

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die narrative Funktion von Sprachvarietäten in der Synchronisation

verfasst von | submitted by

Sophie Hemetsberger BA

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 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Mit dieser Masterarbeit geht ein langer Weg zu Ende. Es war ein steiniger und teilweise schwerfälliger Weg mit vielen Höhen und Tiefen. Ich bedanke mich bei allen Personen, die ihn mit mir gegangen sind und mich immer unterstützt haben.

Der größte Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der stets eine große Unterstützung war. Ich danke Ihnen für Ihre Geduld und dass sie diesen langen Weg mit mir gegangen sind. Ich konnte von der Themenfindung bis zur Schlussfolgerung immer auf Ihren fachlichen Rat und Ihre Ideen und Vorschläge zählen. Ich bin auch überaus dankbar für Ihre schnellen Rückmeldungen zu all meine Fragen und Ihr stets rasches Feedback.

Ein weiterer großer Dank gilt meiner Familie und meinen FreundInnen. Ich danke euch für die emotionale Unterstützung und das Verständnis für diesen langwierigen Prozess. Danke fürs Korrekturlesen und die unermüdliche Hilfe.

Danke auch an meine ArbeitskollegInnen, die mir besonders am Ende viele Freiheiten ermöglicht haben, dass ich meine Masterarbeit zeitgerecht einreichen kann. Danke für euer Verständnis!

Wien, Juni 2025

Sophie Hemetsberger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. (Translations)theoretische Grundlagen	10
1.1. Skopostheorie	10
1.1.1. Funktion im Fokus	10
1.1.2. Ziel im Fokus	12
1.1.3. RezipientInnen im Fokus	13
1.1.4. Kultur im Fokus	14
1.2. Theorie des translatorischen Handelns	16
1.2.1. Texte als Botschaftsträger	17
1.2.2. TranslatorInnen als ExpertInnen	19
1.2.3. Translation als Kooperation	20
1.3. Multimodalität	21
1.3.1. Verbalismus und Verbalsnobismus	22
1.3.2. Text und Textbegriff	23
1.3.3. Modi und Multimodalität	23
1.4. (Film)narratologie	26
1.4.1. ErzählerInnen vs. Kamera	26
1.4.2. Epische Narration vs. Filmnarration	27
1.4.3. Aktive vs. passive RezipientInnen	29
2. Die Filmsynchronisation – ein Forschungsüberblick	31
2.1. Die Anfänge der Synchronforschung	33
2.1.1. Die Vor- und Nachteile der Synchronisation	34
2.1.2. Das manipulative Potential der Synchronisation	36
2.2. Die Frage der Synchronität	38
2.2.1. Die Synchronitätsarten	39
2.2.2. Der Synchronisationsprozess	40
2.3. Die Diversifizierung der Synchronisationsforschung	41
2.3.1. Die multimodale Dimension der AVT	43
2.3.2. Einzelsprachlicher Phänomene in der AVT	46
2.3.3. Narratologische Ansätze in der AVT	48
2.3.4. Ausbildung und Didaktik im Bereich der AVT	51
3. Sprachvarietäten	53

3.1.	Arten von Sprachvarietäten	56
3.1.1.	Idiolekt	56
3.1.2.	Soziolekt.....	57
3.1.3.	Dialekt.....	58
3.1.4.	Standardsprache	59
3.2.	Sprachvarietäten in der AVT.....	61
3.2.1.	Übersetzungsschwierigkeiten.....	63
3.2.2.	Übersetzungsmöglichkeiten	64
4.	Billy Elliot – eine deskriptive Analyse	68
4.1.	Filmmaterial – Billy Elliot	68
4.1.1.	Inhalt.....	68
4.1.2.	Zentrale Themen und wichtige Bezugspunkte	69
4.1.3.	Charaktere	70
4.1.4.	Produktionsdetails und Übersetzung.....	72
4.1.5.	Rezeption in Großbritannien und im deutschsprachigen Raum.....	73
4.2.	Deskriptive Analyse nach Ramos Pinto (2018)	75
4.2.1.	Billy & seine Familie – <i>Geordie</i>	80
4.2.2.	Billy vs. sein Vater – <i>Generationen und Ideologien</i>	85
4.2.3.	Royal Ballet School – <i>RP</i>	88
4.2.4.	Billys Familie vs. Royal Ballet School – <i>Fremdheit & unterschiedliche Welten</i>	91
4.2.5.	Mrs. Wilkinson – <i>Brücke zwischen Welten</i>	95
4.2.6.	Fazit der Analyse.....	100
	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	104
	Bibliografie.....	108

Einleitung

“Ist die Geschichte, die in einer anderen Sprache erzählt wird, wirklich dieselbe Geschichte?“ (Zuschlag 2002:8) Im Grunde genommen entspringt die Idee und Motivation für die vorliegende Masterarbeit genau dieser Frage. Ab einem gewissen Fortschritt im Translationsstudium, besonders im Schwerpunkt des Literaturübersetzens, wird diese Überlegung auch irgendwann unausweichlich. Und so habe auch ich mir diese Frage gestellt und sie auf die verschiedenen Sprachvarietäten innerhalb einer Sprache ausgeweitet.

Da ich in einem kleinen Dorf in Oberösterreich aufgewachsen bin und dort auch bis zur Oberstufe in der Schule rein im Dialekt kommuniziert wurde, kam ich erst mit Beginn meines Studiums in Wien wirklich mit der mündlichen Verwendung des österreichischen Standarddeutschs in Berührung. So erschreckend es jetzt auch klingen mag, habe ich mich auf einmal gefühlt, also würde ich in einer Fremdsprache sprechen – ich war nervös, habe mich versprochen und manchmal sogar nach Wörtern gerungen. Was ich damit sagen möchte, ist, dass sich der oberösterreichische Dialekt für mich wie meine „Muttersprache“ anfühlt. Auch nach mittlerweile 10 Jahren in Wien, am Ende meines Masterstudiums und nach mehrjähriger beruflicher Tätigkeit als Deutschtrainerin und -prüferin muss ich immer noch sagen, dass ich mich und meine Gefühle und Emotionen am besten in der oberösterreichischen Standardvarietät ausdrücken kann und mich damit auch am wohlsten fühle. Um wieder zurück zum Anfangszitat zu kommen, kann man sagen, dass ich Geschichten in beiden „Sprachen“ erzählen kann, die Art und Weise jedoch eine andere ist.

Und genau dieser Gedanke lässt sich natürlich auf jegliche Art der literarischen Übersetzung umwälzen. Sobald etwas in einer anderen Sprache erzählt wird, ist es einfach unmöglich, dass jede noch so kleine Nuance gleich wie im sogenannten „Original“ ist. Das muss es auch gar nicht. Das ist natürlich ein in der Geschichte der Translationswissenschaft viel diskutiertes Thema – auch bis heute noch. Doch nicht nur die Wissenschaft setzt sich intensiv damit auseinander, sondern auch viele Personen außerhalb der Wissenschaft – die KonsumentInnen von Übersetzungen. Hier begeben sich dann viele auf die „Fehlersuche“, um Unterschiede zwischen Original und Übersetzung zu finden. Dieses Phänomen ist mir natürlich in meinem Bekannten- und Freundeskreis auch vermehrt aufgefallen und lässt mich meist euphorisch um Erklärungen ringen, um meine Gegenüber aufzuklären.

Aufklärung ist mein Stichwort. Ich denke, dass die Allgemeinheit einfach zu wenig über den Translationsvorgang und alles, was damit einhergeht, weiß und nur das fertige Produkt auf

sogenannte Fehler und Ungleichheiten überprüft. Es sollte hier mehr Transparenz und Wissensvermittlung stattfinden und genau das möchte ich mit meiner Masterarbeit versuchen. Ich möchte einen Teil dazu beitragen, mehr Aufklärung und Sichtbarkeit zu generieren. Deshalb habe ich mir einen Film als Untersuchungsgegenstand ausgesucht, der in seiner Original- und Synchronfassung sprachlich sehr unterschiedlich ist, aber dennoch funktioniert. Es tut der Qualität des Films und der Story keinen Abbruch. Und um das Ganze mit meinem allgemeinen Interesse an Sprachvarietäten zu vereinen, spielt der Film mit verschiedenen Dia-, Regio- und Soziolekten.

Ich möchte nun im Folgenden meine Forschungsfrage und den Gegenstand meiner Masterarbeit vorstellen und einen Ausblick auf die verschiedenen Kapitel geben. Wie schon erwähnt, werde ich als Untersuchungsmaterial einen Film heranziehen. Gegenstand dieser Masterarbeit ist die audiovisuelle Translation, konkret die Synchronisation in Bezug auf Sprachvarietäten. Als Untersuchungskorpus wird der Film *Billy Elliot – I will dance* verwendet, weil hier in der deutschen Synchronfassung die im englischen Original vorkommenden Sprachvarietäten nicht zur Gänze berücksichtigt wurden und der Film in seiner deutschen Fassung aber trotzdem funktioniert. Ziel ist es dabei herauszufinden, wie die Synchronfassung auch ohne Sprachvarietäten funktioniert bzw. inwiefern sie ganz einfach gesagt „anders“ funktioniert. Da es sich um ein multimodales Untersuchungsprodukt handelt, müssen hier natürlich nicht nur die verbalen, sondern vor allem auch die nonverbalen Funktionen untersucht und in Frage gestellt werden. In diesem Sinne soll auf Grundlage der Filmnarrativik und der multimodalen Beschaffenheit die „neue“ oder „andere“ Funktion der Sprachvarietäten in der Synchronfassung untersucht werden.

Diese Zielsetzungen und Überlegungen können zu folgender Forschungsfrage zusammengeführt werden, die im Zuge der Arbeit beantwortet werden soll: Welchen Einfluss hat die Synchronisation auf die narrative Funktion von Sprachvarietäten? Diese Frage soll mithilfe einer deskriptiven Untersuchungsmethode betrachtet und beantwortet werden. Dazu wird der analytische Ansatz von Sara Ramos Pinto (2018) herangezogen, welcher speziell für die audiovisuelle Translation entwickelt wurde. Dieser soll dabei helfen, den Einfluss der Synchronisation auf die verwendeten Sprachvarietäten im Film beschreibend zu erklären.

Das erste Kapitel befasst sich mit den (translations)theoretischen Grundlagen, die der Arbeit zu Grunde liegen. Dieses Kapitel wird sich ein bisschen größer und breitgefächerter darstellen, da zur Beantwortung der Forschungsfrage mehrere theoretische Ansätze und auch unterschiedliche Disziplinen als Grundlage von Nutzen sind. Das sind zum einen die Skopost-

heorie und die Theorie des translationischen Handelns, mit Hilfe dessen der funktionale Charakter der Untersuchung und Fragestellung theoretisch untermauert werden soll. Weiters ist aufgrund des Untersuchungsgegenstandes Film die Multimodalität von großer Bedeutung für diese Arbeit. Als letztes wird sich dieses erste Kapitel dann noch der (Film)narratologie widmen, um für die Analyse eine narratologische Theoriegrundlage zu haben.

Das zweite Kapitel gibt einen Forschungsüberblick über die Filmsynchronisation, um ihre chronologische Entwicklung darzustellen. Zuerst wird auf die Anfänge der audiovisuellen Translation und Synchronisation eingegangen. Besonders auf die Themen, die in der früheren Geschichte große Gewichtung unter den Forschenden hatten – die Vor- und Nachteile und das manipulative Potential. Danach wird die Frage nach der Synchronität beleuchtet und schließlich auf die Diversifikation der Synchronforschung eingegangen und jüngere Ansätze, wie z. B. die Multimodalität und auch die Ausbildung und Didaktik diskutiert.

Das dritte Kapitel und somit das Sachkapitel beschäftigt sich mit Sprachvarietäten und deren Übersetzungsmethoden. Zuerst wird der Begriff Sprachvarietät definiert und danach die verschiedenen Formen erklärt. Ein Fokus wird dann auf Sprachvarietäten in der AVT und deren Übersetzungsschwierigkeiten bzw. Übersetzungsmöglichkeiten gelegt.

