras Frage, die im Original kurz und knapp ist und von Bárbara in bestimmendem Ton gesagt wird, gut zur Geltung. In der SYNC ist Bárbaras Ton vorsichtiger und durch das einleitende „Sag mal, Val [...]“ wird die Aussage abgeschwächt.

Bárbara geht auf Vals Redebedarf überhaupt nicht ein. Sie ist nur oberflächlich nett zu ihr und nennt sie *amor*. In der UT wurde der Kosenamen an einer Stelle ausgelassen und ein anderes Mal mit „meine Liebe“ übersetzt. In der SYNC steht dafür: „Schätzchen“. Während der Ausdruck „meine Liebe“ ähnlich konnotiert ist wie *amor*, und in diesem Kontext zwar als leicht ironisch aufgefasst werden kann, jedoch ansonsten zumindest hier nicht negativ wirkt, lässt die Bezeichnung „Schätzchen“ mehr Freiraum für Interpretation: In der SYNC wird sprachlich deutlich, dass sich Bárbara aufgrund ihrer höheren sozialen Stellung besser und „mächtiger“ fühlt. Während Val Bárbara siezt, wendet sich diese in saloppem Ton an Val.

Anschließend gibt Bárbara Val noch Anweisungen bezüglich ihrer anstehenden Geburtstagsparty. Dabei beendet sie die Sätze jeweils mit „Tá (bom)?“ (dt. Okay?), wodurch es so aussehen könnte, als würde Bárbara nach Vals Einverständnis fragen. Diese Fragen sind in diesem Fall aber rein rhetorischer Natur und werden von Bárbara verwendet, um ihren Befehlen Nachdruck zu verleihen und diese gleichzeitig freundlicher klingen zu lassen. In die UT und SYNC wurden diese sprachlichen Merkmale nicht übertragen, sondern nur der Befehlston, der auch im Original Bárbaras Sprache kennzeichnet. Währenddessen erhöht Bárbara wieder die Geschwindigkeit des Laufbands und steckt den Kopfhörer in ihr Ohr zurück. Val setzt an, um ihr Anliegen zu klären, Bárbara wimmelt sie mit einer schnellen Verabschiedung ab und das „Gespräch“ ist beendet. Insgesamt zeigt sich in dieser Szene, dass Bárbara sowohl das Thema als auch die Dauer der Unterhaltung bestimmt.

Val hat gegen Bárbaras dominantes Auftreten keine Chance und lässt sich abspesen. Dies hängt nicht nur damit zusammen, dass Val aufgrund ihrer Anstellung und der finanziellen Abhängigkeit im Grunde keine andere Wahl hat, sondern auch damit, dass Val ihre Unterordnung verinnerlicht hat bzw. für richtig und gut hält, wie bereits im vorherigen Analysekapitel veranschaulicht wurde. Ebenso verhält es sich mit Bárbara, die ihre Rolle als höhergestellte Hausherrin scheinbar nicht hinterfragt. Diese asymmetrische Beziehung der beiden Frauen wird nicht nur aufgrund ihrer Äußerlichkeiten und Kleidung, durch den Klang des Namens, das Sprechtempo, die Satzmelodie, den Ton, die Stimmfarbe und das Auftreten deutlich, sondern v. a. auch durch den Gegensatz von Dialekt und Standardsprache. Der Name Val klingt weich, wohingegen Bárbara hart klingt. Im Original spricht Val eher langsamer, teils undeutlich, melodisch, vorsichtig und hat eine warme Stimme. Im Gegensatz dazu spricht Bárbara tendenziell etwas schneller, hektischer, klarer, oft in bestimmendem Ton und hat eine hellere, kühlere Stimme. Während Val sich eher zurückhaltend und abwartend verhält, kann Bárbaras Verhalten als selbstbewusst und energisch beschrieben werden.

Dieser Kontrast ist auch in der SYNC anhand von parasprachlichen Charakteristika erkennbar, die Unterschiede sind aber in der deutschen Übersetzung weniger auffällig. In der SYNC scheint es, als würde Val ebenfalls etwas langsamer sprechen als Bárbara, ein Gegensatz, der in dieser Szene aber auch an Bárbaras sportlicher Betätigung und der dadurch bedingten schnellen Sprechweise sowie an Vals Unsicherheit liegen kann. Beide Synchronsprecherinnen haben eine wohlklingende Stimme, während die von Val etwas rauer ist und Val im Vergleich zu Bárbara als älter und erfahrener charakterisiert.

6.2.2 Beispielszene 2 (0:17:20 – 0:20:09)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
V	Parabéns, Dona Bárbara!	Herzlichen Glückwunsch, Dona Bárbara.	Herzlichen Glückwunsch, Frau Bárbara!
B	Brigada, Val.	Danke, Val.	Danke, Val, sehr lieb.
V	Tudo de bom! Ô, um ano show de bola pra senhora!	Alles Gute. Ich wünsche Ihnen ein richtig tolles Jahr!	Alles Gute! Ich wünsche Ihnen viel Glück für's nächste Jahr!
B	Ai, tô precisando!	Das kann ich gebrauchen.	Ach, Glück kann ich brauchen!
V	Ô, não vai reparando não, visse?	Hier... Es ist nichts Großartiges.	Es wird sicher ein Bombenjahr!
B	Cê comprou um presente pra mim, <u>mulher</u> ? Brigada! Posso abrir?	<u>Du hast mir ein Geschenk gekauft? Danke. Darf ich es aufmachen?</u>	<u>Ach Val, du hast mir doch nicht etwa ein Geschenk gekauft? Dankeschön. Darf ich's aufmachen?</u>
V	Pode, te fazendo o favor.	Ja, natürlich.	Na sicher, dafür ist es da.
B	Ah, vamos ver, vamos ver...	Lass mal sehen...	Ah, dann sehen wir uns das mal an.
V	A dona da loja disse que tá saindo muito.	Sie sagen, es verkauft sich sehr gut.	Es soll sich sehr gut verkaufen, hab ich gehört.
B	Ah é? Tá saindo muito?	Wirklich?	Ach ja? Es verkauft sich gut?
V	É. Tá saindo demais.	Wie sonst was.	Ja, fast zu gut.
B	Olha! <u>Caramba!</u>	<u>Sieh dir das an! Toll!</u>	<u>Oh, sieh mal an! Donnerwetter!</u>
V	Olha pra aí, tá combinando com sua roupa.	Es passt zu Ihrem Outfit.	Es passt zu Ihrem Outfit.
B	Que lindo, sensacional!	Wie hübsch, sensationell.	Wie schön, sensationell.
V	Gostou, foi?	Gefällt es Ihnen?	Gefällt's Ihnen?

B	Gostei. <u>Ô, então, vamos guardar, né? Vamos guardar pra gente usar assim numa ocasião especial, num momento assim...</u>	Oh ja. <u>Wir packen es erst mal weg, für einen besonderen Anlass.</u>	Sehr. <u>Gut, dann räumen wir's mal weg. Oder? Wir räumen es weg und benutzen es bei einem besonderen Anlass.</u>
V	Tá bom, assim.	Okay.	Ist gut.
B	<u>Tá? Leva pra mim e cê guarda.</u>	<u>Nimm es bitte mit und leg es weg.</u>	<u>Nimm das und räum es für mich weg, das wäre nett, danke.</u>
V	É... Dona Bárbara, eu tava precisando mesmo, eh, conversar com a senhora.	Dona Bárbara, ich muss dringend mit Ihnen reden.	Frau Bárbara, ich müsste mal was mit Ihnen besprechen
B	Fala.	Ja?	Schieß los.
V	É que Jéssica me ligou quinta-feira.	Jéssica hat mich angerufen.	Jéssica hat mich am Donnerstag angerufen.
B	<u>Quem é Jéssica?</u>	<u>Wer ist Jéssica?</u>	<u>Wer ist Jéssica?</u>
V	Minha filha.	Meine Tochter.	Meine Tochter.
B	Ah, sua filha.	Ah, deine Tochter.	Ah, deine Tochter.
V	E Jéssica tá querendo..	Und Jéssica möchte...	Und Jéssica würde gern...
B	<u>Peraí, só um minutinho, só um minutinho, Val. Peraí...</u> Alô? Oi, Léo, tudo bem? [...]	<u>Warte, nur eine Minute.</u> Hallo? Hallo Léo, wie geht's? [...]	<u>Warte mal, warte mal kurz, Val, dauert nicht lang.</u> Hallo? Hi, Léo, alles klar? [...]
V	Pronto, Jéssica... eh... tá querendo vir pra São Paulo, pra ficar comigo.	Also, Jéssica... will nach São Paulo kommen und bei mir wohnen.	Also Jéssica... sie würde gern herkommen, um bei mir zu sein.
B	Mentira! Que bom, Val! Que ótimo, né? O que que ela vem fazer aqui?	Das gibt es nicht! Das ist großartig, Val. Was will sie hier machen?	Ist nicht wahr? Wie schön, Val! Ist doch toll, oder? Was hat sie denn hier vor?
V	Vem pra prestar vestibular.	Den Uni-Aufnahmetest.	Sie will ihre Aufnahmeprüfung machen.

B	Olha! O que que ela vai fazer?	Nicht schlecht! Was will sie studieren?	Da sieh mal einer an. Ja, und wofür?
V	Eu não sei não, senhora.	Ich weiß nicht.	Das weiß ich nicht.
B	Não?	Nein?	Nein?
V	Sei não, senhora. Mas é que eu queria ver com a senhora se assim, no comecinho, só no comecinho, ela não podia ficar aqui com a, com a, com a gente, até eu arrumar um lugar, assim, mas...	Nein. Ich würde gerne mit Ihnen klären, ob sie, nur am Anfang... hier wohnen könnte. Bis wir etwas anderes finden.	Ich weiß es nicht. Aber ich wollte Sie fragen, ob sie am Anfang, nur so am Anfang, ob sie da hier wohnen könnte? Nur so lange, bis ich was für sie finde.
B	Oh, Val. <u>Mulher</u> , claro que pode!	<u>Natürlich kann sie!</u>	<u>Oh, ja aber natürlich kann sie das!</u>
V	Pode?	/	Echt, kann sie?
B	Imagina, <u>meu amor, cê... poxa cê é praticamente da família, né, cê me ajudou a cuidar do Fabinho...</u>	<u>Du gehörst doch praktisch zur Familie. Du hast mir geholfen, Fabinho großzuziehen.</u>	<u>Also, wenn einer zur Familie gehört, Schätzchen, bist du das. Du hast Fabinho mit mir großgezogen.</u>
B	...sei lá, um <u>negócio</u> mal resolvido, né?	Das war doch so ein ungelöstes Problem.	Wie auch immer, ungelöste Probleme, ja?
V	É, realmente.	/	Ja [unverständl.].
B	Tem quanto tempo que cê... que cês não se veem?	Wie lange hast du sie nicht mehr gesehen?	Und wie lange habt ihr beide euch nicht gesehen?
V	Pra mais de dez anos.	Über zehn Jahre.	Über zehn Jahre.
B	Gente!	Meine Güte!	Oh, das glaub ich jetzt nicht!
V	[...] Achei estranho, a ligada dizendo que quer vir.	[...] Deswegen ist es seltsam, dass sie herkommen will.	[...] Seit über drei Jahren kein Wort und dann ruft sie an und will herkommen.
B	Mas <u>cês tão</u> vendo um lugar, pra vocês ficarem?	<u>Suchst du nach einer Wohnung für euch beide?</u>	<u>Aber du kuckst nach was, wo ihr beide zusammen wohnen könnt?</u>

V	Tô. Tô [unverständl.] quem tem um cantinho aí, pra alugar, não é?	Ja. Ich höre mich gerade um.	Ja klar, ja. Ich hab schon rumgefragt. Zum Mieten, ja.
B	Não, não tô falando por nada não, <u>tá?</u> Pode ficar aí o tempo que você precisar, não tem problema nenhum.	Ich will damit nicht sagen... <u>okay?</u> Sie kann so lange hierbleiben wie nötig.	Ich will damit nicht sagen, dass eh... Sie kann so lange bleiben, wie sie will, es ist überhaupt kein Problem.
V	Tá, agradecida. Eu vou ver um colchãozinho direitinho pra botar lá no quarto, né?	Vielen Dank. Ich werde eine Matratze für mein Zimmer kaufen.	Danke. Ich zieh dann los und such nach 'ner Matratze für mein Zimmer.
B	Tá, compra um bem legal, <u>tá?</u> Compra um bom que faço questão de pagar, <u>tá?</u> Vê quanto é que eu te dou o dinheiro, <u>tá bom?</u>	Kauf eine richtig gute. Ich bestehe darauf, sie zu bezahlen. Sag, wie viel, ich geb's dir.	Aber kauf was Gutes, was Vernünftiges. Ich bezahl sie. Sag mir den Preis und ich geb dir das Geld.
V	<u>A senhora é demais, Dona Bárbara!</u>	/	<u>Sie sind toll, Frau Bárbara!</u>
B	[unverständl.]	/	Schon gut!
V	A senhora é uma mãe pra mim!	Sie sind wie eine Mutter zu mir.	Sie sind wie eine Mutter für mich.
B	<u>Que mãe... Aqui ô, não esquece do bolo mousse, tá?</u> Receita dupla. <u>Beijo, amor, tchau!</u>	<u>Aber nein. Mutter... Denk an die Torte, okay?</u> Doppelte Menge. <u>Bis dann.</u>	<u>So 'n Blödsinn. Und vergiss den Kuchen bitte nicht! Die doppelte Menge. Bis dann, Schätzchen! Tschau.</u>

In dieser Szene ist zunächst in einer Nahaufnahme das schmutzige Geschirr zu sehen, das neben der Spüle steht. Val lässt das Besteck ins Spülbecken fallen und beginnt abzuwaschen. In diesem Moment kommt ein Mann in die Küche und sagt, sie solle doch bitte weniger Lärm machen, denn es werde gerade ein Video gedreht. Anlässlich des Geburtstags von Bárbara wird diese interviewt: Im Wohnzimmer und auf der Terrasse ist das Kamerateam zu sehen, Bárbara und ihr Interviewpartner sitzen draußen am Tisch vor dem Pool. Er nennt Bárbara

„uma trendsetter“ [0:16:35] und diese ist von dem Kompliment sichtlich geschmeichelt. Nicht nur der Interviewer, sondern auch Bárbara selbst verwendet englische Ausdrücke bzw. Sätze, wie in der dritten Beispielszene noch genauer analysiert wird. Aber auch hier ist schon ersichtlich, dass Bárbara sich in ganz anderen gesellschaftlichen Kreisen aufhält als Val. Diese Abgrenzung geschieht u. a. sprachlich, durch Anglizismen und eine eloquente Ausdrucksweise. Während Anglizismen im Deutschen mittlerweile Usus sind und oft nicht unbedingt als solche auffallen, wie z. B. hier „Trendsetterin“ in der UT und SYNC, so wirken diese im Brasilianischen Portugiesisch viel stärker, denn ein Großteil der Bevölkerung hat keine Möglichkeit, (gute) Englischkenntnisse zu erwerben – dafür ist Val im Film das beste Beispiel.

Als das Interview vorbei ist, möchte Val auf sich aufmerksam machen und gibt Bárbara Handzeichen. Diese sagt dann aber noch etwas zu ihrem Interviewpartner und nimmt Val gar nicht wahr. Ebenso wie am Szenenanfang wird hier durch die Kameraführung Vals Perspektive gezeigt. Val ist im rechten Teil des Bildes zu sehen, sie dreht der Kamera den Rücken zu, Bárbara und der Interviewer sind in der Halbtotale Einstellung zu sehen, wodurch Vals Distanz zum Geschehen ausgedrückt wird. Es wird klar, dass sie nicht dazugehört, sondern eher fehl am Platz ist bzw. stört oder wie zuvor in der Küche zu laut ist.