Das nächste Kapitel führt dann schon in den Analyseteil ein und widmet sich zuerst dem Untersuchungsmaterial, dem Spielfilm *Billy Elliot – I will dance*. Hier wird der Film genau vorgestellt, inklusive Handlung, Charaktere, wichtige Themen. Auch die Produktionsdetails des Originals und der Synchronisation und schließlich die Rezeption in Großbritannien und im deutschsprachigen Raum wird erläutert. Dieser Film eignet sich in zweierlei Hinsicht gut für die Zielsetzung und Untersuchung dieser Arbeit. Zum einen, weil sich das Original an einer Reihe von Sprachvarietäten bedient – von geografischen bis hin zu sozialen – und zum anderen, weil diese Varietäten in der deutschen Synchronfassung vernachlässigt wurden und der Film komplett in Standardsprache synchronisiert wurde.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird das Analysemodell vorgestellt. In der Arbeit wird mittels einer deskriptiven Analyse der Einfluss der deutschen Synchronfassung auf die narrative Funktion, der in der englischen Originalfassung verwendeten Sprachvarietäten untersucht. Abgerundet wird die Analyse durch ein globales Fazit, das von den analysierten Beispielen gezogen werden kann.

1. (Translations)theoretische Grundlagen

1.1. Skopostheorie

Eine Translation ist nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt. (Vermeer 1986:33)

Dieses Zitat von Vermeer umfasst die wichtigsten Schlüsselbegriffe zur Skopostheorie, welche in den folgenden Seiten nach und nach genauer erklärt werden. Als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen steht aber die Definition und das Verständnis von Translation an sich, das Vermeer (1996:13) wie folgt beschreibt: „Translating is acting [...]“. Zuvor beschrieben Reiß & Vermeer (1984:95) die Translationstheorie auch schon als komplexe Handlungstheorie, da von einem Ausgangstext¹ ausgehend weitergehandelt wird und die Handlung von einer Translationsstrategie definiert wird. Diese Translationsstrategie leitet sich immer vom Zweck der Translation ab. Zweck und Ziel heißen in ihrer griechischen Übersetzung *skopós*, wodurch sich der Name dieser speziellen Translationstheorie gebildet hat (vgl. Reiß & Vermeer 1984:96).

Die Skopostheorie befindet sich im Bereich der funktionsorientierten Ansätze der Translationswissenschaft und legt das Ziel als seinen Schwerpunkt fest. Dadurch löst man sich vom Ausgangstext als solchen und der gesamte Translationsprozess wird vom Skopos bestimmt. Den VertreterInnen der funktionalen Ansätze geht es, wie es der Name schon verrät, darum, dass ein Translat in der Zielkultur funktioniert. Funktionieren meint hier, dass es den Zweck, also den Skopos der Translation erfüllt. „Das Translat funktioniert; es erfüllt die vorgesehene Funktion.“ (Dizdar 1998:104f)

1.1.1. Funktion im Fokus

Wie auch Vermeer (1990²:74) formuliert hat: „Zieltexte werden für eine transkulturelle Kommunikation verfaßt. Sie müssen in der Zielkultur, d. h. in der Kultur des Kommunikationspartners, für den sie jeweils bestimmt sind, ‚funktionieren‘.“ Da sich die Forschungsfrage dieser Arbeit der Funktion eines Translats widmet, wird der Diskussion dieses Begriffes hier ein eigenes Unterkapitel und ein wenig mehr Platz eingeräumt. Als Einstieg soll eine terminologische Abgrenzung verschiedener Begriffe der Finalität und Zweckorientierung erfolgen, die in den folgenden Seiten vermehrt erwähnt werden.

¹ In der folgenden Arbeit wird auch vermehrt die Abkürzung „AT“ für Ausgangstext verwendet. Und für den Zieltext folglich die Abkürzung „ZT“.

In der Fachliteratur findet man Begriffe wie Zweck, Ziel, Intention, Absicht oder Funktion mit je ähnlicher Bedeutung. Ziel fungiert oft als Oberbegriff und als „das vorläufig ins Auge gefaßte Endresultat, das man mit einer Handlung [...] zu erreichen trachtet“ (Vermeer 1990²:93). Die Intention ist das, was die TextsenderInnen mit dem Text bei ihren RezipientInnen bewirken wollen. Die Funktion meint das gleiche nur aus Sicht der RezipientInnen; also welchen Zweck der Text aus ihrer Sicht hat. „Intention und Funktion bezeichnen also im Idealfall dasselbe aus zweierlei Sicht, nämlich das Ziel [...]“ (Vermeer 1990²:94) „‘Funktion‘ meint also das, was ein Text (aus der Sicht jemandes, der ihn wahrnimmt) besagt bzw. besagen soll [...]“ (Vermeer 1990²:95) Nach der Texttypologie aus Reiß/Vermeer (1984:206ff) gibt es verschiedene Texttypen/Textfunktionen – informative, expressive, operative oder einen Mischtyp. Verschiedene Merkmale geben Aufschluss, zu welchem Typus ein Text gezählt werden kann. Diese Zeichen spiegeln im Regelfall die Intention der AutorInnen wider und werden bei der Rezeption von den LeserInnen dekodiert. Wie auch im Unterkapitel 1.1.3 *RezipientInnen im Fokus* noch thematisiert wird, steckt der Sinn eines Textes nicht in ihm selbst. So wird auch die Funktion nicht per se im Text verankert, sondern von den RezipientInnen herausgelesen bzw. dekodiert. Die Bewertung der Funktion kann folglich auch von RezipientIn zu RezipientIn unterschiedlich ausfallen (vgl. Vermeer 1990²:95f). „Dann darf es nicht heißen, jeder Text ‚habe‘ eine Funktion, sondern jedem Text werde in einer Produktion bzw. Rezeption eine Funktion zugeordnet.“ (Vermeer 1990²:96)

Bei der Diskussion über die Funktion einer Übersetzung kommt man in der Fachliteratur unweigerlich mit „Treue“, „Äquivalenz“ oder der „traditionellen Forderung nach Funktionsgleichheit“ in Kontakt (Prunč 2002²:161). Die Skopostheorie strebt aber nicht per se nach einer Funktionsgleichheit von AT und ZT, sondern macht den Skopos der Translation zum ausschlaggebenden Kriterium. Der Skopos besagt somit, welche Funktion das Translat in der Zielkultur erfüllen soll. Professionelle TranslatorInnen erkennen die Faktoren, die einen Text in der Zielkultur funktionieren lassen. So kann es auch vorkommen, dass ein Translat mit dem sprachlichen Material im AT nichts oder nur mehr wenig zu tun hat. TranslatorInnen sollen „anhand eines AT mit anderen (sprachlichen) Mitteln einen neuen Text verfassen, der für andere Rezipienten bestimmt ist und unter anderen kulturellen Gegebenheiten funktionieren soll als der AT“ (Dizdar 1998:106). Es geht also nicht darum, dass der AT und der ZT die gleiche Funktion haben, sondern in den jeweiligen Kulturen auf gewisse (ähnliche) Art und Weise funktionieren (vgl. Dizdar 1998:105f). Wie auch Reiß & Vermeer (1984:104) festgestellt haben: „Bei einem Transfer in ein anderes Gefüge ändern sich notwendigerweise und trivialerweise die Elementwerte, weil sie in andere Zusammenhänge kommen.“ Durch diese neuen Zusammenhänge kann

somit durch eine Funktionsänderung auf Translatsebene eine „Gleichheit“ von AT und ZT hergestellt werden. Auch Prunč (2002²:164) spricht von der „Flüchtigkeit der Funktionskonstanz“ und meint, dass ein „funktionsgleiches Translat den Ausnahme- und nicht den Regelfall dar[stellt]“. Er führt auch weiter aus, dass es vom Skopos abhängt, ob eine Funktionsgleichheit überhaupt angestrebt werden soll oder ob ein Funktionswechsel der Zweck ist (vgl. Prunč 2002²:165).

Eine wichtige Unterscheidung in diesem Kontext ist jene zwischen Äquivalenz und Adäquatheit. Äquivalenz stammt aus den traditionellen Schulen, ist auf der Textebene angesiedelt und aus der Diskussion um die möglichst wortgetreue Übertragung bekannt. In der Skopostheorie wird als Äquivalenz die Funktionsgleichheit zwischen AT und ZT verstanden. Da diese aber eher selten vorkommt und vermehrt ein Funktionswechsel vorgenommen wird, wurde der Begriff der Adäquatheit geprägt. Dieser meint die Erreichung eines Zieles, das durch den Skopos vorgegeben wurde. Die Adäquatheit fungiert als Oberbegriff und die Äquivalenz wird als Sondersorte bzw. Unterkategorie gesehen, die nur relevant ist, wenn der Skopos eine Funktionsgleichheit zwischen AT und ZT fordert (vgl. Prunč 2002²: 167f).

1.1.2. Ziel im Fokus

Da sich jeder Translationsprozess sehr unterschiedlich gestaltet, fordert die Skopostheorie auch keine allgemeine Translationsstrategie. Diese hängt immer vom Skopos bzw. Ziel ab und kann von Auftrag zu Auftrag unterschiedlich sein. Dadurch kann die große Vielzahl von Translationsmöglichkeiten erkannt und dargestellt werden (vgl. Dizdar 1998:104f). Vermeer (1996:15) beschreibt die Erreichung des intendierten Ziels als Hauptmerkmal des Skopos. Ein Translat muss für das beabsichtigte Ziel und die Zielgruppe funktionieren. „There is a skopos for each translational act. Different skopoi lead to different translations of the same source text.“ (Vermeer 1996:15)

Diese Zielfokussierung vollzieht einen Bruch mit dem „heiligen“ Ausgangstext. Früher wurde in der Translationswissenschaft der AT als wichtigstes Dokument gesehen, das auf keinen Fall durch eine „untreue“² Übersetzung verfälscht werden durfte. Der AT hat somit die Übersetzung in aller Form bestimmt. In modernen Ansätzen wie der Skopostheorie wird der AT lediglich als Informationsangebot verstanden, aus dem je nach Situation und Ziel der Translation Elemente ausgewählt werden. Das heißt, dass der Translationsprozess, das Wie und Was, vom Kommunikationsziel bestimmt werden (vgl. Kadrić et al. 2019:76).

² Vgl. mit der Diskussion über Äquivalenz und Adäquatheit im vorigen Kapitel 1.1.1 *Funktion im Fokus*. Weiterführend z. B. auch Nord (1989).

Prunč (2002²:163) nennt es die „Entthronung des Ausgangstextes“ und beschreibt den Ausgangstext ebenso als reines „Informationsangebot“, das von unterschiedlichen Personen jeweils anders wahrgenommen werden kann. Aber auch, dass die verschiedenen Elemente des Textes anderes verarbeitet und natürlich je nach RezipientIn anders interpretiert werden können. Der AT kann somit immer unterschiedlich verstanden werden. Deshalb zieht er den Schluss daraus, dass es nicht „den Ausgangstext“ geben kann, sondern eine Reihe an möglichen Interpretationen des AT. Genauso formulierte auch Vermeer (1986:42) diese Erkenntnis:

Was es [...] gewiß nicht gibt, ist „der“ Ausgangstext. Es gibt nur einen je spezifisch interpretierten Ausgangstext [...]. „Der“ Ausgangstext kann also nicht als Grundlage und Ausgangspunkt für „die“ Übersetzung sein (die es ebenso wenig gibt). Er ist entthront, die Translation dieser Fiktion enthoben.

An diesen Gedanken schließt er gleich an: „Es kann auch nicht ‚die‘ Übersetzung geben, sondern ebenfalls immer nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung.“ (Vermeer 1986:42) Die ÜbersetzerInnen sind also auch nur RezipientInnen und LeserInnen des AT und generieren eine Übersetzungsvariante, die wieder nur als Informationsangebot für die RezipientInnen in der Zielkultur gilt (vgl. Prunč 2002²:164). Der gesamte Übersetzungsprozess hängt also immer von den RezipientInnen ab, welche neben der Zielorientiertheit auch einen Schwerpunkt in der Skopostheorie bilden.