Nun geht Val auf Bárbara zu und beglückwünscht sie zu ihrem Geburtstag. In einer Plastiktüte hat sie ein Geschenk für Bárbara dabei und überreicht es ihr. Bárbara sagt: „Cê comprou um presente pra mim, mulher? Brigada! Posso abrir?“, in der UT: „Du hast mir ein Geschenk gekauft? Danke. Darf ich es aufmachen?“ und in der SYNC: „Ach Val, du hast mir doch nicht etwa ein Geschenk gekauft? Dankeschön. Darf ich's aufmachen?“. Bárbara verwendet im Gespräch mit Val Umgangssprache, z. B. *cê* als Kurzform von *você* (dt. du) und *mulher* (dt. wörtlich „Frau“) als Ausruf – ähnlich wie das Pendant dazu *cara* (dt. Kerl) – diese beiden Ausdrücke können als informelle, freundschaftliche Anrede gebraucht werden oder aber einfach nur der Verstärkung des Gesagten dienen und sowohl positiv als auch negativ eingesetzt werden. Hier hat die unpersönliche Bezeichnung von Val eher einen distanzierten und fast abwertenden Beigeschmack. Bárbaras leicht übertrieben wirkende Freundlichkeit wird in der SYNC durch die Mündlichkeitsmerkmale (ach, doch nicht etwa, ich's) und das „Dankeschön“ gut zum Ausdruck gebracht, während für die UT ein einfacher, neutraler Stil gewählt wurde.

Bárbara öffnet das Geschenk (ein Kaffeeservice) und äußert scheinbar Begeisterung u. a. mit dem umgangssprachlichen Ausruf „Caramba!“ (drückt Erstaunen, Überraschung oder Erschrecken aus) – auch in der UT („Toll!“) und SYNC („Donnerwetter!“) kommt Umgangsspra-

che zum Einsatz. Die vorgetäuschte Freude über das Geschenk hält aber nicht lange an, denn Bárbara gibt Val die Anweisung, es gleich wegzuräumen, unter dem Vorwand, dieses erst für einen besonderen Anlass herzunehmen: „[...] Ô, então, vamos guardar, né? Vamos guardar pra gente usar assim numa ocasião especial, num momento assim... Tá? Leva pra mim e cê guarda“, in der UT: „[...] Wir packen es erst mal weg, für einen besonderen Anlass. Nimm es bitte mit und leg es weg“ und in der SYNC: „[...] Gut, dann räumen wir's mal weg. Oder? Wir räumen es weg und benutzen es bei einem besonderen Anlass. Nimm das und räum es für mich weg, das wäre nett, danke“. Erneut wird in der SYNC Bárbaras scheinbare Freundlichkeit betont, wohingegen Bárbaras Sprache in der UT kürzer und nüchterner ist und sie dadurch weniger „nett“, aber gleichzeitig auch weniger aufgesetzt und übertrieben erscheint. Das Kaffeeservice spielt dann im Film später noch an anderen Stellen eine Rolle, denn als am Abend Bárbaras Gäste kommen, möchte Val ihnen damit Kaffee servieren, woraufhin sie von Bárbara wütend in die Küche zurückgeschoben wird. Ihr ist das billige Kaffeegeschirr vor den Gästen peinlich. Als Val am Ende des Films zu Jéssica zieht, präsentiert sie ihr stolz das Kaffeeservice, das sie bei ihrem Auszug aus dem Haus von Bárbara mitgenommen hat.

Anschließend ergreift Val die Gelegenheit, um endlich mit Bárbara zu sprechen: Sie sagt, dass sie einen Anruf von Jéssica bekommen habe, woraufhin Bárbara irritiert fragt, wer denn Jéssica sei. Es zeigt sich Bárbaras Desinteresse, was verstärkt wird, als ihr Handy klingelt: Sie unterbricht Val und sagt ihr, sie solle doch kurz warten, wofür sie den umgangssprachlichen Ausdruck *perai* (*espera aí*) verwendet: „Peraí, só um minutinho, só um minutinho, Val. Peraí...“, in der UT: „Warte, nur eine Minute“ und in der SYNC: „Warte mal, warte mal kurz, Val, dauert nicht lang“. Bárbaras Wiederholungen, dass Val kurz warten solle, werden in der SYNC aufgegriffen, in der UT hingegen nicht. Im Original und der SYNC wird deutlich, dass sich Bárbara sehr wichtig nimmt und sie Val mehrmals anweist zu warten, um den „wichtigen“ Anruf entgegenzunehmen. In der UT kommt dies in der Art nicht zum Ausdruck.

Als Val nach Bárbaras Telefonat endlich zu Wort kommt und sich überwindet zu fragen, ob Jéssica nicht vorerst bei ihnen im Haus wohnen könnte, stimmt Bárbara zu und Val ist sehr erleichtert. Bárbara wendet sich wieder mit dem umgangssprachlichen, unpersönlichen *mulher* und mit dem Kosenamen *meu amor* an Val, womit sie ihre höhere Stellung markiert und sich abgrenzt – diese Konnotation kommt in der SYNC mit „Schätzchen“ gut zur Geltung, während die Ausdrücke in der UT nicht übersetzt wurden. Bárbara sagt: „Imagina, meu amor, cê... poxa cê é praticamente da família, né, cê me ajudou a cuidar do Fabinho...“, in der UT:

„Du gehörst doch praktisch zur Familie. Du hast mir geholfen, Fabinho großzuziehen“ und in der SYNC: „Also, wenn einer zur Familie gehört, Schätzchen, bist du das. Du hast Fabinho mit mir großgezogen“. Mit dem umgangssprachlichen *poxa* (dt. z. B.: Ach, komm schon!) leitet Bárbara den Satz ein, dass Val doch fast zur Familie gehöre – aber eben nicht ganz, da sie trotzdem einer anderen Gesellschaftsschicht angehört. *Praticamente* (dt. fast, beinahe) wurde nur in der UT übersetzt und in der SYNC ausgelassen, durch die Bezeichnung „Schätzchen“ wird aber auch hier der geringe Grad der Ernsthaftigkeit von Bárbaras Aussage deutlich. Die nonverbale Ebene unterstützt diese Wirkung, denn Bárbara streicht währenddessen mit ihrer Hand über Vals Schulter und entfernt dabei einen Fussel. Diese Geste drückt keine reine Zuneigung aus, sondern spiegelt wider, dass Val nicht „perfekt“ zu ihnen passt, wie der Fussel, der entfernt werden muss, um möglichst makellos auszusehen. Als Bárbara fortfährt, dass Val ihr geholfen habe, Fabinho großzuziehen, wirkt dies beschönigend, denn eigentlich hat Val Fabinho an ihrer Stelle großgezogen. Es wird in mehreren Szenen deutlich, dass die Beziehung zwischen Val und Fabinho herzlich und vertraut ist – Val unterstützt, motiviert und tröstet ihn, und Fabinho schläft sogar als Jugendlicher noch manchmal bei Val im Bett. Im Gegensatz dazu ist Fabinhos Verhältnis zu seiner Mutter von Distanz und teils Ablehnung geprägt, emotionale Unterstützung oder körperliche Zuneigung fehlen.

Anschließend geht das Gespräch in der Küche weiter. Bárbara erinnert sich nicht, wie es zum Kontaktabbruch zwischen Val und ihrer Tochter gekommen war und wie lange dieser her ist. Sie weiß nur noch, dass zwischen ihnen wohl etwas ungeklärt geblieben sei: „...sei lá, um negócio mal resolvido, né?“, in der UT: „Das war doch so ein ungelöstes Problem“ und in der SYNC: „Wie auch immer, ungelöste Probleme, ja?“. Im Original fällt die Umgangssprache auf: *sei lá* (dt. Keine Ahnung!) und *negócio* (dt. hier „Sache“). Auch in den Übersetzungen ist der Alltagssprachliche Stil zu erkennen.

Val öffnet sich Bárbara gegenüber und erzählt, dass es zwischen ihr und Jéssicas Vater zuerst sehr schwierig gewesen sei, und dass Jéssica dann plötzlich nicht mehr mit ihr telefonieren wollte, wodurch es zum vollständigen Kontaktabbruch kam. Bárbara zeigt daraufhin keinerlei Mitgefühl, ihre Mimik ist regungslos und sie will lediglich wissen, ob Val für sie schon nach einer eigenen Wohnung suchen würde: „Mas cês tão vendo um lugar, pra vocês ficarem?“, in der UT: „Suchst du nach einer Wohnung für euch beide?“ und in der SYNC: „Aber du kuckst nach was, wo ihr beide zusammen wohnen könnt?“. Im Portugiesischen verwendet Bárbara die umgangssprachliche Form *cês tão* (*vocês estão*). Die Umgangssprache wird auch

in der SNYC deutlich, in der UT wird darauf verzichtet. In beiden Übersetzungen ist aber ersichtlich, dass Bárbara sehr gefühllos auftritt und keine emotionale Anteilnahme zeigt. Bárbara betont daraufhin jedoch, dass sie damit nicht sagen wolle, dass Jéssica bei ihnen nicht willkommen sei, sondern dass sie natürlich so lange wie nötig bleiben könne. Hier ist Bárbaras Skepsis schon herauszuhören, was Val wohl auch merkt, denn sie runzelt die Stirn, bedankt sich und schaut dabei in Richtung Boden. Als Bárbara ihr dann aber versichert, die Matratze bezahlen zu wollen, die Val für ihr Zimmer kaufen möchte, damit Jéssica dort schlafen kann, freut sich Val. Bárbara sagt ihr, sie solle eine gute Matratze kaufen: „*Tá, compra um bom legal, tá? Compra um bom que faço questão de pagar, tá? Vê quanto é que eu te dou o dinheiro, tá bom?*“, in der UT: „Kauf eine richtig gute. Ich bestehe darauf, sie zu bezahlen. Sag, wie viel, ich geb's dir“ und in der SYNC: „Aber kauf was Gutes, was Vernünftiges. Ich bezahl sie. Sag mir den Preis und ich geb dir das Geld“. Auffällig ist im Original, dass Bárbara mehrmals *tá?* bzw. *tá bom?* (dt. Okay?/Passt das?) verwendet, um ihre „gute Tat“ zu betonen. Sie wirkt durch diesen Sprachgebrauch dominant und bestimmend. Ihr Angebot klingt auf den ersten Blick sehr freundlich, hat aber im Grunde nichts Großzügiges an sich, denn während andere Zimmer des Hauses leer stehen, soll Jéssica sich das enge kleine Zimmer mit Val teilen. Wenn Val und auch Jéssica tatsächlich zur Familie gehören würden, wie Bárbara ihnen dies auch nochmal bei Jéssicas Ankunft mitteilt, würden sie dementsprechend anders behandelt werden.

Val freut sich über Bárbaras scheinbare Großzügigkeit und sagt zu ihr: „*A senhora é demais, Dona Bárbara!*“, in der UT wurde dieser Satz nicht übersetzt, in der SYNC heißt es: „Sie sind toll, Frau Bárbara!“. Es zeigt sich, dass Val trotz der teils minderwertigen Behandlung Bárbara doch irgendwie bewundert und sozusagen zu ihr aufblickt, vielleicht aus dem Grund, da diese eine gewisse Unabhängigkeit hat und ihre eigenen Lebensziele verwirklichen kann, ohne sich zusätzlich um den Haushalt usw. kümmern zu müssen. Gleich darauf sagt Val, Bárbara sei wie eine Mutter für sie. Hier zeigt sich erneut die Hierarchie der Frauen. Val ordnet sich unter, wie ein Kind, das Anweisungen von seiner Mutter bekommt und gehorcht. Bárbara winkt ab und erwidert: „*Que mãe... Aqui ô, não esquece do bolo mousse, tá? Receita dupla. Beijo, amor, tchau!*“, in der UT: „Aber nein. Mutter... Denk an die Torte, okay? Doppelte Menge. Bis dann“ und in der SYNC: „So n' Blödsinn. Und vergiss den Kuchen bitte nicht! Die doppelte Menge. Bis dann, Schätzchen! Tschau“. Bárbara lächelt kurz und fühlt sich durch Vals Komplimente in ihrer übergeordneten Rolle wahrscheinlich bestätigt. Gleich darauf kehrt Bárbaras Pokerface zurück, sie wechselt das Thema und erinnert Val daran, dass sie nicht

vergessen solle, die Torte zu backen. Bevor sie aus der Küche geht, gibt sie Val einen Kuss auf die Wange. Diese ist erstaunt über Bárbaras positive Reaktion und sichtlich beeindruckt. Auch Bárbaras Körpersprache, die ansonsten eine kühle, überhebliche Distanz ausdrückt, wird hier durch die körperliche Annäherung kurz überdeckt.

6.2.3 Beispielszene 3 (1:08:40 – 1:09:02)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
B	Carlos! José Carlos!	Carlos. José Carlos!	Carlos! José Carlos!
C	Oi?	Ja?	Ja?
B	<u>Her gracious little daughter is back. Né, Val?</u>	<u>Ihre reizende kleine Tochter ist zurück. Stimmt's, Val?</u>	<u>Her gracious little daughter is back. Oder, Val?</u>
V	Oi? É só... Eh, Doutor Carlos, é só uma semana.	Es ist nur für eine Woche.	Äh... Also, Dr. Carlos, nur für eine Woche.
C	Val, não tem problema nenhum!	Das ist überhaupt kein Problem.	Ist überhaupt kein Problem.

Nachdem Val und Jéssica sich bereits mit ihren gepackten Sachen von Bárbara und Carlos verabschiedet haben, um in eine eigene Wohnung zu ziehen, kommen sie wieder zurück, denn es ist etwas schiefgelaufen. Es gab ein Missverständnis mit dem Vermieter und der Einzug musste verschoben werden. Val bittet Bárbara um Erlaubnis, doch noch eine Woche länger in deren Haus wohnen zu dürfen. Bárbara sitzt im Bett und ist mit einem bunt gemusterten Morgenmantel bekleidet. Ihr Arm wird von einer Schlinge gestützt, da sie vor Kurzem einen Autounfall hatte. Vor ihr ist ein kleiner Betttisch zu sehen, auf dem eine Tasse Tee steht. Sie zieht unruhig das Bändchen des Teebeutels hin und her.

Ungeduldig ruft Bárbara Carlos ins Zimmer. Als dieser auftaucht, sagt sie auf ironische Weise: „Her gracious little daughter is back. Né, Val?“. In der UT wurde der Satz ins Deutsche übersetzt („Ihre reizende kleine Tochter ist zurück. Stimmt's, Val?“), da er aber natürlich im Original gleichzeitig zu hören ist, geht auch hier die Wirkung des Englischen nicht verloren. In der SYNC bleibt der englische Satz unverändert, daran angehängt wird „Oder, Val?“. Damit drückt Bárbara nicht nur ihre Ablehnung gegenüber Jéssica aus, sondern grenzt sich gleichzeitig sprachlich ab, indem sie Englisch spricht und Val ironisch fragt, ob das nicht stimme, obwohl sie weiß, dass Val kein Englisch versteht. Sie zeigt ihre Überlegenheit, indem sie sich als

gebildeter und intelligenter darstellt und Val im Endeffekt dumm dastehen lässt.

Val ist für einen Moment perplex und verunsichert. Carlos stimmt aber sofort zu, dass Jéssica und Val noch bleiben können. Bárbaras Mimik verrät ihre Unzufriedenheit mit Carlos' Entscheidung. Da dieser aber das letzte Wort hat, bleibt Bárbara nichts anderes übrig, als sich mit der Situation abzufinden. In einer anderen Szene wird nämlich gezeigt, dass nicht Bárbara die ist, die den Luxus der Familie finanziert, sondern dass Carlos viel Geld geerbt hat und er, trotz seiner ruhigen, unauffälligen Art, daher die wichtigen Entscheidungen im Haus trifft.