1.1.3. RezipientInnen im Fokus

Wenn TranslatorInnen ihr Translat an ein Ziel anpassen, ist hier das Zielpublikum gemeint, das eine große Rolle spielt. Als Schlagwort dient die Beschreibung von Dizdar (1998:107), dass „der Glaube an eine textimmanente Bedeutung“ verworfen werden muss, welcher meint, dass die Aussage eines Textes in ihm selbst steckt. Dass alle RezipientInnen das Gleiche aus einem Text herauslesen und dass der Sinn des Textes mit Verschriftlichung ein für alle Mal an den Text geheftet ist, egal wer ihn liest. Von diesem Gedanken wendet man sich komplett ab und geht vielmehr davon aus, dass die Bedeutung eines Textes erst durch seine LeserInnen geniert wird. Jede/r kann somit einen Text anders interpretieren bzw. für sich eine andere Bedeutung herauslesen. Auch Kadrić et al (2019⁶:77) beschreiben die RezipientInnen als „wesentliche Komponente des Skopos“. Nach der Darlegung, dass Texte ihre Bedeutung erst durchs Lesen einer bestimmten Person erlangen, führen sie weiter aus, was das für die Translation bedeutet. Dabei wird klar, dass der AT nicht der Ausgangspunkt für die Festlegung einer Übersetzungsstrategie sein kann, sondern die RezipientInnen in der Zielkultur mit ihren Erwartungen.

Reiß & Vermeer (1984:101) beschreiben die intendierten RezipientInnen³ als Teilmenge des Skopos. „Der Skopos ist als rezipientInnenabhängige Variable beschreibbar.“ Bei der Festlegung des Skopos muss eine Einschätzung der Zielgruppe gemacht werden, denn ohne das kann kein Skopos erstellt werden. Wenn die RezipientInnen unbekannt sind, kann im Sinne dieser ziel- und rezipientInnenorientierten Übersetzungsstrategie keine skoposadäquate Translation stattfinden. Da man nicht beurteilen kann, ob die Translation für die Zielgruppe funktionieren wird (vgl. Reiß & Vermeer 1984:102f). Die erfolgreiche Einschätzung der RezipientInnen ist wichtig, weil jeder Mensch „sowohl ein durch soziale Parameter (wie z. B. Alter, Geschlecht, Bildung, soziale Herkunft usw.) als auch ein kulturell geprägtes Wesen mit spezifischen Lebensgewohnheiten, Erfahrungen und einem durch die Kultur geprägten Weltwissen“ ist (Kadrić et al. 2019⁶:77).

1.1.4. Kultur im Fokus

Nach der Beschreibung des Zielpublikums als in Kultur und Gesellschaft eingebettetes Wesen, stellt die (Ziel-)Kultur die dritte Säule der fundamentalen Elemente der Skopostheorie dar. Texte werden immer in einer bestimmten Situation von einer bestimmten Person interpretiert, die einer Gesellschaft oder einer Kultur angehört. Daraus lässt sich auch ableiten, dass Texte nie isoliert für sich allein stehen, sondern immer in einer bestimmten Kultur verankert sind. Das Weltwissen der Menschen in diesem Kulturraum und andere nicht sprachliche Elemente geben dem Text seine Bedeutung, seinen Aufbau und seine Gestaltung. Wenn eine Person einen Text liest, wird dieser Rezeptions- und Interpretationsprozess vom vorhandenem Welt-, Sach- und Kulturwissen dieser Person bestimmt und sie versteht ihn auf eine bestimmte Art und Weise (vgl. Kadrić et al. 2019⁶:78). Die Kulturverankerung ist ein wichtiger Eckpfeiler der Skopostheorie sowie auch von anderen funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft. Er wird sehr weit gefasst und meint „alle gesellschaftlich bedingten Aspekte des menschlichen Lebens“ (Kadrić et al. 2019⁶:79).

Der Translationsprozess ist also nicht mehr nur ein sprachlicher Transfer, sondern vor allem eine „Übertragung“ von einer Kultur in eine andere. Somit muss auch berücksichtigt werden, dass der Ausgangstext als Informationsangebot in einer Ausgangskultur mit all ihren Konventionen (Zeichensystem, Layout, Grafiken) verankert ist und nur mit diesem Wissen der Sinn des Textes in diesem Kontext erschließbar ist (vgl. Prunč 2002²:174f).

³ Intendierte RezipientInnen sind die Personengruppe, die sich die TranslatorInnen als ihre Zielgruppe vorstellen. Diese Gruppe kann jedoch von den realen LeserInnen abweichen. (Mehr zum Schlagwort „reale LeserInnen“ bzw. weiteren LeserInnen-Modellen in Anz (2013:171-202).)

Wenn man also den Text in die Grenzen seines sprachlich manifesten Teiles pressen wollte, würde man ihn dadurch eines Teiles seines informativen Potentials berauben. Die Notwendigkeit, auf den kulturellen Rahmen zurückzugreifen, ergibt sich also auch aus der Definition der Texte als Informationsangebote. (Prunč 2002²:175)

Prunč (2002²:175ff) beschreibt Personen als in einer Kultur verankerte Wesen, die den herrschenden Normen und Konventionen praktisch ausgeliefert sind. Er unterscheidet zwischen drei Schichten innerhalb eines Kulturraums: Zum einen gibt es die Parakultur, die sich auf die Gesamtgesellschaft und deren Kultur bezieht. Innerhalb dieser Parakultur gibt es verschiedene Diakulturen, die einen bestimmten Teil der Gesamtgesellschaft repräsentieren. Dazu zählen unter anderem gesellschaftliche Schichten oder soziale Gruppen (z. B. Mittelklasse, Arbeiterklasse, Jugendliche, Studierende, SeniorInnen, verschiedene Berufsgruppen usw.)⁴. Die kleinste Gliederungsgruppe stellt die Idiokultur dar, die bei Vermeer (1990²:59) dem Verhalten einer Einzelperson zugeschrieben wird. Prunč (2002²:177) steht dieser Zuweisung ein wenig kritisch gegenüber, weil der Person dadurch eine passive Rolle zukommt. Da es aber in Bezug zu „Translation als Handlungstheorie“ immer zumindest zwei Personen für eine Interaktion braucht, schlägt er die Ausweitung der Idiokultur auf Kleinstgruppen wie Partnerschaft, Familie usw. vor. Die intimen Verhaltensweisen der Idiokulturen können nur von nahstehenden Personen eingeschätzt werden, nicht aber von TranslatorInnen. Deshalb beläuft sich ihr Handlungsraum auf die Para- und Diakulturen, deren Handlungen und Äußerungen von professionellen TranslatorInnen beurteilt und berücksichtigt werden. Dadurch wird Bezug auf die von Dizdar (1998:105) erwähnte Beschreibung der TranslatorInnen als (Kultur-)ExpertInnen genommen. Das Berufsbild wird dadurch grundlegend verändert und den TranslatorInnen eine aktivere Rolle eingeräumt. Man wendet sich von der Sichtweise ab, dass ÜbersetzerInnen lediglich einen bestehenden Text in eine andere Sprache übertragen und sieht sie vielmehr als wichtige AkteurInnen, deren ExpertInnenwissen unabdingbar ist (vgl. Prunč 2002²:178).

An dieser Stelle muss jedoch der funktionale Kulturbegriff, wie ihn Vermeer geprägt und verstanden hat, überdacht werden. Heutzutage fordern viele WissenschaftlerInnen ein Umdenken bzw. ein Überdenken des Kulturbegriffs. Darunter unter anderen Wolfgang Welsch, der sich zum „Kugelmodell der Kultur“ kritisch äußert. Er hat das Konzept der Transkulturalität entwickelt, weil er der Ansicht war, dass der früher bestehende, stark national geprägte Kulturbegriff nicht mehr zu den gegenwärtigen Zuständen passt. Dieses „Kugelmodell“ sieht Kulturen

⁴ Die verschiedenen Diakulturen eines Kulturraums/einer Gesellschaft werden im späteren Analyseteil dieser Arbeit noch einen zentralen Faktor spielen.

zum einen im Inneren homogen. Das heißt, dass alle Mitglieder einer Kultur die gleichen Lebensformen auf jeglichen Ebenen teilen. Zum anderen grenzt sich diese Kulturkugel von anderen Kulturen ab und hat mit ihnen keinerlei Gemeinsamkeiten und Überschneidungen (vgl. Welsch 2020:3f). Unsere heutigen Kulturen sind aber keineswegs mehr abgegrenzte Einheiten, sondern sind durch Verflechtungen, Überschneidungen und Mischungen gekennzeichnet. Man geht von einer Vorstellung von Kugeln über zu einer Darstellung von Netzen. Einerseits sind Kulturen bzw. Gesellschaften im Inneren stark differenziert und nicht homogen. Dadurch kann man auch keine klare Abgrenzung zu anderen Kulturen machen, mit denen sie wiederum auch verbunden und verflochten sind (vgl. Welsch 2020:5f). Andererseits sind auch die Individuen in sich transkulturell. „Wir sind kulturelle Mischlinge.“ Durch das Aufwachsen in der heutigen Zeit kommt man mit unterschiedlichen kulturellen Elementen in Kontakt, die sich zu einer transkulturellen Identität der Person verbinden. Es werden aber auch Kugeln im Inneren einer Kultur aufgebrochen, wie etwa „Kokons von Geschlecht oder Hautfarbe, Beruf usw.“ (Welsch 2020:9). Abschließend anzumerken ist noch, dass das Denken in Personengruppen, die Gemeinsamkeiten in puncto Sprache o. ä. aufweisen, vollkommen in Ordnung und für eine gewisse Kategorisierung notwendig ist – solange man von offenen Kugeln ausgeht. Was jedoch vermieden werden soll, sind geschlossene Kugeln, besonders bezogen auf Nationen. „Aber nichts spricht gegen durchlässige Verankerungen, gegen gleichsam geöffnete Kugeln, die etwa regionalen Eigenheiten oder sprachlichen Gemeinsamkeiten entsprechen [...]“. (Welsch 2020:16)

Wieder zurückgreifend auf die in diesem Kapitel behandelte Skopostheorie, können deren Eckpunkte mit einem Zitat von Dizdar (1998:107) abschließend sehr treffend zusammenfassen:

Die neue Orientierung setzt somit „Kultur“ an die Stelle von Sprache im engeren Sinn, eine zielgerichtete Haltung an die Stelle der Autorität des AT und Autors, Vielfalt der Möglichkeiten und Raum für Andersartigkeit an die Stelle von festgelegten Strategien des Übersetzens.

1.2.Theorie des translatorischen Handelns

[...] der Translator baut sich durch sein Handeln die Ausgangs- und Zielwelt selbst auf und schafft in der Zielwelt einen Botschaftsträger (-verbund), der seinen Funktionen gerecht werden kann. Es geht also nicht um Sprache allein. Es geht um Handlungen in ‚Welten‘. (Holz-Mänttari 1984:6)

Mit diesem Zitat soll nun in den zweiten funktionalen Ansatz der Translationswissenschaft eingeführt werden. Wie aus dem Zitat schon ersichtlich ist, bemüht sich Holz-Mänttari um eine neue Terminologie, um auf eine andere Sichtweise auf die Translationstätigkeit aufmerksam zu

machen. Sie beschreibt es als „Signalcharakter im Sinne von: Vorsicht, hier ist anderes gemeint, als man zu denken gewohnt ist“ (Holz-Mänttari 1984:8). Im Zitat lehnt sie sich an Umberto Eco an und spricht von den Welten die AutorInnen bzw. TranslatorInnen generieren. Sie geht dabei über den Textbegriff hinaus und schreibt der Translation eine Erschaffung einer Welt in einer anderen Kultur zu. Ferner entfernt sie sich von der Annahme, dass Translation nur mit Sprache zu tun hat. Sie fasst es größer und spricht von Handlungen, wodurch sich auch der Name ihrer Translationstheorie ableitet (vgl. Holz-Mänttari 1984:6). „‘Translatorisches Handeln‘ heisst also weder Wörter, noch Sätze, noch einfach Texte übersetzen, es heisst in jedem Fall: zwecks Steuerung intendierter Kooperation über Kulturbarrrieren hinweg funktionsgerechte Kommunikation ermöglichen.“ (Holz-Mänttari 1984:7f) Es soll bewusst auf das Wort „übersetzen“ verzichtet werden und stattdessen „translatorisches Handeln“ verwendet werden. Damit soll von der vorherrschenden Denkweise Abstand genommen werden. „Der Ausdruck ‚Übersetzen‘ ruft in unserer Kultur – schon aufgrund der Schulerfahrung – für das aufzubauende Berufsprofil unangemessene Vorstellungen hervor.“ (Holz-Mänttari 1986:355) Aus Translation wird eine Handlung, aus einem Text ein Botschaftsträger und TranslatorInnen bekommen ExpertInnenstatus.

1.2.1. Texte als Botschaftsträger

Da die Theorie des translatorischen Handelns auch ein funktionaler Ansatz der Translationswissenschaft ist, soll wie bei Vermeers Skopostheorie mit der Translation ein Gesamtziel erreicht werden. Eine Handlung wird als erfolgreich angesehen, wenn sie ihren Zweck erfüllt bzw. funktionsgerecht ist. „‘Funktion‘ ist der Schlüsselbegriff intentionalen Handelns als der Zweck, der unter bestimmten Bedingungen in gegebener Situation zu erfüllen, bzw. das Ziel, das zu erreichen ist.“ Translatorisches Handeln wird also auch immer unter bestimmten Bedingungen und in einer bestimmten Situation als zweckgerichtetes Handeln realisiert (Holz-Mänttari 1984:29f).

Wie eingangs schon erwähnt wurde, geht man aber über die klassische Auffassung des Übersetzens hinaus. Texte werden bei Holz-Mänttari als „Botschaftsträger“ bezeichnet. Die sogenannten Botschaftsträger sind als Mittel oder Medium zu verstehen, um eine gedankliche Botschaft zu manifestieren und transportieren. Die Definition von Texten übersteigt dabei die Vorstellung von rein sprachlichen Gebilden und fasst den Textbegriff viel größer. Es werden alle kommunikativen Mittel miteingeschlossen, sowohl sprachliche als auch nonverbale (vgl. Holz-Mänttari 1984:30; Kadrić et al. 2019⁶:83). Holz-Mänttari (1986:361) nimmt diesbezüglich auch Bezug auf Vermeer (1978:99): Wie groß der „verbalisierte Situationsteil“ ist, hängt

von Kultur und Sprache ab. Deshalb kann bei der Translation nicht nur der verbale Teil einer Situation oder Handlung berücksichtigt und auch die Translation dadurch nicht als 1:1-Transfer verstanden werden. Bei der Synchronisation von Filmen rückt dann vor allem auch der nonverbale Teil einer Handlung in den Vordergrund. Mimik und Gestik spielen hier für die Translation eine große Rolle. Holz-Mänttari (1984:27) spricht in diesem Fall von „Botschaftsträgern-im-Verbund“. Verstanden wird darunter, dass Texte als Botschaftsträger mit anderen Botschaftsträgern gemeinsam in einer Situation auftreten. Sie alle müssen für die Translation berücksichtigt werden und nicht nur der verbalisierte Teil. Genau genommen, werden unter der Prämisse der funktionalen Ansätze jene Botschaftsträger herangezogen, die für die TranslatorInnen funktionsgerecht sind (vgl. Holz-Mänttari 1984:122).

Unter translatorischem Aspekt sind Texte Botschaftsträger, die aus funktionsgemäß strukturierten Sach- und Strategie-Inhalten, dargestellt mit Hilfe von Textur-Elementen, bestehen. Textur heiße die Organisation von funktionsgemässen Textbaumitteln, durch die verbale und nonverbale Ausdrücke mit Hilfe von verbalen und nonverbalen Verknüpfungsmitteln so rhythmisiert und vernetzt werden, dass ein fallspezifisches, stabiles Gewebe entsteht. (Holz-Mänttari 1984:31)

Beim Prozess des translatorischen Handelns erfolgt zuerst die Erfassung des Ausgangsmaterials. Es wird das Gemeinte der spezifischen Ausgangssituation erschlossen. Das geschieht durch die Analyse der Texte im Verbund und des weiteren Materials der Ausgangswelt. Danach wird die Botschaft konzipiert, die als gedankliche Fassung des Handlungszwecks und des Gesamtziels zu verstehen ist. Als dritter Schritt wird die konzipierte Botschaft einem Botschaftsträger zugeordnet. In Bereich der Translation ist die Vertextung von Botschaften vorherrschend (vgl. Holz-Mänttari 1984:30). Allumfassend für die Gestaltung von Botschaftsträgern kann festgehalten werden, dass die Funktion oberste Dominanz hat. „[...] der Text als Träger einer Botschaft gewinnt seine Inhalts- und Formstruktur aus dem Primat seiner Funktion.“ (Holz-Mänttari 1984:5)

Aus den eben angeführten Überlegungen wird auch die Position des Ausgangstextes deutlich. Für die Produktion eines Botschaftsträgers wird der AT nur als Teil des Ausgangsmaterials verstanden. Er erfüllt in der Ausgangskultur und -situation eine bestimmte Funktion. Wie weit das aber für die Produktion des Botschaftsträgers und die Einbettung in eine neue Kommunikationssituation in einer anderen Kultur relevant ist, entscheidet der Zweck der neuen Situation. Die Gestaltung von Botschaftsträgern kann somit fall- und produktspezifisch beschrieben werden (vgl. Holz-Mänttari 1986:362).

[Der Ausgangstext] ist Teil der Ausgangswelt, in der und durch die er lebt und eben – funktioniert. Seine Funktion ist es, innerhalb dieser Ausgangswelt Botschaften zu tragen [...]. Auch die Funktion des Zieltexes ist es, Botschaften zu tragen – innerhalb der Zielwelt. Dieselben Botschaften, ähnliche, andere – das hängt von der Kooperation ab [...]. (Holz-Mänttari 1984:7)

Dadurch kann das Produkt des translatorischen Handelns auch nur unter diesem funktionalen Aspekt beurteilt werden. Seine Qualität kann also nicht am Ausgangstext gemessen werden oder „nach Gusto“ beurteilt werden (Holz-Mänttari 1986:355).

Wichtig für die Translation ist auch, dass KommunikationspartnerInnen, Texte und andere Botschaftsträger verschiedenen Kulturen angehören; d. h. sie sind kulturspezifisch. Damit ist gemeint, dass Mitglieder einer bestimmten Kultur eine gewisse Weltanschauung teilen, die ihr Denken und Handeln beeinflusst. In Bezug zur Translation sind die kulturelle Verwendung und Prägung von (sprachlichen) Zeichen besonders relevant. Somit sind Texte als Botschaftsträger, die hauptsächlich aus sprachlichen Zeichen bestehen, immer in einer bestimmten Kultur verankert und werden auf gewisse Art und Weise verstanden. Es ist auch kulturabhängig mit welchen Botschaftsträgern sie in Kombination bzw. im Verbund auftreten (vgl. Holz-Mänttari 1984:30f).

1.2.2. TranslatorInnen als ExpertInnen

Durch den eben dargelegten Aspekt der Kulturverankerung braucht es TranslatorInnen, die als (Kultur)expertInnen agieren. Jedes Individuum wird durch das Aufwachsen in einer bestimmten Kultur von Angehörigen anderer Kulturen getrennt. Durch diese „Enkulturation“ entsteht eine Kluft, durch die eine direkte Kommunikation von Personen unterschiedlicher Kulturen durch die Sprach- und Kulturbarrieren nicht mehr möglich ist. Dies gilt es von TranslatorInnen zu überwinden. Das Denken und Wahrnehmen einer Person in einer bestimmten Situation wird also durch die Verankerung in einer bestimmten Kultur bestimmt – diese Prozesse können sowohl bewusst als auch komplett unbewusst ablaufen. TranslatorInnen als ExpertInnen für interkulturelle Kommunikation kennen beide Kulturräume und können Inhalte unter Berücksichtigung aller Aspekte in einen funktionierenden Zielttext bringen (vgl. Holz-Mänttari 1986:358ff). „Translation hat es mit der professionellen Produktion von Texten für einen Situations- und Steuerungstyp zu tun, in dem die direkte Kommunikation bzw. Kooperation nicht mehr möglich ist.“ (Holz-Mänttari 1984:6)

Wichtig ist hierbei der Aspekt der Professionalität. Wie auch Kadrić et al. (2019⁶:80) hervorheben, besteht in der Öffentlichkeit immer noch die Meinung, dass Kenntnisse in zwei Sprachen ausreichen, um jegliche Texte übersetzen zu können. Diese translatorischen LaiInnen

ziehen aber meist nur die vorliegende Textoberfläche als Grundlage heran und nicht das gesamte Ausgangsmaterials. „[...] ein Text [ist] jedoch immer auch Teil eines soziokulturellen größeren Ganzen, das das Verstehen eines Textes maßgeblich beeinflusst.“ (Kadrić et al. 2019⁶:80) Translation ist also nicht nur die bloße sprachliche Übertragung von einem Text in eine andere Sprache, sondern verlangt ExpertInnen, die alle sprachlichen und kulturellen Aspekte berücksichtigen und analysieren können. Ferner müssen auch viele weitere wichtige Faktoren miteinbezogen werden: die Intention der AuftraggeberInnen, die Erwartung und Voraussetzung der RezipientInnen, die Rezeptionssituation und das gesamte Ausgangsmaterial. Kurz zusammengefasst unterscheidet professionelle TranslatorInnen von LaiInnen, dass sie die Gesamtsituation, in der die Translationstätigkeit eingebettet ist, analysieren und berücksichtigen (vgl. Kadrić et al. 2019⁶:80)⁵.

1.2.3. Translation als Kooperation

Die professionellen TranslatorInnen agieren aber nicht allein, sondern kooperieren in einem größeren Handlungsgefüge mit anderen AktantInnen. Die Translationstätigkeit wird bei Holz-Mänttari als keine einsame Tätigkeit beschrieben, bei der die TranslatorInnen allein arbeiten. Man wendet sich vom Bild der einsamen ÜbersetzerInnen ab, die allein in einem dunklen Büro umgeben von Büchern und Lexika arbeiten. Translatorisches Handeln befindet sich viel mehr in der „arbeitsteiligen Berufswelt, die durch die Zusammenarbeit von SpezialistInnen geprägt ist“ (Kadrić et al. 2019⁶:80).

In diesem professionellen translatorischen Handlungsgefüge unterscheidet Holz-Mänttari (1984:109ff) zwischen sechs Schlüsselpositionen:

1. Die Translations-InitiatorInnen/BedarfsträgerInnen: Sie initiieren die translatorische Handlung, weil sie einen Text brauchen.
2. Die BestellerInnen: Sie bestellen bei den TranslatorInnen einen Text. Dieser Text soll gemäß dem Grundgedanken des translatorischen Handelns funktionsgerecht für eine bestimmte Verwendungssituation sein.
3. Die Ausgangstext-TexterInnen: Sie produzieren den Text, der für den Translationszweck als Ausgangstext (Teil des Ausgangsmaterials) fungiert. Der Text kann schon längere Zeit bestehen und aus unterschiedlichen Gründen erstellt worden sein, oder gezielt für die transkulturelle Handlung angefertigt worden sein.

⁵ Vertiefende und weiterführende Auseinandersetzung mit dem Thema „TranslatorInnen als ExpertInnen“ in Risku (1998) – Besonders Kapitel 5 (79-115) zur Expertentätigkeit (Expertenkompetenz, Expertenrolle, Expertenhandlen).

4. Die TranslatorInnen: Sie führen den Translationsauftrag aus und produzieren den Zieltext. TranslatorInnen können im Team arbeiten oder als Einzelperson.
5. Die Zieltext-ApplikatorInnen: Sie arbeiten mit dem erstellten Zieltext. Sie tragen ihn z. B. vor oder verwenden ihn für Präsentationen, Schulungen usw.
6. Die Zieltext-RezipientInnen: Sie rezipieren und interpretieren den Zieltext. Für sie wird ein Zieltext eigentlich erstellt⁶.