6.2.4 Fazit: Charakterisierung von Dona Bárbara

6.2.4.1 Originalfilm

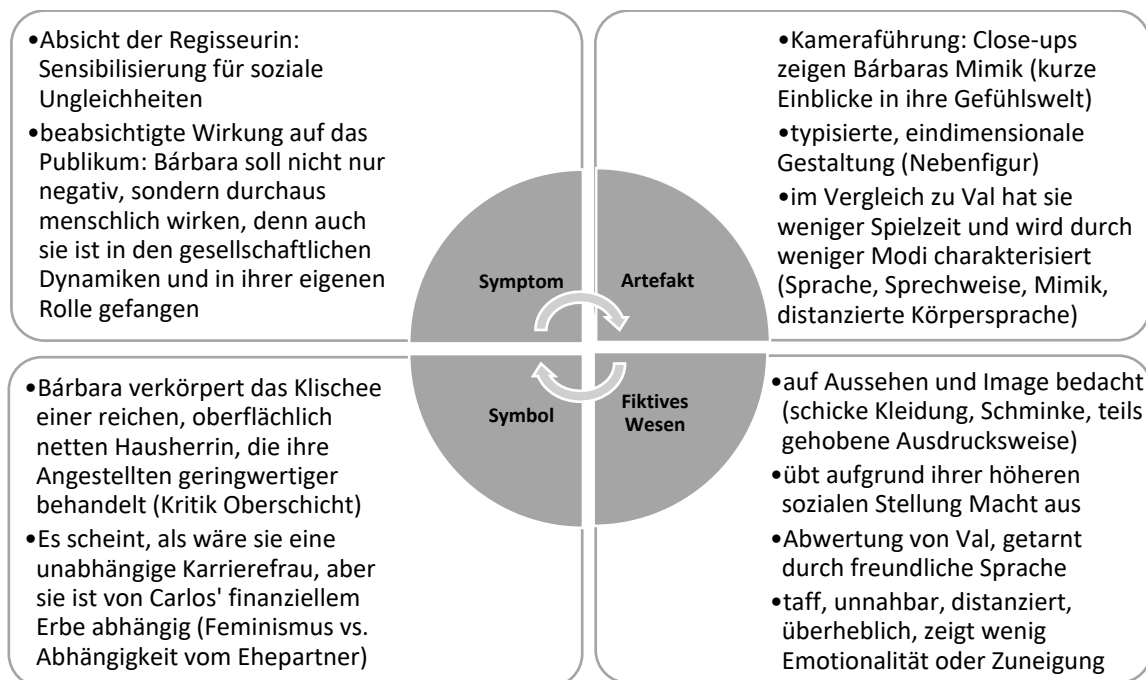


Abbildung 8: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Bárbara [selbst erstellt]

Vals und Bárbaras Wortschatz und Aussprache stellen einen Kontrast dar, der die Klassenunterschiede in Brasilien symbolisiert. Obwohl Bárbara ebenso wie Val Umgangssprache verwendet, macht Bárbara keine grammatikalischen Fehler, d. h. Bárbara hat wahrscheinlich eine bessere Schulbildung genossen. Sie ist als Antagonistin konzipiert, dennoch haben Val und Bárbara auch Gemeinsamkeiten, wie das grundsätzliche Dilemma, in dem sie sich befinden: Beide haben aus unterschiedlichen Gründen ihr Kind von jemand anderem erziehen lassen – Val wegen ihrer finanziellen Situation und Bárbara aufgrund ihrer Karriere und Selbstverwirklichung. Val und Bárbara sind also nicht nur Kontrastfiguren, sondern auch Parallel- und Komplementärfiguren, denn Val fehlt Bárbaras Selbstbewusstsein, während Bárbara Vals

liebevolle Art, z. B. im Umgang mit ihrem eigenen Sohn fehlt.

Bárbara wird stereotypisch als Vertreterin der oberen Gesellschaftsschicht dargestellt und benimmt sich klischeemäßig auf eine überhebliche, distanzierte Art, die sie durch scheinbare Freundlichkeit tarnt. Ebenso wie Val ist auch Bárbara in ihrer Rolle gefangen, es wird im Film aber nicht gezeigt, dass sie sich von ihrer Rolle löst, so wie dies bei Val passiert. Dies mag mit Sicherheit auch daran liegen, dass Bárbara eine Nebenfigur ist und sie nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Bárbara lässt sich als typisierte, einfache, statische und eindimensionale Figur beschreiben, deren Handlungen, Sprache und Aussehen dem Stereotyp einer Angehörigen der reichen Mittelschicht entspricht und deren Verhalten gut vorhersehbar ist. Das Bild, das man als ZuschauerIn von Bárbara bekommt, bleibt im Film relativ konstant.

6.2.4.2 Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung

Der Kontrast zwischen Vals informeller Sprache und Bárbaras moderner, gebildeter Ausdrucksweise, in der Umgangssprache und englische Wörter vorkommen, ist in den Übersetzungen erkennbar, wenngleich Vals Dialekt in Verbindung mit der fehlerhaften Grammatik diesen Gegensatz im Original viel stärker ausdrückt. Was die Parasprache betrifft, ist in der SYNC kein deutlicher Kontrast zwischen Vals langsamer, melodischer Sprache und Bárbaras schneller, harter Sprache zu erkennen. Da Val jedoch sowohl im Original als auch in der SYNC oft Sätze abbricht, Pausen macht und wieder neu ansetzt, wirkt es, als würde sie generell zögerlicher sprechen, was ihre Unsicherheit Bárbara gegenüber zeigt. Diese hingegen macht kürzere, klarere Sätze und strahlt durch ihre Sprache Dominanz aus.

Diese Facette kommt in der UT durch den nüchternen Stil und durch die kurz gehaltenen Übersetzungen von Bárbaras Redeanteilen ohne Verschleierung durch freundliche Floskeln zum Ausdruck. Im Gegensatz dazu sind in der SYNC mehr Mündlichkeitsmerkmale erkennbar (z. B. mal, mach's gut, ach, nicht etwa, ich's, ach ja, oh, sieh mal an, wir's, so 'n Blödsinn), die Bárbaras Sprache, ähnlich wie im Original, ausschmücken. Ihre oberflächliche, übertriebene Freundlichkeit wurde in der SYNC besonders herausgearbeitet. Die Machtverhältnisse zwischen ihr und Val kommen sowohl in der UT als auch in der SYNC auf sprachlicher Ebene zum Ausdruck. Während der neutrale, distanzierte Stil der UT die Hierarchien zeigt, wie sie sind, ist in der SYNC mehr sprachliche Vielfalt geboten, durch die bei Bárbaras Aussagen oft ein ironischer Unterton mitschwingt, wie z. B. bei der Bezeichnung von Val als „Schätzchen“.

6.3 Vals Tochter Jéssica: Analyse und Interpretation der Beispielszenen

6.3.1 Beispielszene 1 (0:27:23 – 0:28:33)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
J	<u>Tem muito tempo a gente chegar ainda?</u>	<u>Dauert es noch lange, bis wir da sind?</u>	<u>Und wie lange dauert's, bis wir da sind?</u>
V	Não, tá pertinho, um.. pra aí uns dez minutos. Eles tão doido pra lhe conhecer. Numa ansiedade!	Es ist nicht mehr weit, vielleicht zehn Minuten. Sie wollen dich unbedingt kennenlernen. Sie sind so gespannt.	Ist nicht mehr so weit, noch ungefähr zehn Minuten. Sie sind schon total aufgeregt, weil sie dich endlich kennenlernen.
J	Eles, quem?	Wer?	Wer, sie?
V	Dona Bárbara, Doutor Carlos, né? Fabinho, o povo todo.	Dona Bárbara und Dr. Carlos, Fabinho, alle, wie sie da sind.	Frau Bárbara, Dr. Carlos, ne? Fabinho. Eben alle.
J	Depois a gente marca um <u>tempinho</u> pra eu ir lá, né?	<u>Ich kann sie ein anderes Mal treffen.</u>	<u>Wir überlegen mal, wann ich da vorbeigehe, ja?</u>
V	Não, já tamos indo.	Nein, wir fahren ja schon hin.	Wir sind doch gleich schon da.
J	Mas acabei de chegar, Val, tô cansada. Depois a gente marca com tempo <u>direitinho</u> e eu vou lá.	<u>Ich bin gerade angekommen. Ich bin müde. Später verabreden wir uns richtig, dann gehe ich hin.</u>	<u>Ich bin ziemlich kaputt von der Reise. Wir verabreden das mal irgendwann und gehen dann da vorbei.</u>
V	Não mas, nos tamos indo agora pra lá, rapaz. Oxe, que eu moro lá.	Nein, wir sind doch schon auf dem Weg. Ich wohne da.	Nein, wir sind quasi schon da, ist nicht mehr weit. Ich wohne doch dort.
J	Como assim, <u>tu mora</u> lá, Val? Tá me levando pra casa dos patrões?	Was heißt, du wohnst da? Du bringst mich zu deinen Arbeitgebern?	Wie jetzt, du wohnst da? Was heißt das? Du bringst mich dahin, wo du arbeitest?
V	Eu moro no serviço, já falei, moro no serviço.	Ich wohne da, wo ich arbeite. Das habe ich schon gesagt.	Ich hab dir gesagt, dass ich da wohne, wo ich arbeite, das weißt du.

J	<u>Tu mora no quartinho dos fundos da casa deles?</u>	<u>Du wohnst in ihrem Dienst-mädchenzimmer?</u>	<u>Die haben dich bestimmt in so 'n Loch gesteckt.</u>
V	Tu vai adorar Fabinho.	Du wirst Fabinho lieben.	Fabinho wirst du lieben.
J	Ah não, Val, pelo amor de Deus, não tô acreditando nisso não.	Nein, Val, ich kann das einfach nicht glauben.	Ich glaub das einfach nicht, ich glaub's nicht, das darf nicht wahr sein.
V	Se acalma, se acalma!	Beruhige dich.	Reg dich ab, beruhige dich.
J	<u>Tu tá me levando pra casa dos outros?</u>	<u>Du bringst mich zu frem-den Leuten nach Hause.</u>	<u>Du bringst mich wirklich in deren Haus?</u>

Nachdem Val Jéssica vom Flughafen abgeholt hat und sie ihre Tochter überschwänglich mit Küssen und Umarmungen begrüßt hat, während diese eher zurückhaltend die Distanz gesucht hat, sind sie gemeinsam im Bus zu sehen, um zu Bárbaras und Carlos' Haus zu fahren. Davon weiß Jéssica aber noch nichts. Jéssica ist einfach gekleidet, mit Jeans, einem grünen T-Shirt und einer schwarzen Kapuzenjacke. Ihre mittellangen, welligen, schwarzen Haare hat sie zu einem Pferdeschwanz gebunden. Sie ist in etwa so groß wie Val und hat eine schlanke Figur.

Zunächst ist die Stimmung gut. Die beiden reden über Orte in São Paulo, an denen sie vorbeikommen. Jéssica wendet sich als erstes mit dem umgangssprachlichen Pronomen *cê* (*você*) an Val [0:27:13], als sie dann aber herausfindet, dass sie im Haus von Vals Arbeitgebern wohnen wird, ist Jéssica verärgert und genervt. Ab da wechselt sie zum Pronomen *tu* (anstelle von *você*). Mit *cê* wird trotz des Alltagssprachlichen Einsatzes eine gewisse „höfliche“ Distanz ausgedrückt, während *tu* im Gegensatz dazu hier ein niedrigeres Register anzeigt, was sich mit Jéssicas Ausdruck ihrer Verärgerung erklären lässt. In den deutschen Übersetzungen gibt es diesbezüglich keine Auffälligkeiten. Jéssica wirkt nun nicht mehr vorsichtig bei dem, was sie sagt, sondern gibt Val eindeutig zu verstehen, dass ihr das überhaupt nicht gefällt.

Dass Jéssica ebenso wie Val Dialekt spricht, wird in dieser Szene durch die Aussprache, die Diminutive (z. B. *tempinho*, *direitinho*, *quartinho*), die Verwendung des Pronomens *tu* mit dem Verb in der 3. Person Singular, anstatt der 2. Person (z. B. *tu mora*, *tu tá*) und durch eine unübliche Syntax verdeutlicht. Zunächst fragt Jéssica: „Tem muito tempo a gente chegar ainda?“, in der UT: „Dauert es noch lange, bis wir da sind?“ und in der SYNC: „Und wie lange dauert's, bis wir da sind?“. Mit Beachtung der grammatikalischen Regeln müsste der Satz folgendermaßen heißen: *Ainda tem muito tempo para a gente chegar?* Dass die Satzstellung

hier anders ist und das Pronomen *para* ausgelassen wurde, liegt einerseits an der informellen Sprache und lässt sich andererseits auf Jéssicas Dialekt zurückführen. Die UT wurde in einem neutralen Stil formuliert, in der SYNC wurde Umgangssprache verwendet. Auch aus Jéssicas darauffolgenden Aussagen gehen diese stilistischen Unterschiede in den deutschen Übersetzungen hervor, wie z. B. „Ich kann sie ein anderes Mal treffen“ (UT) und „Wir überlegen mal, wann ich da vorbeigehe, ja?“ (SYNC) oder „Ich bin gerade angekommen. Ich bin müde. Später verabreden wir uns richtig, dann gehe ich hin“ (UT) und „Ich bin ziemlich kaputt von der Reise. Wir verabreden das mal irgendwann und gehen dann da vorbei“ (SYNC).

Die unterschiedlichen Stile der UT und SYNC sind ebenfalls gut zu erkennen, als Jéssica fragt: „Tu mora no quartinho dos fundos da casa deles?“, in der UT: „Du wohnst in ihrem Dienstmädchenzimmer?“ und in der SYNC: „Die haben dich bestimmt in so 'n Loch gesteckt“. Während *quarto dos fundos* (dt. Hinterzimmer, Kellerzimmer) in der UT mit „Dienstmädchenzimmer“ übersetzt wurde – ein Ausdruck, der hier wie ein Euphemismus wirkt –, geht der Ton der SYNC in Richtung vulgäre Sprechweise. Jéssica ist aufgebracht, im Gegensatz zu Val gestikuliert sie aber nicht mit den Händen, sondern drückt ihre Verärgerung hauptsächlich verbal aus. Kurz darauf fragt sie: „Tu tá me levando pra casa dos outros?“, in der UT: „Du bringst mich zu fremden Leuten nach Hause“ und in der SYNC: „Du bringst mich wirklich in deren Haus?“. In beiden Übersetzungen wird Jéssicas Empörung und Abwertung gut zum Ausdruck gebracht.

In dieser Szene kann Jéssica aufgrund der Sprache sowohl im Original als auch in den Übersetzungen auf unterschiedliche Weise charakterisiert werden. Im Original wirkt sie sehr schlagfertig. Durch ihre feste Stimme und den ernsten, vorwurfsvollen Ton, zeigt sie klar, dass sie nichts davon hält, bei Vals Arbeitgebern zu wohnen. Auch in der UT ist Jéssicas Unzufriedenheit sichtbar. Der Stil der Übersetzung ist ähnlich wie der des Originals, im Gegensatz zur SYNC wirkt dieser aber neutral und abgeschwächt. Dadurch scheint Jéssica skeptisch zu sein bzw. so, als habe sie lediglich Vorurteile gegenüber Vals Arbeitgebern (UT). Es lässt sich feststellen, dass Jéssicas Aufgebrachtheit in der SYNC durch die Umgangssprache und Wortwahl zusätzlich verstärkt wird, wozu v. a. der abfällige, abwertende Ausdruck „Loch“ für Vals Zimmer beiträgt. Sie ist nicht nur skeptisch, sondern wirkt, als wüsste sie genau, was sie im Haus von Bárbara erwartet – eine Vorahnung, die sich dann schnell bestätigen wird (SYNC). Besonders in der SYNC wird deutlich, dass Jéssica kein Blatt vor den Mund nimmt und ungehört sagt, was ihr nicht gefällt. Es zeichnet sich ab, dass sie ein selbstsicheres Auftreten hat und sich gegen die Unterdrückung, die sich Val gefallen lässt, wehren wird.

6.3.2 Beispielszene 2 (0:31:25 – 0:33:22)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
C	Já conheceu São Paulo?	Kanntest du São Paulo schon?	Und, kennst du São Paulo?
J	Não, só de foto, Internet, de filme.	Nein, nur von Fotos, aus dem Internet, aus Filmen.	Äh, nein, nur von Fotos und aus Filmen natürlich.
F	<u>Ela fala que nem a Val quando chegou.</u>	<u>Sie redet genau wie Val, als sie hier ankam.</u>	<u>Landeier wie ihr, finden sich hier nur schwer zurecht.</u>
	[...]		
B	Sua mãe disse que cê veio fazer vestibular, é isso?	Du willst also den Aufnahmetest machen?	Du bist wegen einer Aufnahmeprüfung hier, richtig?
J	É.	Ja.	Ja.
B	Pra que que cê vai fazer?	Für welches Fach?	Und für welches Fach?
J	Arquitetura.	Architektur.	Architektur.
B	Arquitetura?	Architektur?	Architektur?
F	Na FAU?	Na der FAU?	Wie, an der Uni?
J	É, na FAU.	Já, genau.	An der Uni.
V	O que é Dona Bárbara? Qual o problema?	Ist das ein Problem?	Was ist Frau Bárbara? Ist das ein Problem?
F	Não, é que a FAU é uma das faculdades mais difíceis de entrar.	An die FAU zu kommen gehört zum Schwersten.	Nein, nur da aufgenommen zu werden, das ist gar nicht so leicht.
V	É difícil, hein, Dona Bárbara?	Schwer?	Ist es schwierig, Frau Bárbara?
F	Muito difícil!	/	Ja.
B	É bem concorrida!	Ja, sie ist sehr gefragt.	Alle wollen dahin.
J	Tô sabendo.	Ich weiß.	Ja, ja, das weiß ich.
C	Mas a escola lá era boa?	War deine Schule gut?	Warst du denn auf 'ner guten Schule?
J	O ensino de lá?	Der Unterricht?	Sie meinen den Unterricht?
C	Isso.	/	Ja.

J	Não, não era muito bom, não.	Nein, nicht besonders.	Ähm nein, der war nicht besonders.
B	<u>Ah, coitadinha.</u>	<u>Du Arme.</u>	<u>Ach, Gottchen.</u>
J	<u>Mas eu sempre tive ajuda, né?</u> Aí eu conheci um professor de história, João Emanuel, que me ajudou bastante.	<u>Aber ich hatte immer Hilfe.</u> Mein Geschichtslehrer, João Manuel, hat mir sehr geholfen.	<u>Halb so wild, ich hatte ja immer Hilfe.</u> Na, da gab es zum Beispiel meinen Geschichtslehrer, João Emanuel, der hat mir viel beigebracht.
B	E ajudou como? Como que ele ajudou?	Inwiefern?	Was denn? Was hat er dir beigebracht?
J	Ah, ele... ele tinha uma visão muito crítica <u>das coisa</u> , então ele passou pra gente assim <u>umas coisa bem importante</u> , para a gente pensar, né? <u>Botou nossa cabeça pra funcionar</u> , fez grupo de teatro...	Er hat eine sehr kritische Einstellung und hat uns einiges Wichtige [sic] beigebracht, damit wir nachdenken, <u>unser Hirn einschalten</u> . Er hat eine Theatergruppe gegründet...	<u>Na</u> , er hatte einen sehr kritischen Blick auf die Welt <u>und alles</u> und hat uns so ein paar wichtige Dinge beigebracht, damit wir nachdenken <u>und sowas</u> , damit wir <u>unsere Gehirne einschalten</u> . Er hat eine Theater-AG gegründet...
C	E por que Arquitetura?	Und warum Architektur?	Und warum Architektur?
J	É...	/	Äh...
C	Porque que cê escolheu?	Warum hast du dir das ausgesucht?	Wie bist du ausgerechnet darauf gekommen?
J	<u>É, tem um monte de coisa assim</u> que eu penso que... eu sempre gostei de desenhar, então já é uma facilidade, né? E aí eu tenho um tio empreiteiro, que é o tio Adejar.	<u>Dafür gibt's haufenweise Gründe.</u> Ich habe schon immer gerne gezeichnet, das ist schon mal ein Vorteil. Und Mein [sic] Onkel Adejar ist Bauleiter.	<u>Na, dafür gibt's haufenweise Gründe.</u> Ich <u>hab</u> schon immer gern gezeichnet, also das ist schon <u>mal 'n</u> Vorteil. Und ich <u>hab 'n</u> Onkel, der Bauleiter ist, Onkel Adejar.

V	É Adejar, Adevicto e Ademar, são os três irmãos.	Adejar, Adevicto und Ademar, das sind die drei Brüder.	Adejar, Adevicto, Ademar, die drei Brüder.
J	<u>E aí eu ajudei ele e aprendi muita coisa também, né, ao mesmo tempo... Aí fiz planta, fiz uma planta de uma casa lá, um sobrado que até construíram...</u>	<u>Ich habe ihm geholfen und dabei viel gelernt. Ich habe den Grundriss für ein Haus entworfen, das sogar gebaut wurde.</u>	<u>Ja und ich... bei Onkel Adejar, da hab ich viel gelernt, ich hab ihm oft geholfen bei der Arbeit. Ich hab gezeichnet, einmal den Plan eines Hauses, eines Stockwerks, das sogar gebaut wurde.</u>
B	Olha!	Sieh mal an.	Oh!
C	Olha só!	Nicht schlecht.	Das ist toll!
J	Eu acho que é importante eu ter um diploma...	Ich finde es wichtig, einen Abschluss zu haben.	Ich find's wichtig, einen Abschluss zu haben.
B	Claro!	Klar.	Natürlich.
J	E acredito que arquitetura é um instrumento de mudança social, assim...	Und ich glaube, Architektur trägt viel zum sozialen Wandel bei.	Ja und ich denke, Architektur trägt ziemlich viel zum sozialen Wandel bei.
B	Tá vendo? O país tá mudando mesmo, né?	Sieh mal an, das Land verändert sich wirklich.	So ist es, das Land ist wirklich im Wandel.
C	Olha só!	/	Sieh einer an!
B	Bacana.	Super.	Großartig!

Zu Beginn dieser Szene sind Bárbara, Carlos und Fabinho am Esstisch zu sehen. Alle drei sitzen vor ihren Tellern und sind mit ihrem Handy beschäftigt. Bárbara ruft Val, damit diese den Tisch abräumt und fragt sie, ob Jéssica schon da sei. Val stellt ihre Tochter der Familie vor. Alle Augen sind auf Jéssica gerichtet. Nach einem kurzen Smalltalk sagt der Sohn Fabinho: „Ela fala que nem a Val quando chegou“, in der UT: „Sie redet genau wie Val, als sie hier ankam“ und in der SYNC: „Landeier wie ihr, finden sich hier nur schwer zurecht!“. Es handelt sich um eine Fremdcharakterisierung von Val und Jéssica, die in der deutschen SYNC auf einer niedrigeren Stilebene angesetzt ist. Gleichzeitig grenzt sich Fabinho von Val und Jéssica ab und streicht (vermutlich unabsichtlich) seine privilegierte Stellung heraus.

Der Dialekt verweist in soziolektaler Funktion auf die niedrigere gesellschaftliche Position von Val und Jéssica. In der UT wird Jéssicas andere Sprechweise thematisiert, diese ist jedoch im restlichen Film aufgrund des übersetzungsbedingten Sprachwechsels nicht durchgehend präsent, wie dies im Original der Fall ist. In der SYNC wurde eine inhaltliche Änderung vorgenommen, in der es nicht mehr um den Dialekt, sondern um den Gegensatz zwischen Land und Stadt geht. Grundsätzlich werden aber auch im deutschsprachigen Raum mit Dialekt ähnliche allgemeine Assoziationen verbunden, wie z. B. Landleben, Brauchtum, Romantik vs. Einfachheit, Grobheit, Ungebildetheit. Von daher bekommt das deutschsprachige Publikum die soziale Information des Dialekts mitgeteilt, jedoch ohne konkrete sprachliche Darstellung.

Im Verlauf des Gesprächs wird Jéssica von Bárbara gefragt, was sie denn studieren wolle. Als sie „Architektur“ antwortet, sind alle sehr überrascht und Bárbara schaut Jéssica ungläubig an, denn es ist wohl sehr schwer, an der FAU (Name der Universität) aufgenommen zu werden. Daraufhin sagt Jéssica selbstsicher, dass sie das schon wisse. Auch als Jéssica anschließend von Bárbara bemitleidet wird, weil sie erzählt, der Unterricht in Pernambuco sei nicht sehr gut gewesen, lässt sie sich nicht verunsichern. Bárbara sagt: „Ah, coitadinha“ (UT: „Du Arme“, SYNC: „Ach, Gottchen“) und beugt sich zur Seite, um „tröstend“ über Jéssicas Arm zu streichen, während sie die Stirn runzelt und die Mundwinkel nach unten zieht. In der SYNC schwingt ein leicht ironischer Ton mit, der gut zu Bárbaras überheblicher Art passt, denn Jéssica wirkt nicht so, als wäre sie traurig, im Gegenteil.

Jéssica entgegnet, dass ihr Geschichtslehrer ihr sehr geholfen habe. In der SYNC wurde hier zusätzlich der umgangssprachliche Ausdruck „Halb so wild“ eingefügt, womit Jéssica Bárbara klar zeigt, dass sie kein Mitleid braucht. Jéssica berichtet von der Unterstützung durch ihren Lehrer: „Ah, ele tinha uma visão muito crítica das coisa, então ele passou pra gente assim umas coisa bem importante [...]“. Dabei fällt der dialektale Einfluss auf, denn Jéssica sagt *das/umas coisa*, wobei der Artikel im Plural steht, das Nomen *coisa* (dt. Ding, Sache) jedoch im Singular. Es müsste grammatikalisch korrekt heißen *das/umas coisas*. Zudem verwendet sie den umgangssprachlichen Ausdruck *botar a cabeça pra funcionar*, der in der UT („Hirn einschalten“) und SYNC („Gehirne einschalten“) auch in informellem Stil wiedergegeben wird.

Jéssicas Umgangssprache kommt nicht nur in der SYNC (z. B. na, und alles, und sowas, gibt's, hab, schon mal 'n Vorteil, ich hab 'n Onkel), sondern auch in der UT zur Geltung, dort aber weniger. Ein weiteres Beispiel hierfür ist Jéssicas Erklärung, warum sie Architektur studieren will: „[...] tem um monte de coisa assim que eu penso que...“, in der UT: „Dafür gibt's

haufenweise Gründe“ und in der SYNC: „Na, dafür gibt's haufenweise Gründe“. Verstärkt wird der informelle Sprachgebrauch durch den Satzbau: Jéssica reiht viele Gedanken in Nebensätzen aneinander, macht kurze Pausen, zögert, wiederholt sich, und führt Sätze dann wieder anders fort, wie in folgendem Beispiel zu sehen ist: „E aí eu ajudei ele e aprendi muita coisa também, né, ao mesmo tempo... Aí fiz planta, fiz uma planta de uma casa lá, um sobrado que até construíram...“, in der UT: „Ich habe ihm geholfen und dabei viel gelernt. Ich habe den Grundriss für ein Haus entworfen, das sogar gebaut wurde“ und in der SYNC: „Ja und ich... bei Onkel Adejar, da hab ich viel gelernt, ich hab ihm oft geholfen bei der Arbeit. Ich hab gezeichnet, einmal den Plan eines Hauses, eines Stockwerks, das sogar gebaut wurde“. Besonders in der SYNC kommt die „fragmentierte“ Syntax von Jéssica zum Ausdruck, die den mündlichen Charakter der Sprache betont. Außerdem fällt auf, dass Jéssica, während sie von ihrer Leidenschaft für Architektur und das Zeichnen erzählt, in einen richtigen Redefluss kommt und schneller spricht. Sie wirkt dadurch selbstbewusster als noch zu Beginn.

Als Jéssica berichtet, dass sie den Grundriss eines mehrstöckigen Hauses (kein „Stockwerk“, wie dies in der SYNC fälschlicherweise übersetzt wurde) gezeichnet habe, das dann wirklich gebaut wurde, sind die Gastgeber doch beeindruckt. Bárbara kommentiert dies mit: „Tá vendo? O país tá mudando mesmo, né?“, in der UT: „Sieh mal an, das Land verändert sich wirklich“ und in der SYNC: „So ist es, das Land ist wirklich im Wandel“. Die UT trifft Bárbaras Aussage hier aber besser, da eine gewisse Skepsis mitschwingt, so als wolle sie es nicht glauben, dass Jéssica, die einer niedrigeren Gesellschaftsschicht angehört, so etwas schaffen könnte. Bárbaras Vorurteile gegenüber Jéssica sind trotz freundlicher Miene zu erkennen.

Die Unterschiede des sozialen Status, die im Original besonders durch den Gegensatz von Dialekt und Standardsprache ausgedrückt werden, kommen in der SYNC sprachlich ansatzweise durch Jéssicas Umgangssprache zur Geltung sowie durch inhaltliche Änderungen (z. B. „Landeí“), während der Ton in der UT neutraler gehalten ist. In dieser Beispielszene wird der Kontrast zwischen Jéssica und Val auf der einen Seite und Bárbaras Familie auf der anderen Seite auch durch die skeptischen Fragen und Kommentare von Fabinho und Bárbara sowie deren zweifelnde Gesichtsausdrücke deutlich. Dass sich Jéssica dieser stereotypen Einordnung widersetzt, die mit ihrer ärmeren Herkunft und der niedrigen gesellschaftlichen Position einhergehen, geht aus der nächsten Beispielszene hervor.

6.3.3 Beispielszene 3 (1:13:02 – 1:14:13)

	Original (BR)	Untertitelung (DE)	Synchronisation (DE)
J	Ah, não dá pra abrir a janela não, Val? <u>Calor da gota!</u> [unverständl.]	Kann man nicht das Fenster öffnen? <u>Es ist eine Hitze hier drinnen.</u>	Ah... Kann man das Fenster nicht aufmachen? <u>Hier ist 'ne scheiß Hitze... Phu...</u>
V	Se abrir a janela, vai ficar o mesmo calor, só vai fazer entrar mosquito.	Mit offenem Fenster ist es genauso heiß, aber die Mücken kommen rein.	Mit offenem Fenster wird's auch nicht kühler, außerdem kommen dann die Mücken rein.
J	Sinceramente, Val, não sei como é que <u>tu aguenta, visse?</u>	<u>Ehrlich, ich verstehe nicht, wie du das aushältst.</u>	<u>Phu, im Ernst jetzt, wie hältst du das bloß aus?</u>
V	Como é que eu aguento o que?	Wie ich was aushalte?	Wie ich was aushalte?
J	Ser tratada desse jeito, que nem uma cidadã de segunda classe! Isso aqui é pior que a Índia!	Dass du hier wie ein Mensch zweiter Klasse behandelt wirst! Ist ja schlimmer als Indien.	Dass du hier bei denen behandelt wirst wie 'n Mensch zweiter Klasse. Ist ja schlimmer als Indien.
V	Como é que essas conversa difícil, negócio de Índia, não. Tu é metida, isso que tu é!	Was soll jetzt dieser Quatsch mit Indien? Du bist eingebildet. Das bist du!	Was soll denn jetzt dieser Quatsch mit Indien? Weißt du, was du bist? Du bist hochnäsig.
J	Isso tudo é muito <u>escroto</u> , isso sim.	<u>Es ist total beschissen hier.</u>	<u>Jedenfalls läuft's hier richtig scheiße.</u>
V	Ô, palavrão! Que eu não gosto de palavrão! Um... Tu é que se acha, tu se acha melhor que todo mundo, tu é superior à todo mundo.	Keine Schimpfwörter! Ich mag keine Schimpfwörter! Du denkst, du bist etwas Besseres, du bist allen überlegen.	Oh, solche Worte will ich nicht hören! Keine Schimpfwörter in meiner Gegenwart. Hm... Du hältst dich für was Besseres. Du denkst, du bist besser als alle, hältst dich wahrscheinlich für die Krone der Schöpfung!