Diese sechs Rollen können alle von unterschiedlichen Personen realisiert werden oder auch zwei oder mehrere Rollen kombiniert von einer Person erfüllt werden. Das Wichtigste ist jedoch, dass TranslatorInnen immer für fremden Bedarf arbeiten und nicht für sich selbst eine Translation anfertigen. Es kann also zusammengefasst werden, dass beim Translatorischen Handeln nicht nur die TranslatorInnen, die einen Text übersetzen, allein agieren. Sie müssen mit den anderen AktantInnen im Handlungsgefüge kooperieren, um ans Kommunikationsziel zu kommen (vgl. Kadrić et al. 2019⁶:82).

1.3.Multimodalität

Can we still speak of text (and translation) if there are no words involved? And if words are an essential component, are they the only component? If they are not the only component, what is the minimum proportion of verbal elements that is required? (Zabalbeascoa 2008:21)

In Holz-Mänttär's Theorie des translatorischen Handelns wurde die Miteinbeziehung aller Zeichen bzw. die Abwendung des alleinigen Verbalfokus schon angesprochen. Auch Zabalbeascoa (2008:21) stellt sich am Anfang seiner Diskussion über audiovisuelle Texte und deren Beschaffenheit die Frage, ob es für die Definition von Text überhaupt sprachliches Material braucht. Cartoons werden z. B. ohne jegliche schriftlichen oder hörbaren Elemente (gedankenlos) als Text kategorisiert. Man kann auch durch Objekte kommunizieren und diese im weiteren Sinne als Texte verstehen. Bei der Filmübersetzung vermitteln uns die auditiven und visuellen Objekte, sowie auch die Art der Speicherung oder die Art der Projektion Sinn. „The text is the projection of the film onto the screen for a given audience.” (Zabalbeascoa 2008:22) Text ist also viel mehr als nur die verbale Komponente.

⁶ In Kapitel 2.2.2 *Der Synchronisationsprozess* wird dann noch genauer auf die Verteilung der Handlungsrollen in der Synchronisation eingegangen.

1.3.1. Verbalismus und Verbalsnobismus

In der Geschichte der Translationswissenschaft wurde der Fokus aber immer auf das Verbale gelegt. So wurde in früherer Forschung bei jeder Textsorte nur die sprachliche Dimension betrachtet. Multimodale Texte wurden aus der Forschung und Ausbildung ausgeschlossen. Wenn sie erwähnt wurden, trennte man die nonverbalen Elemente streng und widmete sich nur dem verbalen Teil (vgl. Kaindl 2016:120). So war auch die Filmübersetzung wegen der Vielzahl an nonverbalen Aspekten kein Interessensbereich der Translationswissenschaft und -didaktik (vgl. Kaindl 2016:128). Kress & Van Leeuwen (2001:1) leiten diese Monomodalität davon ab, dass früher die renommierten literarischen Genres, denen die meiste wissenschaftliche Aufmerksamkeit zukam, gänzlich ohne Illustrationen auskamen. Durch die Massenmedien und das digitale Zeitalter tauchten dann aber immer mehr Illustrationen im Zusammenhang mit den unterschiedlichsten Texten auf.

In der Translationswissenschaft beschäftigte man sich in weiterer Folge mit verschiedenen Textsorten, die unterschiedliche Zeichensysteme nutzen. In einem Film z. B. wird durch das Zusammenspiel von oralen Äußerungen, Gestik, Bewegung, Ton, Farben usw. Bedeutung generiert. Der Fokus lag aber immer noch auf der stärkeren Betrachtung der linguistischen Aspekte (vgl. Gambier 2006:6f).

There is a strong paradox: we are ready to acknowledge the interrelations between the verbal and the visual, between language and non-verbal, but the dominant research perspective remains largely linguistic. The multisemiotic blends of many different signs are not ignored but they are usually neglected or not integrated into a framework. (Gambier 2006:7)

Ein paar Jahre später beschreibt Kaindl (2013:259) den Umschwung in der Translationswissenschaft wie folgt: Durch die Entwicklung der funktionalen Ansätze und Theorien ist die Translation kein neutrales Kommunikationselement mehr und meint dabei die Übertragung eines „identischen“ Textes von einer Sprache in die andere. Der Ausgangstext dient nicht mehr als Grundlage, sondern der Zielkultur wird die größere Wichtigkeit zugeschrieben. Dem kulturell semiotischen Aspekt kommt mehr Bedeutung zu und so auch der Multimodalität. Die nonverbale Dimension wird viel mehr anerkannt und nicht mehr als Hindernis und Erschwernis gesehen. Dabei soll die primäre Aufmerksamkeit aber auch nicht nur auf der nonverbalen Komponente liegen und die „Verbalsprache als übersetzungsrelevante Kategorie“ abgelöst werden. Es soll vielmehr die „Sprachlastigkeit“ in der Translationswissenschaft überwunden werden und die „semiotische Komplexität der Textrealität“ erkannt werden (Kaindl 2016:121).

1.3.2. Text und Textbegriff

Zum Verbalfokus in der Translationswissenschaft hat Gambier eine ganz klare Aussage getroffen: „Not *text* is, strictly speaking, monomodal.“ (2006:6, Hvhbg. i. O.) In der Filmübersetzung begegnet man nicht der traditionellen Dichotomie von AT und ZT. Ein Film ist ganz klar ersichtlich von und durch Gestik, Mimik, Bewegung, Ton, Farben, Gesprochenem, Geschriebenem usw. geprägt. Doch auch Texte wie Broschüren, Zeitungsartikel oder Kataloge beinhalten Schrift und Bild. In fast allen Bereichen und Textsorten findet man Multimodalität vor. Deshalb braucht es einen neuen Textbegriff, der einen Text nicht nur als verbale Einheit ansieht. „The traditional concept of linear and verbal text cannot account for the full range of multi-semiotic textual phenomena.“ Denn Sinn und Bedeutung wird nicht linear und schon gar nicht mit einem einzigen Zeichensystem erzeugt (Gambier 2006: 3).

Multimodal texts are not only those texts – written or oral – that combine visual (images and graphics), acoustic (sounds and music) and linguistic elements, but also all those texts that are ostensibly purely linguistic as they have multimodal elements like typography and layout. (Kaindl 2013:257)

Der multimodale Textbegriff bezieht sich auf Texte, die aus mehreren Zeichensystemen bestehen – wie etwa Sprachen, Bilder, Musik, Typographien, Farben. Jedes dieser Zeichen vermittelt Sinn und jede Art von Äußerung in einer Kommunikationssituation transportiert Bedeutung. Deshalb steht auch der rein nonverbalen Kommunikation die Bezeichnung „Text“ zu (vgl. Kaindl 2016:122). Viele Merkmale, die eigentlich Textualität beschreiben sollen, können auch von nonverbalen Elementen gleichsam wie von Wörtern verkörpert werden. So kann durch nonverbale Elemente auch Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Intertextualität usw. erstellt werden (vgl. Zabalbeascoa 2008:22).

1.3.3. Modi und Multimodalität

Für diesen Textbegriff, der auch alle nonverbalen Komponenten miteinschließt, wurde der Begriff der Multimodalität geprägt. Kress und Van Leeuwen waren bei der Definition und Verbreitung maßgeblich beteiligt und sind in diesem Sinne als Vorreiter zu betrachten (vgl. Kaindl 2016:122). Ihrer Beschreibung zufolge ist Multimodalität “the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined” (Kress & Van Leeuwen 2001:20). So konstatieren auch Jewitt et al. in ihrer Einführung zur Multimodalität: „We *make meaning* in a variety of ways“ und „We *communicate* in a variety of ways“ (2016:1, Hvhbg. i. O.). Diese Herstellung von Bedeutung oder

Sinn wird durch einen Modus realisiert. Aus dem Begriff der Multimodalität kann dadurch abgeleitet werden, dass man unterschiedliche Modi bzw. Mittel zu Herstellung von Bedeutung verwendet. Es gilt zu verstehen, wie diese Mittel miteinander kombiniert werden und ein „multimodal whole“ darstellen, in dem Gestik, Beschriftungen, Sprache und andere Mittel gemeinsam Bedeutung herstellen. Multimodalität entfernt sich von der Trennung von verbal und non-verbal, die besagt, dass das verbal Geäußerte primär ist und alle anderen Mittel unter „nonverbale Komponente“ subsummiert werden können (vgl. Jewitt et al. 2016:2f). Jewitt et al. (2016:3) formulieren drei Voraussetzungen für einen multimodalen Text:

- 1 Meaning is made with different semiotic resources, each offering distinct potentialities and limitations.
- 2 Meaning making involves the production of multimodal wholes.
- 3 If we want to study meaning, we need to attend to all semiotic resources being used to make a complete whole.

Auch Kress & Van Leeuwen (2001:2) verweisen auf die Wichtigkeit der Miteinbeziehung und Kombination aller Modi:

We move away from the idea that the different modes in multimodal texts have strictly bounded and framed specialist tasks, as in a film where images may provide the action, sync sounds a sense of realism, music a layer of emotion, and so on, with the editing process supplying the ‘integration code’, the means for synchronising the elements through a common rhythm. Instead we move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes, and in which it is therefore quite possible for music to encode action, or images to encode emotion.

Sie beschreiben vier Bereiche, durch die Sinn generiert wird. Diese sind als Grundstützen der Multimodalität zu sehen und setzen sich zusammen aus den zwei Dimensionen Diskurs und Design und den zwei Phasen Produktion und Distribution. Sie beziehen sich jeweils auf den Inhalt oder den Ausdruck eines semiotischen Zeichens⁷. Unter Inhalt wird Diskurs und Design subsummiert, was sich dadurch auf die Modi und deren Gestaltung bezieht. Unter Ausdruck fällt Produktion und Distribution, was sich auf die verschiedenen Medien bezieht (vgl. Kress & Van Leeuwen 2001:4 u. 20; Kaindl 2016:123).

Diskurse sind „socially situated forms of knowledge about (aspects of) reality“, die sich im Design manifestieren (Kress & Van Leeuwen 2001:20). Designs sind demnach „means to realise discourses in the context of a given communication situation“ (Kress & Van Leeuwen 2001:5). Hier wird also die Gestaltung des Textes vorgenommen. In der Phase der Produktion wird dann „the actual material articulation of the semiotic event“ durchgeführt (Kress & Van

⁷ Vgl. mit Saussure: Signifikat (das Bezeichnete, der Inhalt) und Signifikant (das Bezeichnende, der Ausdruck) in Saussure (2011³:76ff).

Leeuwen 2001:6). Die letzte Phase, die Distribution, „refers to the technical ‘re-coding’ of semiotic products and events”, in der die Texte dann verbreitet werden (Kress & Van Leeuwen 2001:21).

„Modes are semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action.” (Kress & Van Leeuwen 2001:21) Modi sind also keine Produkte, sondern kulturelle Prozesse, welche sich als Diskurse abzeichnen (vgl. Kaindl 2016:122). Wo Jewitt et al. (2016:2) von einem „multimodal whole“ sprechen, verwendet Kaindl (2016:122) den Begriff „Modi im Verbund“⁸. Die Funktionen der verschiedenen Modi sind nicht getrennt voneinander zu betrachten, sondern charakterisieren in Kombination den Text (vgl. Kaindl 2013:258). Medien wiederum „are the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the materials used” (Kress & Van Leeuwen 2001:22). Unter Medium versteht man also die Darbietungsform (Film, Theater, Comic usw.) sowie auch den Vermittlungskanal (Schrift, Fernsehen, Radio usw.) (vgl. Kaindl 2016:125).

Modus und Medium müssen klar voneinander unterschieden werden, besonders auch im Hinblick auf die Translation, doch diese Unterscheidung ist nicht immer klar und eindeutig. Modi beziehen sich immer auf ein Medium, weil sie im medialen Kontext realisiert werden. Ferner hängt die Verwendung unterschiedlicher Modi inhaltlich sowie formell auch vom jeweiligen Medium ab (vgl. Kaindl 2013:259). Das heißt, die Gestaltung der Modi ist vom Medium abhängig. So beeinflusst die Darbietungsform das Design der Modi (vgl. Kaindl 2016:125). Modi können aber auch in verschiedenen Medien realisiert werden. So kann Sprache im Medium Schrift als auch im Medium orale Sprache verkörpert werden (vgl. Kaindl 2013:261). Medien wiederum „prägen die narrative Struktur und die räumliche und zeitliche Organisation der Textelemente“ (Kaindl 2016:128). Die in diesem Kapitel erwähnten Aspekte der Multimodalität (und Translation) können mit diesem Zitat aus Kaindl (2013:261) zusammengefasst werden:

[...] translation is a conventionalized cultural interaction which modally and medially transfers texts from a communication entity for a target group that is different from the initially intended target group. Here, texts as a basis for translation consist of the combined usage of different modalities – certain discourses form the foundation for this – and they are produced, distributed and received on the basis of a certain design. Even if the linguistic dimension currently still belongs to the prototypical core for translation studies, texts and transfers, in this definition, are not primarily characterized by language participation any more, but by the categories of mode and medium.

⁸ „Modi im Verbund“ sind vergleichbar mit „Botschaftsträger im Verbund“ in der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari. Ihr Ansatz gleicht sich auch in vielerlei Hinsicht mit dem Konzept der Multimodalität von Kress & Van Leeuwen. Mehr zu den Parallelen der beiden Ansätze in Kaindl (2016:123f).

1.4.(Film)narratologie

Erzählen ist nicht nur eine spezifische literarische Tradition [...]. Es ist auch nicht auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt. Erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegung oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegung etc. Dies lässt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogensein Bedeutungen im Erzählprozess vermittelt bzw. durch die Zuschauer/-innen erzeugt werden. (Hickethier 2012⁵:108)

Als letzter theoretischer Ansatz soll nun als Ergänzung und Erweiterung zu den funktionalen und multimodalen Sichtweisen noch die narratologische Perspektive beleuchtet werden. Kuhn (2011:73) stimmt der Aussage von Hickethier zu und meint: „Film erzählt durch das Zusammenspiel aus Sprache, Kamera, Montage und Mis-en-scène bzw. durch das Zusammenspiel verschiedener sprachlicher, visueller und auditiver Zeichensysteme.“ Ein Film ist also eine Kombination aus mehreren Elementen und Zeichensystemen und dadurch eine multimodale Komponente. Im vorigen Kapitel wurde schon festgestellt, dass die Multimodalität lange Zeit von der Translationswissenschaft vernachlässigt wurde und es daher früher auch fast keine Forschung und Methodik gab. Weshalb das Konstrukt der Multimodalität viel schwerer begreifbar und verstehbar war.⁹

Auch Hickethier (2012⁵:116f) beschreibt die Ebenen der Filmnarration sehr ähnlich: Einerseits gibt es die Ebene der Dramaturgie, die sich auf die Handlung vor der Kamera bezieht. Hier ist eine Beziehung vom Film zur Tradition des Theaters vorhanden. Andererseits gibt es die Ebene des Erzählens, in deren Zentrum die verschiedenen Erzählperspektiven und die Kamera stehen. Verbunden ist diese Ebene somit mit den Erzählstrategien der epischen Literatur. Als letzte Ebene führt er die Montage an, die den Schnitt, die filmische Kombination von Erzählteilen, die Einstellung usw. umfasst. Diese letzte Ebene lässt sich als Alleinstellungsmerkmal der Filmnarration und somit als ihr wesentliches narratologisches Merkmal beschreiben.

1.4.1. ErzählerInnen vs. Kamera

In der allgemeinen Erzähltheorie nimmt man ErzählerInnen an, die die narrative Vermittlung übernehmen. Sie stehen zwischen den realen AutorInnen und den LeserInnen und vermitteln den RezipientInnen die Geschehnisse. Gérard Genette, eine wichtige Einflussfigur in der Erzähltheorie, führt drei wichtige Kategorien an: Zeit, Modus und Stimme. Die Stimme bezieht

⁹ Gambier stellt dies fest und verweist deshalb auf das Drehbuchschreiben, um die multimodalen Zusammenhänge besser verstehen zu können. Das Drehbuchschreiben charakterisiert sich aus einer Kombination von Elementen aus bekannten Phänomenen: der allgemeinen Erzähltheorie bezogen auf epische Texte und dem Verfassen von Bühnentexten fürs Theater. Zusätzlich müssen dann aber die Atmosphäre, die Kamera, der Schnitt usw. noch miteinbezogen werden (vgl. Gambier 2006:7).

sich auf die narrative Instanz und die Spuren, die sie in der Geschichte hinterlassen hat. Welche Stimme spricht aus der Erzählung zu den LeserInnen? Unter Modus versteht er zum einen die Fokalisierung, die beschreibt, wie viel die Erzählinstanz vom Geschehen in der Geschichte weiß bzw. wie sehr sie in die Geschichte eingebunden ist. Es handelt sich also um die Perspektive. Zum anderen führt Genette die Distanz an, die angibt, wie nahe die LeserInnen dem Geschehen durch die Erzählart sind. In die Kategorie Zeit fallen alle Elemente der Zeitgestaltung wie Ordnung (linear, Analepsen, Prolepsen usw.), Dauer (zeitdeckend, zeitraffend, zeitdehnend usw.) und Frequenz (singulativ, repetitiv, iterativ usw.) (vgl. Kuhn 2011:72; Genette 2010³).

Während die Fragen des Modus „Wer sieht?“ bzw. „Wer nimmt wahr?“ auf den Film übernommen werden können, wird es für die Stimme „Wer spricht?“ schon etwas schwieriger. Hier kann der erste Gedanke lediglich an Voice-over-ErzählerInnen oder Figuren gehen. Die Fragen müssen zu „Wer erzählt?“ und „Wie wird erzählt?“ erweitert werden, um die kinematografische Art des Erzählens miteinzubeziehen. „Aus Genettes Frage ‚Wer spricht?‘ wird die Frage nach der/den narrativen Instanz(en) des Films.“ (Kuhn 2011:72f) Es muss ein Umdenken „von der sprachbasierten zur transmedialen Narratologie“ stattfinden. Warum sollte man also davon ausgehen, dass die narrative Vermittlung nur durch ErzählerInnen realisiert wird? Bezogen auf den Film ist die Kamera das zentrale Element, durch das den ZuseherInnen die Geschichte vermittelt wird. Warum also sollte man die Kamera als Vermittlungsinstanz hier ignorieren (vgl. Kuhn 2011:72f)?

Durch die variable und bewegliche Kamera sind im Film Umstellungen in der Chronologie des Erzählten [...], Zeitraffung und -dehnung, topographische Verschränkungen, Veränderung des Bildausschnittes und der Darstellungsperspektive möglich, wie wir sie aus narrativen Texten kennen [...]. Die variable und bewegliche Kamera im Film stellt also ein vermittelndes Kommunikationssystem dar, erfüllt eine Erzählfunktion, die der Position [...] des fiktiven Erzählers in narrativen Texten entspricht. (Pfister 2001¹¹:48)

Es ist jedoch nicht nur die Kamera allein, die die Erzählinstanz im Film bildet. Das audiovisuelle Erzählen wird erst durch das Zusammenspiel von Kamera, Montage und Mis-en-scène wirksam (vgl. Kuhn 2011:73).

1.4.2. Epische Narration vs. Filmnarration

Ein Merkmal der Filmnarration kann also die Kamera als Vermittlungsinstanz darstellen. Auch Metz (1972:40f) fokussiert sich auf die Vermittlungsinstanz in seinen Merkmalen, die eine filmische Erzählung ausmachen. Er konstatiert, dass jede Erzählung immer eine Rede ist. Eine Rede muss zwangsläufig immer von einer Person vorgetragen werden bzw. die Erzählung durch die narrative Instanz an das Publikum übermittelt werden. Er hebt hervor, dass diese narrative Instanz nicht zwingend durch sprachliche ErzählerInnen repräsentiert werden muss. Es gibt

auch „Erzählungen ohne Autor, doch nicht ohne erzählendes Subjekt“. „Der Eindruck, daß *jemand spricht*, ist nicht gebunden an die empirische Existenz eines bestimmten und bekannten oder erkennbaren Sprechers [...]“ (Metz 1972:41, Hvhbg. i. O.) Die SeherInnen eines Films bekommen Bilder gezeigt, die von einer Instanz ausgewählt und angeordnet wurden, wodurch auf gewisse Art und Weise auch erzählt wird. Er spricht hier zwar noch nicht explizit von der Kamera (und Montage), macht aber durchaus den Standpunkt klar, dass es auch in der filmischen Erzählung eine Erzählinstanz gibt (vgl. Metz 1972: 41f).

Als weiteres Kriterium führt er die Abgeschlossenheit an. „Eine Erzählung hat einen *Anfang und ein Ende*, wodurch sie sowohl von der übrigen Welt abgegrenzt, als auch der ‚realen‘ Welt gegenübergestellt wird.“ (Metz 1972:37, Hvhbg. i. O.) Durch diese Abgeschlossenheit ist die Erzählung als „zeitliche Sequenz“ zu verstehen, in der zwischen Erzählzeit (Zeit in der Geschichte) und der erzählten Zeit (Zeit des Erzählakts) unterschieden werden kann. Dadurch wird ersichtlich, dass eine zeitliche Verzerrung möglich ist. Doch viel wichtiger hervorzuheben ist, dass „eine der Funktionen der Erzählung darin besteht, eine Zeit in eine andere zu prägen“. Dadurch unterscheidet sie sich von der Deskription, „die einen Raum in eine Zeit prägt“ und vom Bild, „das einen Raum in einen anderen Raum prägt“ (Metz 1972:38). Durch die filmische Erzählung können die Unterschiede von Bild, Deskription und Erzählung gut illustriert werden: Eine unbewegliche und starre Einstellung einer Landschaft symbolisiert ein Bild, mehrere aufeinanderfolgende Einstellungen einer Landschaft bilden eine Beschreibung und mehrere aufeinanderfolgende Einstellungen einer bestimmten Aktivität, die sich in dieser Landschaft abspielt, konstruieren eine Erzählung (vgl. Metz 1972:38f).

Als nächstes Merkmal wird die Irrealität angeführt. Es gibt verschiedene Arten von Erzählungen – imaginäre, realistische, wahre Geschichten (vgl. Metz 1972:42). Fakt ist aber, dass „die ‚wahren‘ Erzählungen genau wie die anderen von jener Form der Irrealität geprägt sind“. Denn „die Realität setzt die *Präsenz* voraus“ und die RezipientInnen jeder Art von Geschichten sind nie aktiv vor Ort anwesend, sondern rezipieren sie im Nachhinein (Metz 1972:43, Hvhbg. i. O.).

Das letzte zusammenführende Merkmal ist, dass eine Erzählung eine Menge von Ereignissen ist. Diese Ereignisse sind in einer Sequenz angeordnet, werden „irrealisiert“ und als Rede von jemandem oder durch etwas „erzählt“. „Eine Erzählung ist keine Sequenz von abgeschlossenen Ereignissen, [...] sondern eine geschlossene Sequenz von Ereignissen.“ (Metz 1972:45) Laut Metz (1972:50) ist die filmische Narration also „eine abgeschlossene Rede, die eine zeitliche Sequenz von Ereignissen irrealisiert.“

1.4.3. Aktive vs. passive RezipientInnen

Eine wichtige Ebene wird in den Ausführungen von Metz verabsäumt, mit der sich David Bordwell aber genauer beschäftigt hat – die Wichtigkeit der ZuseherInnen bzw. des Publikums. Bordwell (1985:29) meint: „The theories of filmic narration discussed [...] have little to say about the spectator, except that he or she is relatively passive.“ Viele Theorien schreiben den ZuseherInnen nur wenig „mentale“ Fähigkeiten zu, vernachlässigen ihre Position oder ignorieren sie komplett. Diesen Ansichten nach sei die Erzählung keine vermittelnde sondern eine natürliche Repräsentation. Vielmals werden Begriffe wie „Position“ oder „Platz“ in Bezug zu den ZuseherInnen verwendet.

Such metaphors lead us to conceive of the perceiver as backed into a corner by conventions of perspective, editing, narrative point of view, and psychic unity. A film [...] does not “position” anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*. (Bordwell 1985:29, Hvhbg. i. O.)