J	<u>Não me acho melhor não, Val, só não me acho pior, entendesse? É diferente.</u>	<u>Nein, nicht was Besseres, aber auch nicht schlechter.</u>	<u>Bestimmt nicht! Ich halt mich bloß nicht für schlechter als andere. Das ist nicht dasselbe.</u>
V	Tu nos vai conseguir fazer eu perder esse emprego.	Du schaffst es noch, dass sie mich feuern.	Du schaffst es noch, dass die mich feuern.
J	<u>Ah é, foda-se!</u>	<u>Ach, Scheiße!</u>	<u>Ach, Scheiße!</u>
V	Ô, palavrão! Vai lavar essa boca com sabão! Me respeita, que eu sou sua mãe!	Keine Schimpfwörter! Wasch dir den Mund mit Seife! Respekt bitte, ich bin deine Mutter.	Was hab ich gesagt? Nochmal und ich wasch dir den Mund mit Seife aus! Ich bin deine Mutter, also bisschen Respekt!
J	Ah não é minha mãe não é nada, Sandra que me criou! Tu tem nada ver com isso...	Sandra ist meine Mutter, sie hat mich aufgezogen. Nicht du.	Meine Mutter ist Sandra, sie hat mich großgezogen. Du hast nichts damit zu tun.
V	Olha pra cá! Sandra lhe criou com o dinheiro <u>que eu mando ela todo mês pra ela</u> , pra pagar sua escola, pagar seu dentista. Sandra ficou com a parte boa, Sandra ficou <u>de junto de tu</u> , e eu aqui ô, só trabalhando, ralando, tá me ouvindo?	Sie hat dich mit dem Geld aufgezogen, das ich geschickt habe... für deine Schule, für den Zahnarzt. Sandra hatte den guten Teil, sie hatte dich, während ich nur gearbeitet, geschuftet habe, hörst du?	Sieh mich an! Sandra hat dich großgezogen mit dem Geld, das ich ihr geschickt hab... um die Schule zu bezahlen und den Zahnarzt. Sandra hatte den guten Teil, Sandra, sie hatte dich. Und was hatte ich? Ich hab mich abgerackert für euch.
J	Tô nada.	/	Es reicht.
V	Ô, Sandra que é tua mãe...	Sandra ist also deine Mutter...	Sandra ist also deine Mutter...
J	[unverständl.]	/	Ja, ja...
V	Sandra [unverständl.]. Sandra sabe quem que tá mandando dinheiro todo mês.	Wer hat Sandras [sic] Rechnungen bezahlt?	Frag mal Sandras Bankkonto, wer es Monat für Monat mit Geld gefüttert hat.
J	<u>Ah Val, chega, porra!</u>	<u>Es reicht, verdammt!</u>	<u>Val, es reicht, verdammt nochmal!</u>

In dieser Szene ist es Nacht, Val und Jéssica sind zuerst nur zu hören, nicht zu sehen. Auf Bárbaras Anordnung hin muss Jéssica nämlich in Vals kleinem Zimmer schlafen. Es ist sehr heiß, was Jéssica mit dem dialektalen Ausdruck „Calor da gota!“ kommentiert, in der UT: „Es ist eine Hitze hier drinnen“ und in der SYNC: „Hier ist 'ne scheiß Hitze“. Es fällt erneut auf, dass der Dialekt in der UT in neutralem Stil wiedergegeben wird, während in der SYNC auf Umgangssprache und Kraftausdrücke zurückgegriffen wird. Jéssica sagt, dass sie nicht wisse, wie Val das alles aushalte: „Sinceramente, Val, não sei como é que tu aguenta, visse?“, in der UT: „Ehrlich, ich verstehe nicht, wie du das aushältst“ und in der SYNC: „Phu, im Ernst jetzt, wie hältst du das bloß aus?“. Im Portugiesischen verwendet Jéssica die dialektale Interjektion *visse* (dt. Siehst du?/Hörst du?), die auch von Val oft benutzt wird. Erneut kann bezüglich der Übersetzungen festgestellt werden, dass die SYNC informeller gestaltet wurde als die UT.

Val schaltet das Licht ein. Die beiden sind von oben zu sehen: Jéssicas Matratze liegt neben Vals Bett. Val fordert Jéssica auf zu erklären, was sie mit „aushalten“ meine, und gibt ihr dabei mit der Hand einen Klaps auf den Arm. Jéssica spricht aus, was ihre Mutter bisher nicht sehen wollte, nämlich dass sie minderwertig behandelt wird. Es kommt zur Diskussion zwischen den beiden. Als Jéssica Vals Unterdrückung mit der Zweiklassengesellschaft in Indien vergleicht, fragt Val, was denn jetzt dieses schwierige Thema mit Indien solle: „Como é que essas conversa difícil, negócio de Índia, não“, in der UT und SYNC: „Was soll (denn) jetzt dieser Quatsch mit Indien?“. Es zeigt sich, dass Val ein solch „kompliziertes“ Thema zu anspruchsvoll ist, was Aufschluss über den unterschiedlichen Bildungsgrad der beiden gibt. Auch in den Übersetzungen kommt dies ansatzweise zur Geltung, denn Val bezeichnet Jéssicas' ersten, kritischen Kommentar als „Quatsch“ (UT und SYNC).

Daraufhin schimpft Jéssica: „Isso tudo é muito escroto [...]“. Sowohl in der UT („Es ist total beschissen hier“) als auch in der SYNC („Jedenfalls läuft's hier richtig scheiße“) kommt das Schimpfwort gut zum Ausdruck. Val wirft ihr vor, eingebildet zu sein und Jéssica kontert: „Não me acho melhor não, Val, só não me acho pior, entendesse? É diferente“, in der UT: „Nein, nicht was Besseres, aber auch nicht schlechter“ und in der SYNC: „Bestimmt nicht! Ich halt mich bloß nicht für schlechter als andere. Das ist nicht dasselbe“. In der SYNC kommt Jéssicas Bestimmtheit und Schlagfertigkeit, ebenso wie der umgangssprachliche Charakter besser zur Geltung als durch den neutralen Stil der UT.

Als Val sagt, dass sie aufgrund von Jéssicas Benehmen noch ihren Job verlieren werde, entgegnet diese: „Ah é, foda-se!“. Der vulgäre Ausdruck *foda-se* (dt. Scheiß drauf!) wird in den

deutschen Übersetzungen mit „Scheiße“ wiedergegeben, wobei der Sinn hier nicht ganz getroffen wird, denn es müsste eher heißen „Ist mir scheißegal!“ o. Ä. Als Jéssica sagt, dass Val nicht ihre Mutter sei, da sie von Sandra großgezogen wurde, platzt Val der Kragen. Sie hält Jéssica eine Standpauke und stellt klar, wie hart sie gearbeitet hat, um für sie Geld nach Pernambuco zu schicken. Jéssica ist ebenfalls wütend und enttäuscht. Sie will nichts mehr hören und sagt: „Ah Val, chega, porra!“, danach verlässt sie das Zimmer. Der Kraftausdruck wird in der UT mit „verdammt“ und in der SYNC mit „verdammt nochmal“ übersetzt.

In dieser Szene fällt auf, dass Val einige grammatikalische Fehler macht, wie z. B. „[...] o dinheiro que eu mando ela todo mês pra ela [...]“ oder „[...] Sandra ficou de junto de tu [...]“. Das Pronomen *ela* (dt. sie) wurde im selben Satz zwei Mal verwendet, einmal ohne der notwendigen Präposition *para* und einmal mit Präposition, korrekt müsste es aber heißen: *o dinheiro que eu mando pra ela todo mês* oder *o dinheiro que eu mando todo mês pra ela*. Der Ausdruck *de junto de tu* ist von daher falsch, da die Präposition *de* auch hier gedoppelt wurde, aber nur einmal verlangt wird und das Pronomen *tu*, wie bereits in einem anderen Beispiel erläutert wurde, anstatt des korrekten *ti* oder *você* eingesetzt wurde (*Sandra ficou junto de ti/você*). Jéssica macht hingegen weniger „schwerwiegende“ Fehler dieser Art. Vereinzelte grammatikalische Ungenauigkeiten liegen bei ihr eher am informellen Gebrauch, weniger an einem geringen Bildungsniveau, wie dies bei Val der Fall ist. In den deutschen Übersetzungen wurde diese sprachlich differenzierte Abgrenzung zwischen Vals und Jéssicas Sprache, die auf ihren unterschiedlichen Bildungsstatus hinweist, nicht zum Ausdruck gebracht.

In dieser Beispielszene sprechen sowohl Jéssica als auch Val in lautem Ton und beide sind sehr impulsiv. Es entladen sich Emotionen, die sich durch die jahrelange Trennung angestaut haben. Die Schimpfwörter zeigen Jéssicas Wut einerseits gegenüber Val und andererseits gegenüber der Unterdrückung, die sich ihre Mutter gefallen lässt. Jéssicas rebellische Art wird auch in den Übersetzungen durch die Sprache verdeutlicht. Sie versucht nicht, sich möglichst höflich auszudrücken, wie Val es von ihr erwartet. Jéssica passt sich nicht den Regeln des Hauses an, sondern bricht aus den starren Strukturen aus und zieht wenig später in eine eigene kleine Wohnung.

6.3.4 Fazit: Charakterisierung von Jéssica

6.3.4.1 Originalfilm

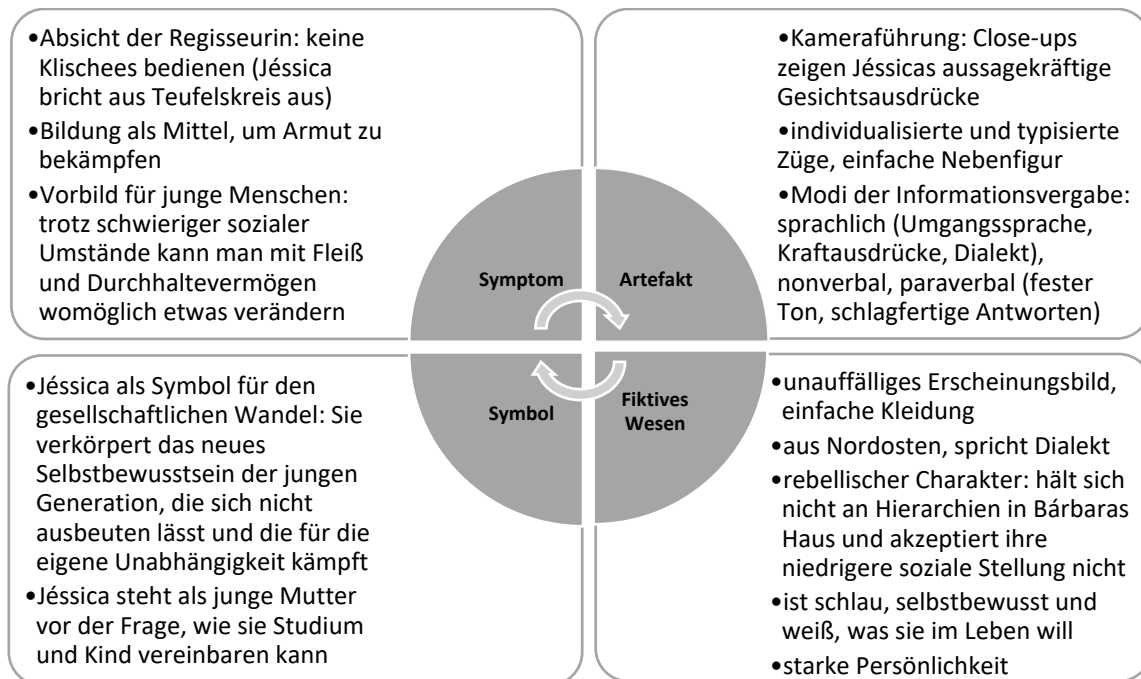


Abbildung 9: Analyseergebnisse der Charakterisierung von Jéssica [selbst erstellt]

Als Jéssica der Familie vorgestellt wird, wirkt sie zunächst unscheinbar und unsicher, was aber daran liegt, dass sie sich dort von Anfang an nicht wohlfühlt. Ähnlich wie Val, wird Jéssica durch den Dialekt Nordestino charakterisiert, der ihre niedrigere gesellschaftliche Stellung markiert. Jéssicas Sprachverwendung unterscheidet sich aber insofern von Vals Sprache, als dass Jéssica keine höflichen Anreden und Floskeln verwendet, um den Hausherrn oder ihrer Mutter selbst zu gefallen, sondern dass sie geradeaus sagt, was ihr nicht passt. Außerdem verwendet sie im Streit mit Val Schimpfwörter, die Jéssicas rebellischen Charakter zeigen.

Jéssica ist jung, ambitioniert und ehrgeizig. Ihre Rivalin Bárbara sieht sie als Bedrohung für die hierarchische Ordnung im Haus. Jéssica und Bárbara sind sich aber trotz ihrer Unterschiedlichkeit im Grunde doch sehr ähnlich (Parallelfiguren), denn beide sind zielstrebig und gehen ihrem Beruf bzw. der Karriere und dem Studium nach. Zwischen Bárbara und Jéssica lassen sich abgesehen vom Dialekt keine besonders auffälligen sprachlichen Unterschiede feststellen, da beide einander nicht viel zu sagen haben: Bei deren Zusammentreffen herrscht meist eine kühle, distanzierte Atmosphäre, die von gegenseitiger Ablehnung geprägt ist und nicht viel Platz für Wortwechsel lässt. Generell ist Jéssica sowohl in Bárbaras Gegenwart als auch Val gegenüber schlagfertig und selbstbewusst. Jéssica ist in gewisser Hinsicht individuali-

siert gestaltet: Sie durchbricht Stereotype aus ihrer eigenen Kraft, mit viel Fleiß und Begeisterung, und lässt sich von Beginn an nicht in die Schublade einordnen, in die Bárbara sie automatisch steckt bzw. die für sie laut der gesellschaftlichen Ordnung vorgesehen ist.

Und obwohl sich Jéssica im Gegensatz zu Val traut, für sich selbst einzustehen, sich gegen Unterdrückung zu wehren und ihren eigenen Interessen und der Leidenschaft für Architektur nachzugehen, ist auch sie in gesellschaftlichen Mechanismen gefangen, denn sie will studieren und sieht sich daher gezwungen, ihren Sohn im Nordosten zurückzulassen. Es wird deutlich, dass sowohl Val als auch Bárbara und Jéssica mit einem Konflikt zu kämpfen haben, in dem es um die schwierige und teils unmögliche Vereinbarkeit der Mutterrolle mit Job, Studium und Selbstverwirklichung geht. Alle drei Frauen nehmen für ihre Ziele die räumliche bzw. emotionale Trennung vom eigenen Kind in Kauf und vernachlässigen (gezwungenermaßen) ihre familiären Beziehungen.

6.3.4.2 Vergleich der Untertitelung und Synchronfassung

Der Dialekt, durch den Jéssica im Original charakterisiert wird, wurde in der UT vereinzelt und in der SYNC verstärkt durch Umgangssprache, Mündlichkeitsmarker und Schimpfwörter kompensiert. Jéssicas Aussprache ähnelt teilweise der langsamen, dialektalen Sprechweise von Val, die an den langgezogenen Vokalen zu erkennen ist. Ob derartige Unterschiede für das deutschsprachige Publikum herauszuhören sind und die Figurencharakterisierung der UT beeinflussen, ist zweifelhaft. Auch in der SYNC sind solche subtilen Unterschiede nicht auszumachen. Diese „fehlende“ Information, die im Original sprachlich vermittelt wird, führt in den Übersetzungen aber nicht zu Änderungen der Charakterzeichnung, und ist somit entbehrlich.

Während es in der UT Stilwechsel gibt und diese generell einen eher neutralen, schriftsprachlichen Charakter aufweist, ist in der SYNC tendenziell ein niedrigeres Register festzustellen. Damit soll Jéssica sprachlich von Bárbaras Familie abgegrenzt werden. In den Übersetzungen eignet sich die Umgangssprache jedoch nur bedingt, um den Kontrast der beiden Familien zu zeigen, denn auch Bárbara, Carlos und Fabinho verwenden sowohl im Original als auch in den Übersetzungen umgangssprachliche Wörter und Ausdrücke. Daher lässt sich wahrscheinlich erklären, warum in der SYNC bei Jéssicas Sprechanteilen noch zusätzliche umgangssprachliche Wendungen und Kraftausdrücke eingefügt wurden, die keine Entsprechung im Originalfilm haben. Diese Strategie wurde auch beim Übersetzen von Vals Redeanteilen und oft in Kombination mit einer niedrigen Stilebene angewandt.