Den ZuseherInnen sollte viel mehr Aufmerksamkeit zukommen: “the spectator’s comprehension of the story is the principal aim of narration” (Bordwell 1985:30). Das Zusehen ist kein passiver Akt. Die ZuseherInnen sind aktiv und geben dem Film bzw. der Story erst Sinn. Bordwell’s Auffassung der ZuseherInnen beläuft sich nicht auf eine bestimmte Person und auch nicht auf einen „idealen Leser“. Vielmehr beschreibt er die ZuseherInnen als „a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film’s representation” (Bordwell 1985:30). Er fixiert sich auf die Wahrnehmungs- und Kognitionsaspekte, die bewusst und unbewusst bei den ZuseherInnen stattfinden. Um eine Erzählung zu verstehen, konstruieren die ZuseherInnen beim Sehen eines Filmes die Geschichte und deren Welt (vgl. Bordwell 1985:30). Auch Hickethier stimmt dem zu und formuliert: „Nicht *der Film* vermittelt Bedeutung, sondern *der Zuschauer* erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutung.“ (Hickethier 2012⁵:108, Hvhbg. i. O.)

Bordwell (1985:30) wendet sich in seinen Ausführungen von der sprachlichen Perspektive und dem Akt des Lesens ab und konstatiert, dass man einen Film nicht liest. Er sieht einen klaren Unterschied zwischen Lesen und Sehen. „Viewing is synoptic, tied to the time of the text’s presentation“, während Lesen frei von dieser Zeitlichkeit ist (Bordwell 1985:30).

[...] the spectator *thinks*. To make sense of a narrative film, however, the viewer must do more than perceive movement, construe images and sounds as presenting a three-dimensional world, and understand oral or written language. The viewer must take as a central cognitive goal the construction of a more or less intelligible story. (Bordwell 1985:33, Hvhbg. i. O.)

Bordwell legt in seinen Erläuterungen also großen Wert auf die Miteinbeziehung und Wichtigkeit des Publikums. Die ZuseherInnen sind demnach eine sehr wichtige Komponente und dürfen auf keinen Fall vernachlässigt werden. Im ersten Teil zur Skopostheorie wurde in Kapitel 1.1.3 *RezipientInnen im Fokus* der Skopos auch schon als rezipientInnenabhängige Variable beschrieben und den RezipientInnen dadurch eine sehr wichtige Rolle zugeschrieben. Auch in der Theorie des translatorischen Handelns kommt den RezipientInnen in Kapitel 1.2.3 *Translation als Kooperation* eine eigene Handlungsrolle zu. Die RezipientInnen werden damit zu Co-Handelnden der TranslatorInnen usw. Dadurch kann erkannt werden, wie verwoben sich die diskutierten theoretischen Ansätze verhalten. In den einzelnen Theorien wurde (unabhängig voneinander) den LeserInnen bzw. ZuseherInnen ein grundlegender Einflussfaktor zugeschrieben. Somit kann vom letzten Aspekt dieses Kapitels ein abschließender Bogen zum ersten Kapitel geschlagen werden.

2. Die Filmsynchronisation – ein Forschungsüberblick

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronised, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas 2009:4f)

Bei der Synchronisation¹⁰ wird „die gesamte ausgangssprachliche Dialogspur [...] durch eine zielsprachliche Dialogspur ersetzt“. Für die ZuschauerInnen wird eine Illusion erzeugt, als würden die SchauspielerInnen wirklich in dieser Sprache zu ihnen sprechen (vgl. Jüngst 2020²:83). Es ist an dieser Stelle aber noch wichtig anzumerken, dass nur die Tonspur, die den gesprochenen Dialogtext beinhaltet, bei der Synchronisation ausgetauscht wird. Die anderen Tonspuren (der Soundtrack, welcher Musik und Hintergrundgeräusche beinhaltet) bleiben erhalten (vgl. Chaume 2012:1).

In der Translationswissenschaft hatte die AVT bzw. die Synchronisation einen langen Weg, um anerkannt zu werden. Sie wurde in translationstheoretischen Schriften lange Zeit entweder nur am Rande erwähnt, sehr kurz umrissen oder gar ausgelassen. „Insgesamt ist festzustellen, daß die Synchronisation in der Translationstheorie eher vernachlässigt [wurde].“ (Herbst 1994:220) In den Anfängen der Synchronforschung formulierte Burgess (1980:303) ein sehr prägendes Zitat: „Dubbing, like murder, is a craft; one can deplore the end while admiring the means“. Er konkludiert dabei, dass die Synchronisation durch den Zwang der Lippensynchronität ein eher unzureichendes Ergebnis hervorbringt. Genau diese Sichtweise teilte er mit vielen WissenschaftlerInnen, die der Lippensynchronität enorme Wichtigkeit zuschrieben und sie in den 1960ern als Dogma ansahen¹¹ (vgl. Whitman-Linsen 1992:21). Die dialogische Anpassung an die Lippenbewegungen war so wichtig, dass der eigentliche Text dadurch vernachlässigt wurde. Deshalb wurde die Synchronisation von vielen auch nicht primär als Übersetzungstätigkeit angesehen, sondern „als eine derart spezielle Fertigkeit betrachtet [...], daß die Möglichkeiten, übersetzungstheoretische Überlegungen anzuwenden, als sehr gering eingeschätzt [wurde]“ (Herbst 1994:221).

¹⁰ Die Synchronisation ist ein Teilbereich der Audiovisuellen Translation (AVT). Die AVT ist die Übersetzung von Elementen, die einen hörbaren (audio) und einen sichtbaren (visuell) Teil haben. Das Besondere an dieser Form der Übersetzung ist, dass immer gewisse Teile des Ausgangsmaterial erhalten bleiben (vgl. Jüngst 2020²:14). Weitere AVT-Arten sind die Untertitelung, das Voice-over, die Audiodeskription und die Game-Lokalisierung. Vertiefende Informationen zu den verschiedenen Arten der AVT sind in Jüngst 2020² dargestellt.

¹¹ Diese Lippensynchronität wurde in späterer Folge eher zweitrangig, da Untersuchungen herausfanden, dass die ZuseherInnen kleine Diskrepanzen nicht bemerken, und meist ohnehin so vertieft in den Film sind, dass sie die Lippensynchronität gar nicht so genau betrachten (vgl. Whitman-Linsen 1992:21).

Nicht nur aufgrund der Lippensynchronität, sondern auch wegen der nonverbalen und medialen Komponente war die Synchronisation lange Zeit kein Thema für die Translationswissenschaft und die konkrete wissenschaftliche Auseinandersetzung kam nur sehr langsam in Gang (vgl. Kaindl 2016:128). Auch Manhart (1998:264) spricht von einem „Schattendasein“¹² und hebt hervor, dass es sich in den wenigen kleinen Beiträgen zur Synchronisation immer nur um die sprachliche Komponente handelt. Die kulturelle Übertragung und der „komplette Transfer aller im Film beteiligten Zeichen (Sprache, Musik, Geräusche, Bilder, nonverbale Kommunikation)“ werden vernachlässigt. Stattdessen kommt dem Filmdialog, der schließlich nur einen kleinen Teil des Ganzen darstellt, die größte Beachtung zu. Gambier (2008:11) nennt dies ein Paradoxon. Es wird meist von der linguistischen Perspektive geforscht, obwohl es sich in der AVT um multisemiotische Aspekte handelt¹³.

Als Beginn der Anerkennung der AVT in der (Translations-)Forschung können die 1990er-Jahre gesehen werden. Díaz Cintas beschreibt sie als „AVT’s golden age“. Von da an wurde immer mehr Forschung betrieben, was zu einer Wende in der Translationswissenschaft geführt hat (2009:3).

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

Auch Gambier (2008:12f) spricht vom „key year 1995“. Zum einen führt er das 100-jährige Jubiläum des Kinos an, was durch viele Events auch die Translation in den Mittelpunkt stellte. Dadurch nahm auch die Beschäftigung mit dem Thema und die Anzahl der wissenschaftlichen Publikationen zu. Weiters war die AVT bis in die 90er-Jahre auch ein kaum erforschter Bereich und für die ForscherInnen in diesen Jahren ein zu entdeckendes Neuland. Ein weiterer Faktor war das technologische Wachstum mit einem rasanten Anstieg an elektronischen Produkten wie etwa dem Internet oder DVDs. All diese Faktoren haben schlussendlich dazu geführt, dass die AVT vorerst zumindest als Teilbereich der Translationswissenschaft anerkannt wurde. Die AVT bzw. die Synchronisation haben sich also seit der Jahrtausendwende „im Zuge der Glo-

¹² Diese Vernachlässigung stellt ein Paradoxon dar: Es gibt sehr wenig Forschung und Literatur zur Synchronisation, dieser Bereich der Übersetzungswissenschaft würde aber durch das universelle Phänomen des Kinos und die Zugänglichkeit für die breite Masse „mehr Menschen erreichen als jede andere Art der Übersetzung“ (Pisek 1994:9).

¹³ Er erklärt sich diese Sachlage einerseits durch den linguistischen und literarischen Hintergrund der meisten ForscherInnen in diesem Bereich. Zum anderen divergiert die Art der Sprache und Technologie so stark, dass der Forschungsbereich sehr differenziert auftritt (vgl. Gambier 2008:11).

balisierung des Film- und Fernsehmarktes [...] zu einem der produktivsten Bereiche der Disziplin“ entwickelt (Kaindl 2016:128). „AVT is definitely one of the fastest growing areas in the field of Translation Studies (TS), which in itself is experiencing an unprecedented surge in interest.“ (Díaz Cintas 2008a:1)

2.1. Die Anfänge der Synchronforschung

Although ignored by academics and teachers alike, audiovisual translation (AVT) has existed as a professional practice for many years and, since the 1990s, has gained well-deserved visibility thanks to the proliferation and distribution of audiovisual materials in our society. The value of images is of crucial importance in our daily lives and we are literally surrounded by screens of all shapes and sizes. (Díaz Cintas 2008b:1)

Die Praxis der Synchronisation gibt es also schon sehr lange. Den Beginn hat sie genau genommen in den Anfängen des 20. Jahrhunderts mit der Erfindung des Kinematographen¹⁴. Dadurch wurde die „moving picture era“ eingeleitet (vgl. Díaz Cintas 2008b:1). Schon in der Stummfilmzeit wurde eine Art der Synchronisation betrieben. Während des Kurbelns am Kinematographen kommentierten die VorführerInnen das Geschehen auf der Leinwand bzw. sprachen die Dialoge der zu sehenden Figuren (vgl. Pisek 1994:48). „Die Stummfilme waren nämlich gar nicht so ‚stumm‘, wie man annehmen möchte [...]“. Oft wurde der Film auch durch Musik in Form eines synchron laufenden Plattenspielers oder von PianistInnen begleitet, um die lauten Geräusche des Kinematographen zu übertönen. Wenn der Film dann in einem anderen Land vorgeführt wurde, übernahm die Rolle der VorführerInnen eine landessprachkundige Person (vgl. Maier 1997:63). Dadurch wurde das Kino in der Stummfilmzeit als universelles Phänomen gesehen, das alle sprachlichen Barrieren überwindet (vgl. Díaz Cintas 2008b:1).

Mit der Erfindung des Tons und den ersten *talkies* (Filme mit Ton) wurde jedoch die enge Verbindung von Bild und Sprache bzw. Ton erkannt. Seit den späten 20er-Jahren wurde also die Filmtranslation eine wichtige Komponente, um Filme einem größeren Publikum darbieten zu können (vgl. Díaz Cintas 2008b:1). Technisch gesehen war es in der ersten Phase der Lichtton, der dem Tonfilm zum Durchbruch verhalf. In der sogenannten Lichtton-Ära war es zum ersten Mal möglich Bild und Ton gemeinsam auf einem Filmstreifen aufzunehmen und dadurch eine Synchronität herzustellen. Es wurde hier jedoch „‘direkt gedreht‘, d.h., der gesamte Ton, bestehend aus Dialogen, Geräuschen, Effekten [...], kam simultan zum Bild auf einen einzigen Filmstreifen“ (Maier 1997:64f). Die Erfindung der Magnettonbänder im Jahre

¹⁴ Auch Chaume (2012:10) sieht die unweigerlich enge Verbindung der Geschichte der Filmsynchronisation mit der Entwicklung des Kinos. Er weist aber darauf hin, dass es zur Geschichte des Kinos sehr viel Forschung und Literatur gibt, zur Synchronisation oder AVT aber vergleichsweise sehr wenig. Dies kann wieder auf die Vernachlässigung der AVT in der Translationswissenschaft zurückgeführt werden.