6.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die UT und SYNC auf die Charakterzeichnung der Figuren im Film *Que horas ela volta?* jeweils unterschiedliche Einflüsse haben. Die UT fällt im Vergleich zum Original und zur SYNC durch einige Auslassungen, weniger Mündlichkeitsmarker und weniger Umgangssprache sowie durch einen uneinheitlichen Stil auf, der an unbegründeten Wechseln zwischen neutralem, formellem und informellem Register zu erkennen ist – hier spielt sicherlich auch der bereits behandelte Unterschied zwischen Geschrieben- und Gesprochensprachlichkeit eine Rolle, ebenso wie Platzbeschränkungen der UT einen Einfluss haben können, wohingegen es bei der SYNC mehr Spielraum für übersetzerische Kreativität gibt. In der UT kommen die sprachlichen Unterschiede zwischen Val, Jéssica und Bárbara nicht so gut zur Geltung, da es keine einheitlichen Merkmale gibt, die in der Übersetzung konsequent angewendet worden wären, um die Klassenunterschiede zu verdeutlichen. Wie die Analyse gezeigt hat, kommen in der UT natürlich auch Umgangssprache sowie manche Schimpfwörter vor, die Jéssica beispielsweise benutzt, es kann aber keine klare Abgrenzung gezogen werden, da auch Bárbara zum Teil Umgangssprache verwendet und sich die Sprache der Figuren sozusagen auf einer informellen Ebene trifft und dadurch annähert. Durch den nüchternen Stil der UT wird Bárbaras reservierte und gleichgültige Distanziertheit betont und mit Vals gutmütiger Art und ihrer Unterordnung in Kontrast gesetzt.

In der SYNC wird hingegen ein anderer Fokus gelegt, denn es wird Bárbaras aufgesetzte, oberflächliche Überheblichkeit sprachlich herausgearbeitet. Der Gegensatz zwischen Bárbaras „normaler“ Umgangssprache und ihrem Bemühen um eine moderne, gebildete Ausdrucksweise und Vals bzw. Jéssicas informeller, teils vulgärer Sprache (z. B. inhaltliche Anpassungen und umgangssprachliche Hinzufügungen mit niedriger Stilebene, Schimpfwörter und derbe Ausdrücke) wird in der SYNC sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Wenngleich die diatopische Funktion des brasilianischen Dialekts aufgrund des Sprachwechsels in die deutschen Übersetzungen nicht übertragen werden konnte, wurden besonders in der SYNC die sprachlichen Möglichkeiten gut ausgeschöpft, um die diastratischen und diaphasischen Unterschiede zu veranschaulichen, die der Dialekt Nordestino im Original vermittelt. Auch in der UT wird das Problem des Klassenkonflikts aufgezeigt, jedoch ohne dabei auf sprachlicher Ebene allzu sehr in die Tiefe zu gehen.

7 Schlussfolgerung

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit war die Beantwortung der Frage, ob bzw. inwiefern verschiedene Sprachvarietäten (Dialekt, Standardsprache, Soziolekt, Stil, Register usw.) des Brasilianischen Portugiesisch und deren deutsche Übersetzungen im Film *Que horas ela volta?* die Zeichnung der Charaktere und die Handlungssituationen beeinflussen.

Als translationswissenschaftliche Basis diente die funktional-multimodale Theorie (Kap. 1), bei der es vorrangig darum geht, die kommunikative Funktion der Übersetzung für das anderssprachige Zielpublikum herzustellen. Nicht nur die Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1984), sondern auch das Translatorische Handeln (Holz-Mänttari 1984) haben dazu beigetragen, das Übersetzen als interaktiven und komplexen Kommunikationsprozess verschiedener professionell handelnder AkteurInnen zu verstehen, der auf die Funktionsfähigkeit des Translats in seinem neuen Verwendungskontext abzielt. Wenn Translation früher als reines Übertragen von sprachlichen Einheiten gesehen wurde, so verlor das Original nun langsam seine „Monopolstellung“, denn um auf die multimodalen Erfordernisse sowie auf die Bedürfnisse der ZielrezipientInnen einzugehen, sind Übersetzungsbedingte Abweichungen vom Ausgangstext oft notwendig. Bis multimodale Texte und Ansätze aber tatsächlich vermehrt Einzug in die Translationswissenschaft erhielten, dauerte es noch bis in die 1990er Jahre.

Im Rahmen des Theorieteils wurde außerdem Bezug zur Multimodalen Kommunikationstheorie (Kress & van Leeuwen 2001) und zum Translationsverständnis in der Sozialen Semiotik (Kress 2010 und 2020) genommen. Kress & van Leeuwen sprechen bspw. von semiotischen Ressourcen (Modi), deren Verwendung zur sozialen Interaktion führt. Die semiotische Produktion wird in diesem Verständnis von soziopolitischen, ökonomischen, kulturellen oder ästhetischen Faktoren beeinflusst. Kress fokussiert sich weniger auf solche äußeren Umstände, sondern auf das Übersetzen an sich, das laut ihm immer zu einer vollständig neuen Interpretation von Zeichen führt. Bei beiden Theorien sind Parallelen zur funktionalen Theorie erkennbar: Übersetzen ist kein passives Reproduzieren von Sprache, sondern verantwortungsvolles, kreativ-schöpferisches Handeln, bei dem die ZieltextempfängerInnen, die Funktions-, Kultur- und Kontextorientierung usw. berücksichtigt werden müssen.

Im Anschluss wurde die Geschichte der Audiovisuellen Translation und deren Entwicklung als eigenständige Disziplin behandelt (Kap. 2). Ausgehend von der Stummfilmära, ging es dann um die ersten Tonfilme und später um die Verbreitung des Fernsehens, da die

Anfänge der AVT eng mit der Geschichte des Films verbunden sind. In unserer heutigen Zeit stellen die Digitalisierung und zunehmende Automatisierung für die AVT eine große Herausforderung dar. Übersetzungssoftware und andere Sprachtechnologien werden schon ungefähr seit den 1990er Jahren entwickelt und verwendet. In jüngerer Zeit arbeiten ÜbersetzerInnen aber immer mehr cloudgestützt und mit dem Einsatz von Künstlicher Intelligenz. Solche Technologien entwickeln sich rasend schnell weiter und haben einen enormen Einfluss auf die Arbeitsweise von ÜbersetzerInnen. Und obwohl Übersetzungsprogramme (mit KI) immer mehr perfektioniert werden, sind die Aufgaben von TranslatorInnen dennoch vielfältig und nicht zu vernachlässigen, wenn es um professionelle Übersetzungsdienstleistungen geht.

Die AVT ist ein großer Bereich, der über das Filmübersetzen weit hinausgeht. Auch in Oper, Theater, Fernsehen, Videospielen, Software etc. müssen multimodale Inhalte übersetzt werden, ebenso wie Fragen nach der Barrierefreiheit von zentraler Wichtigkeit sind. Da es in der Masterarbeit um die interlinguale UT und SYNC ging, wurden diese beiden Formen der AVT im Verlauf dieses Kapitels genauer beschrieben. Es konnte festgestellt werden, dass sowohl die UT als auch die SYNC oft zielkulturelle, kontextuelle Änderungen und Anpassungen erfordern, damit das Verständnis für die neuen RezipientInnen gesichert werden kann. ÜbersetzerInnen stehen im Bereich der AVT also vor der herausfordernden Aufgabe, mit verschiedenen Sprachen, Kulturen, Medien und Modi etc. professionell umzugehen.

Das anschließende Kapitel (Kap. 3) handelte vom eigentlichen Kern der Arbeit, nämlich vom Übersetzen von Sprachvarietäten u. a. im Kontext der Filmtranslation. Dabei ging es z. B. um den auch im Film *Que horas ela volta?* thematisierten Gegensatz zwischen Dialekt und Standardsprache sowie um den Einsatz von Dialekt als soziolektale Varietät. Dialekte haben keine direkte Entsprechung in der Zielsprache, geben aber wichtige Informationen über regionale, soziale, ethnische oder sonstige Kriterien der SprecherInnen. Daher ist hier besonders die Kreativität und Kompetenz der TranslatorInnen gefragt, die nicht nur die Wirkung von Varietäten erkennen und verstehen müssen, sondern auch deren Bedeutung für die Filmnarration. Während die Konnotationen, die diatopische Sprachvarietäten vermitteln, oft nicht einfach in die Übersetzung übertragen werden können, gibt es dennoch Möglichkeiten, wie z. B. das Einbauen unterschiedlicher Stile oder Register zur Vermittlung von Informationen diastratischer und diaphasischer Varietäten. Abgesehen davon sind im Verständnis der funktional-multimodalen Theorie auch Auslassungen, Änderungen oder Hinzufügungen möglich bzw. notwendig, die je nach Bedarf eingesetzt werden können bzw. müssen.

Anhand aktueller Beispiele von Streamingplattformen und Fernsehsendern wurde gezeigt, dass grundsätzlich in die Standardsprache übersetzt wird, um die Verständlichkeit der audiovisuellen Produkte für eine möglichst breite Zielgruppe zu garantieren. Bei der UT gibt es aufgrund der schriftlichen Form, der erforderlichen guten Lesbarkeit und der Platzbeschränkungen weniger übersetzerischen Freiraum, während bei der SYNC neben Änderungen der Stilebene oder Verbalisierungen von Informationen etc. auch Stimmqualität, Sprechweise oder Akzente der SynchronsprecherInnen eingesetzt werden können, um gewisse Assoziationen herzustellen oder Aspekte zu betonen. Abschließend wurden in diesem Kapitel noch andere sprachliche Phänomene der AVT, d. h. Kulturspezifika und Humor beschrieben, deren Übersetzung Parallelen zum Umgang mit Sprachvarietäten aufweist. Als Gemeinsamkeit wurde festgehalten, dass Sprachvarietäten, andere Kulturspezifika oder Humor nicht nur verbal eingesetzt werden können, sondern sich auch para- oder nonverbal zeigen können. Deren multimodale Funktionsweise muss daher beim Übersetzen unbedingt berücksichtigt werden.

Im darauffolgenden Kapitel (Kap. 4) wurde der Film *Que horas ela volta?* vorgestellt. Neben der Zusammenfassung der Handlung und der Beschreibung der Entstehung des Films, wurde der Dialekt Nordestino und dessen Verwendung in den brasilianischen Medien kurz umrissen. Zu diesem Zweck wurden zentrale Thesen des Werks *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (Albuquerque Jr. ⁵2011) dargestellt und zum Film *Que horas ela volta?* in Bezug gesetzt, denn nicht nur die Handlung, sondern auch die sprachliche bzw. dialektale Gestaltung der Dialoge ist in Bereiche der brasilianischen Lebenswelt eingebettet. Der Film baut auf der von Albuquerque Jr. untersuchten Stereotypisierungen und Marginalisierung des Nordostens auf und zeigt komplexe Dynamiken der unterschiedlichen sozialen Klassen in Brasilien. Im Film dient der Dialekt u. a. der Aufwertung der sprachlichen Vielfalt und der DialektsprecherInnen.

Während in Brasilien die Gesellschaftskritik des Films im Vordergrund stand, wurde er in Europa als heitere Komödie vermarktet. Sowohl in Brasilien als auch in Europa wurden das großartige Schauspiel der HauptdarstellerInnen und die einerseits kritische und andererseits emotionale Handlung des Films sehr positiv bewertet. Nichtsdestotrotz war es interessant, im Rahmen der Arbeit einige der wenigen Kritiker zu Wort kommen zu lassen, die bspw. bemängelten, dass durch stereotype Figuren die Sozialkritik des Films abgeschwächt worden sei. Die Kritik hat seine Berechtigung, dennoch war es die Absicht der Regisseurin, einen kritischen Spielfilm zu drehen, der für ein breites Publikum zugänglich ist, und dies ist ihr gelungen.

Im Anschluss daran wurde das für die Analyse ausgewählte Untersuchungsmodell von

Eder (²2014) vorgestellt (Kap. 5). Das umfangreiche Modell bildete für die Analyse eine gute Grundlage, um den multimodalen Aspekten des Films möglichst gerecht zu werden. Um den Umfang der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen und den übersetzungswissenschaftlichen Schwerpunkt nicht zu vernachlässigen, wurde der Fokus der Analyse auf das sprachliche und parasprachliche Verhalten der Figuren und deren Zusammenspiel mit nonverbalen Submodi gelegt. Im Mittelpunkt stand dabei die Untersuchung von Sprachvarietäten und deren (übersetzungsbedingter) Einfluss auf die Zeichnung der Filmcharaktere.

Im Analysekapitel (Kap. 6) konnte die Annahme, dass sich die Charakterisierung der Figuren in den Übersetzungen durch den Wegfall des Dialekts ändert, teilweise bestätigt werden. Die Figur Val z. B., wirkt in der UT und SYNC aufgrund der in regionaler Hinsicht neutralen Sprache weniger real bzw. flacher und einfacher, denn im Original wird sie in Kontexte der brasilianischen Realität eingebettet. Die sozialen Konnotationen, die durch den Dialekt und die Umgangssprache vermittelt werden, kommen aber auch in den Übersetzungen zur Geltung – in der SYNC noch mehr als in der UT. Die UT zeichnet sich durch ein eher neutrales Register aus, in dem Stilbrüche festzustellen sind. Daher fehlen hier eindeutige sprachliche Merkmale, die im Original die Hierarchien zwischen Val bzw. Jéssica (Dialekt, Umgangssprache, Vulgarismen) und Bárbara (Standard- und Umgangssprache, Anglizismen) markieren.

Die Analyse hat gezeigt, dass in der SYNC einige zielkulturelle Anpassungen bzw. inhaltliche Änderungen und Hinzufügungen vorgenommen wurden, die für die Charakterisierung relevant sind. Dadurch bekommen die deutschsprachigen ZuschauerInnen zusätzliche Hinweise, die im Original u. a. durch den Dialekt oder z. B. durch das Star-Image der Protagonistin vermittelt werden. Während in der UT die deutlichen sprachlichen Unterschiede der Figuren oft nivelliert wurden, wurde Bárbaras überhebliche, oberflächliche Art in der SYNC herausgearbeitet und verstärkt. Auch Vals und Jéssicas informelle Sprache wurde hervorgehoben.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die sozialkritische Botschaft in den Übersetzungen auch ohne den Dialekt präsent ist und besonders in der SYNC viele Möglichkeiten gefunden wurden, um die Dialoge wiederzugeben bzw. zu gestalten. Wenngleich die Sprache der UT insgesamt weniger vielfältig ist, wird diese durch das Zusammenwirken der ausdrucksstarken Mimik und Gestik der SchauspielerInnen, der Filmmusik, der Kameraführung etc. unterstützt. Durch die Wechselwirkung der sprachlichen, paraverbalen und nonverbalen Modi wird dem deutschsprachigen Publikum ein Filmerlebnis geboten, das in sprachlicher Hinsicht zwar teils weniger differenziert sein mag, aber dennoch in seiner Gesamtheit überzeugt.

8 Bibliografie

8.1 Primärliteratur

Muylaert, Anna (2015): *Que horas ela volta?* [DVD 112 min.] Brasilien: Gullane, Africa Filmes & Globo Filmes (auch auf YouTube verfügbar:

https://www.youtube.com/watch?v=nTNp_voFGew (Stand: 02.09.2024)).

8.2 Sekundärliteratur

Adami, Elisabetta & Ramos Pinto, Sara (2020): „MEANING-(RE)MAKING IN A WORLD OF UN-TRANSLATED SIGNS. Towards a research agenda on multimodality, culture, and translation“. In: Boria; Carreres; Noriega-Sánchez & Tomalin (Hg.), 71-93.

Agnetta, Marco & Künzli, Alexander (2024): „Der (sub-)disziplinäre Status der AVT“. In: Künzli & Kaendl (Hg.), 23-34.

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (2011): *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez.

Amazon Prime Video (o. J.): „Der Sommer mit Mamã [dt./OV]“.

https://www.amazon.de/Sommer-mit-Mam%C3%A3-dt-OV/dp/B01C3M9XGO/ref=sr_1_1?mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=2ZPB88KSWHY91&dib=eyJ2IjojMSJ9.a3sz547LNxZV2QJy94SHPP1eRWjT9HqAj2My1_m7VITGjHj071QN20LucGBJIEps.7r6CXLGFTuUGageQuYdiLQFMynv8I3AAWXj8BtShz0&dib_tag=se&keywords=que+horas+ela+volta&qid=1724165879&s=instant-video&srefix=que+horas+ela+volta%2Cinstant-video%2C171&sr=1-1 (Stand: 20.08.2024).

Amazon Prime Video (2024): „German (Germany) Localization Style and Technical Guide“.

https://videocentral.amazon.com/home/help?topicId=GGUTLEAY9WXZQD8C&ref=avd_sup_GGUTLEAY9WXZQD8C (Stand 27.07.2024).

Anatole Studio (2022): „Le Deepfake: la future innovation dans le monde du doublage?“, 29.11.2022. <https://www.studio-anatole.com/articles/le-deepfake-la-future-innovation-dans-le-monde-du-doublage>

(Stand: 15.09.2024).

- Araujo, Inácio (2015): „'Novelismo' não turva sutileza de 'Que Horas Ela Volta?'"'. In: *Folha de S.Paulo*, 26.08.2015. <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673569-novelismo-nao-turva-sutileza-de-que-horas-ela-volta.shtml> (Stand: 13.09.2024).
- Asendorpf, Jens B. (³2005): *Psychologie der Persönlichkeit*. Heidelberg: Springer.
- Attardo, Salvatore (Hg.) (2014): *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage.
- Attardo, Salvatore (Hg.) (2017): *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York/London: Routledge.
- Attardo, Salvatore & Raskin, Victor (1991): „Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model". In: *Humor* 4 (3/4): 293–347.
- Bagno, Marcos (⁴⁹2007): *Preconceito lingüístico. O que é, como se faz*. São Paulo: Loyola.
- Belinchón, Gregorio (2015): „Anna Muylaert: 'O classismo está arraigado em todos os estratos'. Diretora e roteirista brasileira apresenta o filme 'Que Horas Ela Volta?'"'. In: *El País España*, 27.08.2015. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/25/cultura/1435259344_756338.html (Stand: 08.09.2024).
- Berry, Jessica (2024): „Sprachversionsfilme". In: Künzli & Kaindl (Hg.), 189-196.
- Bienk, Alice (⁵2019): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.
- Bocksch, René (2022): „Untertitel vs. Synchro. Deutsche schauen Filme lieber in ihrer Muttersprache", 18.02.2022. <https://de.statista.com/infografik/26874/anteil-der-zuschauer-fremdsprachiger-inhalte-die-untertitel-bevorzugen/> (Stand: 09.07.2024).
- Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hg.) (2020): *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (Palgrave Studies in Translating and Interpreting). London: Palgrave.
- Bolaños García-Escribano, Alejandro & Díaz Cintas, Jorge (2020): „The Cloud Turn in Audiovisual Translation". In: Bogucki & Deckert (Hg.), 519–544.
- Boria, Monica; Carreres Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) (2020): *Translation and multimodality. Beyond words*. London/New York: Routledge.

- Boyero, Carlos (2015): „Ainda a luta de classes“. In: *El País Brasil*, 27.08.2015.
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/25/cultura/1435256893_673077.html
 (Stand: 08.09.2024).
- Bräutigam, Thomas & Peiler, Nils Daniel (2015): „Erkenntnispotentiale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation“. In: Bräutigam & Peiler (Hg.), 13-28.
- Bräutigam, Thomas & Peiler, Nils Daniel (Hg.) (2015): *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation* (Marburger Schriften zur Medienforschung 58). Marburg: Schüren.
- Braun, Sabine & Starr, Kim (Hg.) (2021): *Innovation in Audio Description Research* (The IATIS Yearbook). London/New York. Routledge.
- Bruti, Silvia (2019): „Spoken discourse and conversational interaction in audiovisual translation“. In: Pérez-González (Hg.), 192-208.
- Bucher, Hans-Jürgen (2010): „Multimodalität – eine Universalie des Medienwandels: Problemstellungen und Theorien der Multimodalitätsforschung“. In: Bucher, Hans-Jürgen; Gloning, Thomas & Lehen, Katrin (Hg.): *Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*. Frankfurt: Campus, 41-79.
- Burkhard, Denise & Gymnich, Marion (2024): „Filmnarratologische Zugänge“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 87-94.
- Cerezo Merchán, Beatriz (2019): „Audiovisual Translator Training“. In: Pérez-González (Hg.), 468–482.
- Chaume, Frederic (2008): „Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals“. In: Díaz Cintas (Hg.), 129-140.
- Chaume, Frederic (2013a): „Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing“. In: Millán & Bartrina (Hg.), 288-302.
- Chaume, Frederic (2013b): „The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies“. In: *Translation Spaces* 2 (1), 105–123.
https://www.researchgate.net/publication/262946400_The_turn_of_audiovisual_tra

[nslation New audiences and new technologies Translation Spaces 2 2013#fullTextFileContent](#) (Stand 18.08.2024).

Chaume, Frederic (2020): „Dubbing“. In: Bogucki & Deckert (Hg.), 103-132.

Chiaro, Delia (2009a): „Dialect Translation“. In: Munday (Hg.), 181.

Chiaro, Delia (2009b): „Issues in Audiovisual Translation“. In: Munday (Hg.), 141-165.

Chiaro, Delia (Hg.) (2010): *Translation, Humour and the Media. Translation and Humour 1 & 2* (Continuum Advances in Translation Studies). London/New York: Continuum.

Chiaro, Delia (2014): „Audiovisual Translation“. In: Attardo (Hg.), 71-74.

CINUSP Paulo Emílio (2016): „Novíssimo Cinema Brasileiro 2016 – Debate com Anna Mui-laert“. [59'37''] https://www.youtube.com/watch?v=XYj_l1_oXIU (Stand: 02.09.2024).

Coseriu, Eugenio (1988): „'Historische Sprache' und 'Dialekt'“. In: Albrecht, Jörn; Lüdtke, Jens & Thun, Harald (Hg.): *Energie und Ergon. Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu* (Tübinger Beiträge zur Linguistik 300). Tübingen: Narr, 45-61.

Czennia, Bärbel (2004): „Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem“. In: Kittel; Frank; Greiner; Hermans; Koller; Lambert & Paul (Hg.), 505-512.

Das Erste (2020): „Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF“.

<https://www.daserste.de/specials/service/untertitel-standards100.html> (Stand: 27.07.2024).

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

https://www.researchgate.net/publication/233578733_Translation_and_mass-communication_Film_and_TV_translation_as_evidence_of_cultural_dynamics

(Stand: 18.08.2024).

Delabastita, Dirk (1996): „Introduction“. In: Delabastita, Dirk (Hg.): *Word Play and Translation* (The Translator. Studies in Intercultural Communication 2 (2)). Manchester: St. Jerome, 127-139.

- Deutsche Synchronkartei (o. J.): „Der Sommer mit Mamã (2015). Que Horas Ela Volta? Spielfilm“. <https://www.synchronkartei.de/film/32362> (Stand: 06.09.2024).
- Díaz Cintas, Jorge (2005): „Back to the Future in Subtitling“. In: Gerzymisch-Arbogast & Nauert (Hg.), 16-32.
- Díaz Cintas, Jorge (Hg.) (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation* (European Society for Translation Studies (EST), Subseries 77). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge & Massidda, Serenella (2020): „Technological advances in audiovisual translation“. In: O'Hagan (Hg.), 255-270.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling* (Translation Practices Explained). London/New York: Routledge.
- Díaz Cintas Jorge & Remael, Aline (2021): *Subtitling. Concepts and Practices* (Translation Practices Explained). London/New York: Routledge.
- Dicerto, Sara (2018): *Multimodal Pragmatics and Translation. A new model for source text analysis* (Palgrave Studies in Translating and Interpreting). London: Palgrave Macmillan.
- Dicionário InFormal (o. J. a): „mainha“. <https://www.dicionarioinformal.com.br/mainha/> (Stand: 23.10.2024).
- Dicionário InFormal (o. J. b): „oxe“. <https://www.dicionarioinformal.com.br/oxe/> (Stand: 23.10.2024).
- Dicionário InFormal (o. J. c): „tirica“. <https://www.dicionarioinformal.com.br/tirica/> (Stand: 16.10.2024).
- Dicionário InFormal (o. J. d): „tu“. <https://www.dicionarioinformal.com.br/tu/> (Stand: 14.10.2024).
- Dore, Margherita (Hg.) (2021): *Humour translation in the age of multimedia*. London/New York: Routledge.

- Dourado, Pedro (o. J.): „Cineastas brasileiros: Anna Muylaert“. In: *Instituto de Cinema SP*.
<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-anna-muylaert> (Stand: 03.09.2024).
- Duden (o. J.): „Weib“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Weib> (Stand: 18.12.2024).
- Dunker, Christian (2015): „Que horas ela volta? ...por cima“. In: Blog da *Boitempo*, 28.09.2015.
<https://blogdaboitempo.com.br/2015/09/28/que-horas-ela-volta-por-cima/> (Stand: 08.09.2024).
- Dwyer, Tessa (2019): „Audiovisual Translation and fandom“. In: Pérez-González (Hg.), 436-452.
- Dwyer, Tessa (2021): „Universally speaking: 'Lost in Translation' and polyglot cinema“. In: *Linguistica Antverpiensia* (New Series – Themes in Translation Studies 4), 295-310.
<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/143/85> (Stand: 04.06.2024).
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Eder, Jens (²2014): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Egri, Lajos (²1960): *The Art of Dramatic Writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon and Schuster.
- Endruschat, Annette & Schmidt-Radefeldt, Jürgen (³2014): *Einführung in die portugiesische Sprachwissenschaft*. Tübingen: Narr.
- Faude designer (2020): „Anna Muylaert“. In: *Primeiro Tratamento* 118, 15.04.2020. [01'34'59"]
<https://www.primeirotratamento.com.br/2020/04/15/primeiro-tratamento-anna-muylaert-118/> (Stand: 03.09.2024).
- Figueiró, Belisa & Sampaio, Rafael (Hg.) (2019): *Anna Muylaert. Roteiro original do filme Que horas ela volta?* (Roteiros do cinema brasileiro). São Paulo: Klaxon.
- Flawless (o. J.): „AI Powered Filmmaking Tools. The world’s first licensable, professional GenAI film editing software“. <https://www.flawlessai.com/ai-tools> (Stand: 17.06.2024).

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

Gallego, Luiz Fernando (2015): „Críticas. Que horas ela volta?”. In: *O Globo*, 27.08.2015.
<https://criticos.com.br/?p=7475> (Stand: 08.09.2024).

Gambier, Yves (2006): „Multimodality and Subtitling”. In: Carroll, Mary; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.): *MuTra. Audiovisual Translation Scenarios* (Proceedings EU High Level Scientific Conferences, Marie Curie Euroconferences, Copenhagen 1-5 May), 91-98.
http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf (Stand: 04.12.2022).

Gambier, Yves (2008): „Recent developments and challenges in audiovisual translation research”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Hg.): *Between text and image. 'Updating research in screen translation'*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 11-33.
https://www.researchgate.net/publication/351711542_Recent_developments_and_challenges_in_audiovisual_translation_research (Stand: 18.08.2024).

Georgakopoulou, Panayota (2012): „Challenges for the audiovisual industry in the digital age: the ever-changing needs of subtitle production”. In: *The Journal of Specialised Translation* 17, 78–103.
https://www.researchgate.net/publication/329923361_Challenges_for_the_audiovisual_industry_in_the_digital_age_the_ever-changing_needs_of_subtitle_production#fullTextFileContent (Stand: 25.06.2024).

Georgakopoulou, Panayota (2019): „Technologization of audiovisual translation”. In: Pérez-González (Hg.), 516-539.

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) (2005): *MuTra. Challenges of Multidimensional Translation* (Proceedings EU High Level Scientific Conferences, Marie Curie Euroconferences, Saarbrücken 2-6 May). Saarbrücken: Advanced Translation Research Center (ATRC).
https://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf (Stand: 09.08.2024).

- Görz, Günther; Schmid, Ute & Braun, Tanya (⁶2021): *Handbuch der Künstlichen Intelligenz*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Goetsch, Paul (1985): „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkultur entwickelter Schriftkulturen“. In: *Poetica* 17, 202-218.
- Google LLC. (o. J.): „Aloud by YouTube“. <https://aloud.area120.google.com/> (Stand: 05.12.2024).
- Gottlieb, Henrik (1992): „Subtitling. A new university discipline“. In: Dollerup, Cay & Loddegaard, Anne (Hg.): *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent, Experience*. Amsterdam: John Benjamins, 161-172.
- Gottlieb, Henrik (1994): „Subtitling: Diagonal Translation“. In: *Perspectives* 2 (1), 101–121. https://www.researchgate.net/profile/Henrik-Gottlieb/publication/254334056_Subtitling_Diagonal_Translation/links/574ea8f208aefc38ba11163b/Subtitling-Diagonal-Translation.pdf (Stand: 18.08.2024).
- Gottlieb, Henrik (1998): „Subtitling“. In: Baker, Mona (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 244-248.
- Gottlieb, Henrik (2002): „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs“. In: Friedrich, Hans-Edwin & Jung, Uli (Hg.): *Schrift und Bild im Film* (Schrift und Bild in Bewegung 3). Bielefeld: Aisthesis, 185-214.
- Gregory, Michael & Carroll, Susanne (1978): *Language and Situation. Language Varieties and their Social Contexts*. London/Henley/Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Greiner, Norbert (2004): „Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten“. In: Kittel; Frank; Greiner; Hermans; Koller; Lambert & Paul (Hg.), 899-907.
- Grübl, Birgit (2024): „AVT in Fernsehanstalten“. In: Künzli & Kaendl (Hg.), 209-217.
- Gstöttner, Alois (2011): „Keine Frage der Klasse. Das Wohngebäude Edifício Copan in São Paulo ist bis heute eine lebendige Skulptur der südamerikanischen Moderne geblieben – Ein Lokalausweis“. In: *Der Standard*, 25.03.2011. <https://www.derstandard.at/story/1297821470012/architektur-keine-frage-der-klasse> (Stand: 26.08.2024).

- Gullane, Africa Filmes, Spicine, Globo Filmes & Pandora Filmes (2015): „Extras. Featurettes: Anna Muylaert über den Film & Internationales Featurettes“. [4'47"] (auch auf YouTube verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=nTNp_voFGew (Stand: 02.09.2024)).
- Gutermuth, Silke & Hansen-Schirra, Silvia (2024): „Barrierefreiheit und AVT“. In: Künzli & Kaendl (Hg.), 47-60.
- Halliday, Michael A. K. & Matthiessen, Christian M. I. M. (⁴2014): *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. London/New York: Routledge.
- Hayakawa, Megumi (2015): „'Japanischer' als im Original? Die Besetzungsstrategien der Synchronsprecher für Ken Watanabe und Hiroyuki Sanada in deren Hollywood-Filmen“. In: Bräutigam & Peiler (Hg.), 260-279.
- Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie* (Linguistische Arbeiten 318). Tübingen: Niemeyer.
- Herbst, Thomas (2015): „Filmsynchronisation als sprachliche Redundanzreduzierung. Fragen für die (kognitive) Linguistik“. In: Bräutigam & Peiler (Hg.), 97-120.
- Holly, Werner (2004): *Fernsehen*. Tübingen: Niemeyer.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1993): „Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht“. In: Holz-Mänttari, Justa & Nord, Christiane (Hg.): *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 301-320.
- HRK (o. J.): *Hochschulkompas. Ein Angebot der Hochschulrektorenkonferenz*. <https://www.hochschulkompas.de/home.html> (Stand: 25.06.2024).
- Itaú Cultural, Ancine & Reptília Produções Transmídia (2015): „Anna Muylaert – Encontros de Cinema (2015)“. [08'20"] <https://www.youtube.com/watch?v=AkLNaqT4nE8> (Stand: 01.09.2024).
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

- Jakobson, Roman (1959): „On Linguistic Aspects of Translation“. In: Brower, Reuben (Hg.): *On Translation* (Harvard studies in comparative literature 23). Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 232-239.
<https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> (Stand: 18.08.2024).
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* (Narratologia – Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie 3). Berlin/New York: De Gruyter.
- Jiménez Hurtado, Catalina; Tuominen, Tiina & Ketola, Anne (2018): „Why methods matter: Approaching multimodality in translation research“. In: *Linguistica Antverpiensia* (New Series: Themes in Translation Studies 17), 1-21. <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/522/442> (Stand: 31.01.2023).
- Jüngst, Heike Elisabeth (²2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kadrić, Mira; Kaindl, Klaus & Reithofer, Karin (⁶2019): *Translatorische Methodik* (Basiswissen Translation). Wien: facultas.
- Kaindl, Klaus (2013): „Multimodality and translation“. In: Millán & Bartrina (Hg.), 257-269.
- Kaindl, Klaus (2016): „Multimodales und mediales Übersetzen“. In: Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus: *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: Narr, 120-136.
- Kaindl, Klaus (2020): „A theoretical framework for a multimodal conception of translation“. In: Boria; Carreres; Noriega-Sánchez & Tomalin (Hg.), 49-70.
- Kelber, Rebecca (2023): „Sie schreiben wieder. Nach langem Streik um den Einsatz künstlicher Intelligenz haben sich die Drehbuchautoren mit den US-Studios geeinigt“. In: *ZEIT* 43, 11.10.2023. <https://www.zeit.de/2023/43/hollywood-streik-ende-einigung-drehbuchautoren-ki> (Stand: 17.06.2024).
- Kittel, Harald; Frank, Armin Paul; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Koller, Werner; Lambert, José & Paul, Fritz (Hg.) (2004): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopedia of Translation*

- Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 26 (1)). Berlin: De Gruyter.
- Kolb, Waltraud (1999): „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“. In: Snell-Hornby; Hönig; Kußmaul & Schmitt (Hg.), 278-280.
- Koloszar-Koo, Claudia (2024): „Synchronisation“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 132-140.
- Koyfman, Steph (2018): „Quais os idiomas falados no Brasil? Uma breve introdução“. In: *Babbel Magazine*, 11.01.2018 <https://pt.babbel.com/pt/magazine/quais-linguas-sao-faladas-no-brasil-uma-breve-introducao> (Stand: 29.08.2024).
- Krause-Blouin, Jacqueline (2023): „Hollywood steht still. Sie wehren sich gegen den Einsatz von KI und fordern Erfolgsbeteiligung an Streamingshows: Nach den Drehbuchautoren streiken nun auch die US-Schauspieler“. In: ZEIT ONLINE, 14.07.2023. <https://www.zeit.de/kultur/film/2023-07/hollywood-streik-schauspieler-streaming-ki> (Stand: 17.06.2024).
- Kress, Gunther (2010): *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther (2020): „Transposing meaning: 'translation' in a multimodal semiotic landscape“. In: Boria; Carreres; Noriega-Sánchez & Tomalin (Hg.), 24-48.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Krueger, Gertraude (1986): „Rohübersetzungen sind eher Blindübersetzungen. Über das Synchronisieren von Filmen“. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* (Übersetzer – Kuriers des Geistes. Vom Übersetzen ins Deutsche 36 (4)), 612-614.
- Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption* (TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 90). Berlin: Frank & Timme.
- Künzli, Alexander (2024): „Untertitelung“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 107-122.
- Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (2024): „Einleitung“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 13-19.

- Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) (2024): *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis* (Audiovisual Translation Studies 2). Berlin: Frank & Timme.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Narratologia – Contributions to Narrative Theory 26). Berlin: De Gruyter.
- Kuhn, Markus & Schmidt, Johann N. (2014): „Narration in Film“. In: Hühn, Peter; Meister, Jan Christoph; Pier, John & Schmid, Wolf (Hg.): *Handbook of Narratology* 1. Berlin/Boston: De Gruyter, 384-405.
- Kurch, Alexander (2024): „Technologische Entwicklungen in der AVT“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 361-375.
- Leech, Geoffrey & Short, Mick (1981): *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (English Language Series 13). London/New York: Longman. <http://sv-etc.nl/styleinfiction.pdf> (Stand 18.08.2024).
- Leinert, Claudia (2015): „Kann Synchronisation dem Original gerecht werden? Anmerkungen einer Supervisorin“. In: Bräutigam & Peiler (Hg.), 49-65.
- Maaß, Christiane & Rink, Isabel (Hg.) (2020): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation* (Kommunikation – Partizipation – Inklusion 3). Berlin: Frank & Timme.
- Markstein, Elisabeth (1999): „Realia“. In: Snell-Hornby; Hönig; Kußmaul & Schmitt (Hg.), 288-291.
- Marroquim, Mario (1934): *A língua do Nordeste (Alagôas e Pernambuco)* (Biblioteca Pedagógica Brasileira 5 (25)). São Paulo: Companhia. <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/103/1/25%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf> (Stand: 16.12.2024).
- Meinhardt, Iris (2023): „Gehörlose kritisieren Gebärdensprach-Avatare“. In: *BR24*, 31.05.2021. <https://www.br.de/nachrichten/deutschland-welt/gehoerlose-aeussern-kritik-an-gebaerdensprach-avataren,TfMrXDf> (Stand: 20.06.2024).
- Metrópolis (2015): „Metrópolis entrevista Anna Muylaert (09/08/2015)“. [11'30"] <https://www.youtube.com/watch?v=hFnsaEhBtHw> (Stand 02.09.2024).

- Meyer, John C. (2000): „Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication“. In: *Communication Theory* 10 (3), 310-331.
https://www.academia.edu/12308428/Humor_as_a_Double_Edged_Sword_Four_Functions_of_Humor_in_Communication (Stand: 11.08.2024).
- Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) (2013): *The Routledge Handbook of Translation Studies* (Routledge handbooks in applied linguistics). London/New York: Routledge.
- Moraes, Camila (2015): „'Não há Oscar que pague sentir que seu filme muda a vida de pessoas'“. In: *El País España*, 18.09.2015.
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/17/cultura/1442523298_404392.html
 (Stand: 13.09.2024).
- MUBI (o. J.): „Der Sommer mit Mamã. Preise & Festivals“. <https://mubi.com/de/films/the-second-mother/awards> (Stand: 20.08.2024)
- Munday, Jeremy (Hg.) (2009): *The Routledge Companion to Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Nadiani, Giovanni (2004): „Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. 'Der einzig mögliche Weg?'“ In: Helin, Irmeli (Hg.): *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia* (Nord-europäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 24). Frankfurt am Main: Lang, 53-74.
- Nagel, Silke (2024): „Berufsverbände in der audiovisuellen Übersetzungsbranche“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 265-272.
- Nardi, Antonella (2024): „Ausbildung / Didaktik im Bereich AVT“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 319-331.
- Naumann, Gerd (2015): „Das unsichtbare Handwerk. Zu grundlegenden Aspekten der Synchronarbeit“. In: Bräutigam & Peiler (Hg.), 29-48.
- Nedergaard-Larsen, Birgit (1993): „Culture-bound problems in subtitling“. In: *Perspectives. Studies in Translatology* 1 (2), 207–241.
- Netflix (o. J.): „Die Geschichte von Netflix“. <https://about.netflix.com/de> (Stand: 14.06.2024).

Netflix Hilfe-Center (o. J.): „Barrierefreiheit auf Netflix“.

<https://help.netflix.com/de/node/116022?q=Barrierefreiheit> (Stand: 15.06.2024).

Netflix Partner Help Center (o. J. a): „Dubbing Creative Guidelines – Films & Series – German“.

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/10218002178195-Dubbing-Creative-Guidelines-Films-Series-German> (Stand: 27.07.2024).

Netflix Partner Help Center (o. J. b): „German Timed Text Style Guide“.

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217351587-German-Timed-Text-Style-Guide> (Stand: 30.07.2024).

Netflix Partner Help Center (o. J. c): „Styleguide für Audiodeskriptionen – Version 2.5“.

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/20172442512787-Styleguide-f%C3%BCr-Audiodeskriptionen-Version-2-5> (Stand: 27.07.2024).

Nida, Eugene A. (1964): *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Nord, Christiane (1988): *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.

O'Hagan, Minako (Hg.) (2020): *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. London/New York: Routledge.

Orrego-Carmona, David (2018): „New audiences, international distribution and translation“.

In: Di Giovanni, Elena & Gambier, Yves (Hg.): *Reception Studies and Audiovisual Translation* 141. Amsterdam: John Benjamins, 321–342.

https://publications.aston.ac.uk/id/eprint/37133/1/2018_Orrego_Carmona_New_audiences_international_distribution_and_translation.pdf (Stand: 18.08.2024).

O'Sullivan, Carol & Cornu, Jean-François (2019): „History of audiovisual translation“. In: Pérez-González (Hg.), 15-30.

o. V. (2019): „Dialeto do Português Brasileiro“. In: The Fools – Imersão em Línguas, 14.02.2019. <https://www.thefools.com.br/blog/post/dialetos-do-portugues-brasileiro> (Stand: 20.08.2024).

Pandora Film (o. J.): „Der Sommer mit Mamã. Inhalt, Pressestimmen, Auszeichnungen, Anna Muiylaert & Regina Casé“. <http://sommer.pandorafilm.de/> (Stand: 20.08.2024).

- Panier, Anne (2012): „Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm. Eine Untersuchung am Beispiel des Films 'Entre la coupe et l'élection' von Regisseurin Monique Mbeka Phoba“. In: Panier, Anne; Brons, Kathleen; Wisniewski, Annika & Weißbach, Marleen (Hg.) (2012): *Filmübersetzung. Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription* (Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie 11). Frankfurt am Main: Lang, 19-156.
- Patalas, Enno (1969/2018): „Geschichte des Films“. In: *Praktische Publizistik* 1 (2). Berlin/Boston: De Gruyter, 142-171.
- Pedersen, Jan (2005): „How is Culture Rendered in Subtitles?“. In: Gerzymisch-Arbogast & Nauert (Hg.), 113-130.
https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf (Stand: 18.08.2024).
- 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*. London/New York: Routledge.
- Pérez-González, Luis (³2020): „Audiovisual Translation“. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 30-34.
- Pisek, Gerhard (1994): *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters* (Dissertation 1992, Universität Innsbruck). Trier: WVT.
- Prunč, Erich (1997): „Versuch einer Skopostypologie“. In: Grbić, Nadja & Wolf, Michaela (Hg.): *Text – Kultur – Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe. Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz* (Studien zur Translation 4). Tübingen: Stauffenburg, 33-52.
- Prunč, Erich (2008): „Zur Konstruktion von Translationskulturen“. In: Schippel, Larisa (Hg.): *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept* (TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 16). Berlin: Frank & Timme, 19-

41. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783865969101_A34278937/preview-9783865969101_A34278937.pdf (Stand 18.08.2024).
- Prunč, Erich (³2012): *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht* (TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 43). Berlin: Frank & Timme.
- https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783865969354_A34278964/preview-9783865969354_A34278964.pdf (Stand 18.08.2024).
- Ranzato, Irene (2016): *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing* (Routledge Advances in Translation Studies 11). London/New York: Routledge.
- Reinart, Sylvia (2004): „Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation“. In: Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst* (FASK. Publikationen des Fachbereichs angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim, Reihe A (38)). Frankfurt am Main: Lang, 73-112.
- Reinart, Sylvia (2014): *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik* (Transkulturalität – Translation – Transfer 5). Berlin: Frank & Timme.
- Reiß, Katharina (1969/1981): „Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie“. In: Wilss, Wolfram (Hg.): *Übersetzungswissenschaft* (Wege der Forschung 535). Darmstadt: wbg, 76-91.
- Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina: (³1986): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline (2003): „Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling. A Case Study of Mike Leigh's 'Secrets & Lies' (1996)“. In: *The Translator* 9 (2), 225-247.

- Remael, Aline (2008): „Screenwriting, scripted and unscripted language. What do subtitlers need to know?“. In: Díaz Cintas (Hg.), 57-68.
- Rotten Tomatoes (o. J. a): „About Rotten Tomatoes“. <https://www.rottentomatoes.com/about> (Stand: 20.08.2024).
- Rotten Tomatoes (o. J. b): „The Second Mother“. https://www.rottentomatoes.com/m/the_second_mother (Stand: 20.08.2024).
- Ruch, Willibald (2020): „Humor: eine kleine Einführung“. In: *Schweizerische Zeitschrift für Heilpädagogik* 26 (11-12), 9-14. https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/193635/1/ZORA_193635.pdf (Stand: 16.08.2024).
- Schenker, Daniel (2015): „Críticas. Que horas ela volta?“. In: *O Globo*, 31.08.2015. <https://criticos.com.br/?p=7507#> (Stand: 08.09.2024).
- Schieferdecker, Daniel (2009): „Man spricht deutsch“. In: *Süddeutsche Zeitung JETZT*, 14.05.2009. <https://www.jetzt.de/interview/man-spricht-deutsch-475408> (Stand: 17.09.2024).
- Schlesinger, Martin (2021): *Bilder der Enge. Geschlossene Gesellschaften und Räume des brasilianischen Films* (Inauguraldissertation, Fakultät für Philologie, Ruhr-Universität Bochum). Bielefeld: transcript.
- Sinner, Carsten (2014): *Varietätenlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) (²1999): *Handbuch Translation* (Stauffenburg Handbücher). Tübingen: Stauffenburg.
- Sternberg, Meir (2009): „Epilogue. How (not) to advance toward the narrative mind“. In: Brône, Geert & Vandaele, Jeroen (Hg.): *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Berlin: De Gruyter, 455-532.
- 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* (Sprache im Kontext 23). Frankfurt am Main: Lang, 11-36.
- Stössel, Tinka (2024): „AVT bei Streamingplattformen“. In: Künzli & Kaindl (Hg.), 219-228.

- Stolze, Radegundis (⁷2018): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) (2022): *The Routledge Handbook of Audio Description*. London/New York: Routledge.
- U:search Universität Wien (o. J.): „Que horas ela volta?“.
https://usearch.uaccess.univie.ac.at/primo-explore/search?query=any,contains,Que%20horas%20ela%20volta%3F&tab=default-tab&search_scope=UWI_UBBestand&vid=UWI&offset=0 (Stand: 08.09.2024).
- Vandaele, Jeroen (2008): „Humor in Translation“. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.): *Handbook of Translation Studies* 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147-152.
- Vandaele, Jeroen (2019): „Narratology and audiovisual translation“. In: Pérez-González (Hg.), 225-241.
- Vanoye, Francis (1985): „Conversation publiques“. In: Vanoye, Francis (Hg.): *La parole au cinéma/Speech in film* (Special issue of *Iris* 3 (1)), 99–118.
- Vasey, Ruth (1997): *The World According to Hollywood, 1918-1939* (Wisconsin studies in film). Madison: University of Wisconsin Press.
- Vermeer, Hans J. (³1992): *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze* (Translatorisches Handeln – Wissenschaft 2). Frankfurt am Main: IKO.
- Vigneron, Victor (2015): „Além da esperança | Uma leitura do filme 'Que horas ela volta?'“. In: Blog da *Boitempo*, 21.09.2015. <https://blogdaboitempo.com.br/2015/09/21/alem-da-esperancauma-leitura-do-filme-que-horas-ela-volta/> (Stand: 08.09.2024).
- Wales, Katie (³2011): *A Dictionary of Stylistics*. London/New York: Routledge.
- Williamson, Lee & Pedro Ricoy, Raquel de (2014): „The translation of wordplay in interlingual subtitling: A study of Bienvenue chez les Ch’tis and its English subtitles“. In: *Babel* 60 (2), 164-192.
https://www.researchgate.net/publication/272377142_The_translation_of_wordplay_in_interlingual_subtitling_A_study_of_Bienvenue_chez_les_Ch%27tis_and_its_English_subtitles (Stand: 11.08.2024).

Yau, Wai-Ping (2019): „Sociolinguistics and linguistic variation in audiovisual translation“. In: Pérez-González (Hg.), 281-295.

YouTube-Hilfe (2024a): „Automatische Synchronisierung verwenden“.

https://support.google.com/youtube/answer/15569972?hl=de&ref_topic=7296214&sjid=12205231077557293261-EU (Stand: 05.12.2024).

YouTube-Hilfe (2024b): „Untertitel automatisch erstellen“.

https://support.google.com/youtube/answer/6373554?hl=de&ref_topic=7296214&sjid=12205231077557293261-EU (Stand: 05.12.2024).

Zabalbeascoa, Patrick (1996): „Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies“. In: *The Translator* 2 (2), 235-257.

https://www.researchgate.net/publication/261660600_Translating_Jokes_for_Dubbed_Television_Situation_Comedies (Stand: 11.08.2024).

Zabalbeascoa, Patrick (2008): „The nature of the audiovisual text and its parameters“. In: Díaz Cintas (Hg.), 21-37.

https://www.researchgate.net/publication/300848139_The_nature_of_the_audiovisual_text_and_its_parameters (Stand: 18.08.2024).

Zanoni, Fábio (2016): „Entrevista com Anna Muylaert, diretora de *Que horas ela volta?*“. In: *Revista Fevereiro* 9, 04.2016.

<https://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=09&t=22aa> (Stand: 13.09.2024).