1948 löste die Lichtton-Ära ab und verhalf der Synchronisation zu einer Steigerung der Qualität. Es war nun auch leichter möglich, verschiedene Tonspuren aufzunehmen. Es musste dadurch nicht mehr „direkt synchronisiert“ werden, sondern es konnten Dialoge, Musik, Geräusche usw. auf verschiedenen Tonspuren aufgenommen werden und diese dann später zusammengeführt werden (vgl. Maier 1997:69). „Vom technischen Standpunkt aus gesehen hat sich seit dem Beginn des Magnetton-Zeitalters beim Synchronisieren bis heute nichts Grundlegendes geändert.“ (Pisek 1994:52)

Während die Synchronpraxis also schon sehr früh begann, hatte die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Forschung zur Synchronisation ihren Anfang in den 60er-Jahren als das Fachjournal *Babel* eine Spezialausgabe zur Filmtranslation publizierte. 1976 brachte Fodor dann die erste Publikation zum Thema *film dubbing* heraus und rückte so die Synchronisation in translationswissenschaftliches Sichtfeld. Er fokussierte sich darin auf die Lippensynchronität und die Qualität der Synchronpraxis in Bezug auf Übersetzung, Sprache und Artikulation. Bis in die 80er-Jahre wurden dann nur einige wenige Artikel zum Thema publiziert und 1988 dann schließlich das erste Buch zur Synchronisation herausgebracht (vgl. Chaume 2013:289).

Wie zu Beginn schon dargelegt wurde, hatte die Synchronforschung ihren großen Durchbruch in den 1990er-Jahren mit den Monografien von Luyken et al. (1991), Whitman-Linsen (1992) und Herbst (1994). Die ersten wissenschaftlichen Publikationen zur Synchronforschung beschäftigten sich vor allem mit den zentralen Themen wie etwa der Professionalität, den Vor- und Nachteilen von Synchronisation und Untertitelung, den Qualitätsstandards, dem Synchronisationsprozess, der Lippensynchronität und anderen Synchronitätsarten (vgl. Chaume 2013:289). Einige dieser zentralen Themen der ersten Phase der Synchronforschung werden nun in den nächsten Kapiteln noch genauer behandelt.

2.1.1. Die Vor- und Nachteile der Synchronisation

Die Vor- und Nachteile der Synchronisation werden in der wissenschaftlichen Literatur meist in direkter Gegenüberstellung zur Untertitelung gemacht. Diese Diskussion, welche Art die bessere sei, wurde besonders in den ersten Publikationen zur Synchronisation thematisiert und „dreht sich seit Jahrzehnten im Kreis“. Da die Vorteile für die eine Variante gleichzeitig Nachteile für die andere sind (vgl. Jüngst 2020²:22). Jüngst (2020²:23) hebt als Einführung in diese Diskussion hervor, dass man zwischen Synchronisationsländern und Untertitelungsländern unterscheiden kann. Deutschland lässt sich z. B. als typisches Synchronisationsland beschreiben. Es werden fast alle fremdsprachigen Produktionen für das Kino und Fernsehen synchronisiert.

Weitere große Synchronisationsländer sind z. B. Italien, Spanien und Frankreich¹⁵. Unter die typischen Untertitelungsländer fallen meist kleine Länder mit einer kleinen Sprachfamilie oder Länder mit mehreren Landessprachen wie etwa Portugal, Schweden, Finnland, Norwegen, die Niederlande, Dänemark.

Der meisterwähnte **Nachteil** der Synchronisation ist der Verlust der Authentizität. Der Gedanke kommt daher, dass die SchauspielerInnen „neue Stimmen“ bekommen und daher die Eigenschaften und Emotionen des Originaltons nicht transportiert werden können. Dieser Nachteil der Synchronisation geht einher mit einem Vorteil der Untertitelung, bei der die ZuschauerInnen den Originalton zusätzlich zur Übersetzung hören können. Besonders in Bezug auf das Erlernen einer Fremdsprache wird dieser Vorteil der Untertitelung sehr stark verteidigt. Ein finanziell ausschlaggebender Nachteil der Synchronisation sind die hohen Kosten. Im Vergleich zur Untertitelung liegen die Kosten für die Produktion einer Synchronfassung beim Fünf- bis Siebenfachen¹⁶ (vgl. Herbst 1994:20ff).

Als wesentlicher **Vorteil** der Synchronisation wird das Potential zum „kommunikativen Übersetzen“¹⁷ angeführt. Mit anderen Worten bedeutet dies die „Unsichtbarkeit der Übersetzung“. Es kann hier die Illusion erzeugt werden, dass es sich um keine Übersetzung handelt. Und diese Illusion ist für viele BefürworterInnen der Synchronisation das grundlegende Ziel. Ein weiterer Vorteil für die Synchronisation ergibt sich aus dem Nachteil der Untertitelung, dass der Wechsel von gesprochener Sprache in geschriebene Sprache mit viel Kürzungen und dadurch auch (Inhalts-)Verlusten einhergeht. Das ist bei der Synchronisation so nicht der Fall, da dieser Medienwechsel nicht stattfinden muss. Ein weiterer Nachteil der Untertitelung, der einen Vorteil für die Synchronisation darstellt, ist die Ablenkung vom Bild durch die Untertitel. Dadurch dass die ZuschauerInnen die Untertitel lesen müssen, sind sie vom Bild des Films abgelenkt und verpassen bzw. übersehen eventuell wichtige Inhalte. Bei der Synchronisation können sich die ZuseherInnen hingegen ganz auf die Wirkung des Bildes konzentrieren (vgl. Herbst 1994:20ff).

¹⁵ Laut Jüngst (2020²:23) leitet man den Grund, warum ein Land ein Synchronisations- oder Untertitelungsland ist, oft aus der Geschichte dieser Länder ab. Deutschland, Spanien und Italien haben alle eine faschistisch-totalitäre Geschichte. Sie seien deswegen Synchronisationsländer, weil bei der Synchronisation besser gelogen bzw. vertuscht werden kann und die Nationalsprache zum Einsatz kommt. Das Thema der „Beeinflussung durch die Synchronisation“ wird dann im Kapitel 2.1.2 *Das manipulative Potential der Synchronisation* noch aufgegriffen.

¹⁶ Die Kosten sind auch mitunter ein Grund, warum kleine Länder oft zu den Untertitelungsländern gezählt werden (vgl. Herbst 1994:22).

¹⁷ Der Ausdruck „kommunikatives Übersetzen“ wird im Sinne von Reiß & Vermeer (1984:135) verstanden. Es handelt sich dabei um die „Imitation“ eines Informationsangebotes, um „eine Übersetzung, der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht“. Dadurch sei sie dem Original gleichwertiger und ähnlicher.

Was die Akzeptanz durch die RezipientInnen betrifft, spielt die Art der Übersetzung und deren Vor- und Nachteile nicht wirklich eine Rolle, sondern ist eng mit der Gewöhnung verbunden (vgl. Herbst 1994:22). Generell wird auch in wissenschaftlichen Kreisen die Diskussion, welche Art die bessere sei, nicht mehr in der Dichotomie bezüglich der Vor- und Nachteile gemacht. In jüngerer Forschung bezieht man sich eher auf das Verständnis, dass die Synchronisation und die Untertitelung zwei verschiedene und gleichberechtigte AVT-Arten sind. Es hängt vielmehr von den bestimmten Genres, RezipientInnen und Kontexten ab, welche Art in einer bestimmten Translationssituation die geeignetste ist. „It has become accepted that different genres and audiences call for different translational approaches, that they all have their pros and cons, and that they all have their place in the booming audiovisual industry.” (Díaz Cintas 2009:4).

2.1.2. Das manipulative Potential der Synchronisation

“Words are powerful and their manipulation, be it in the original text or in the translated version, can be dangerously easy.” Díaz Cintas (2008b:4) weist damit auf die enorme Macht hin, die hinter Wörtern steckt und somit auch der Translation zukommt. „The act of translation can never be neutral and this is the reason why translation has been and is being used as a political and manipulative tool.” Mit diesem Gedanken soll in die Thematik der Machtverhältnisse, die hinter der Translationstätigkeit stecken, eingeführt werden. Schon viel früher als Díaz Cintas es getan hat, haben sich ForscherInnen mit diesem soziolinguistischen Aspekt, den Interdependenzen von Sprache und Gesellschaft, beschäftigt. Als VorreiterInnen in diesem Bereich gelten Otto Hesse-Quack (1969) und Gabriele Toepser-Ziegert (1978).

Beide untersuchen die Veränderungen der Sprache durch die Synchronisation basierend auf den sozialen Erwartungen, Werten und Normen der Gesellschaft. Hesse-Quack stellt als Ausgangspunkt seiner Untersuchung die Hypothese auf, dass Filme beim Übertragungsprozess gewisse Veränderungen erfahren. Diese Änderungen kommen daher, dass ein Film soziale Werte und Normen einer bestimmten Kultur und Gesellschaft widerspiegelt und diese durch die Synchronisation in einen anderen Kulturraum mit einem anderen Symbol- und Wertemilieu übertragen werden. Die Synchronisation dient also „nicht nur der Überwindung der Sprachbarriere sondern auch anderer sozialkultureller Barrieren“ (1969:51). „Im Synchronisationsprozeß werden bestehende Werte reproduziert und davon abweichende [...] durch bestehende, geläufige und bekannte ersetzt.“ Es wird somit eine „Anpassung des Originalinhalts an den Normen- und Wertkomplex der rezipierenden Gesellschaft“ durchgeführt (Toepser-Ziegert 1978:49).

Es gibt drei Aspekte, die für diverse Veränderungen verantwortlich sind. Zum einen die „zensurähnlichen Kontrollen“. Darunter fallen die Freiwilligen Selbstkontrollen (FSK) der Länder bzw. das politische und nationale Wertsystem. Das Ziel ist es, „die Interessen der eigenen Gruppe in den schließlich synchronisierten Filmen nicht verletzt zu sehen“¹⁸ (Hesse-Quack 1969:61f). Zum anderen spielt der ökonomische Sektor eine große Rolle. Dieser bezieht sich auf das ökonomische Interesse bzw. die Organisation der Synchronisationsfirmen. Diese hoffen auf Profit, um die hohen Produktionskosten zu decken. Ein einheitlicher Synchronisationsstil und die Anpassung an die zielkulturellen Werte und Erwartungen lockt die Massen in die Kinos. Durch diese Standardisierung des Synchronisationsstils, wissen die ZuschauerInnen schon, auf was sie sich einlassen und werden vor „unliebsamen“ Überraschungen bewahrt. Ferner wird durch die kulturelle Anpassung eine mögliche Verwirrung der ZuschauerInnen vermieden, die sich negativ für die Synchronfirma auswirken könnte (vgl. Hesse-Quack 1969:64). Als dritte Kategorie führt Hesse-Quack (1969:66) das Feedback an. Angeknüpft an das ökonomische Interesse der Synchronfirmen, spielt das Feedback auch eine wichtige Rolle. Die Firmen wollen gutes Feedback und versuchen somit den ZuseherInnen zu geben, was sie wollen.

Auf jeden Fall ist es so, daß die Wünsche des Publikums, bzw. das Vorstellungsbild, das die Synchronisateure von diesen Wünschen haben, als eine Art sozialer Kontrolle auf deren Arbeit einwirkt und sie veranlaßt, diesen Wünschen nach Möglichkeit nachzukommen. (Hesse-Quack 1969:66)

Auch Toepser-Ziegert (1978:49) sieht in diesem Feedback vom Publikum einen Zusammenhang mit dem ökonomischen Interesse. Wenn das Publikum zufrieden ist, wird der Film auch mehr Geld einspielen. Es ist „in Wirklichkeit Kalkulation auf die Zustimmung des Publikums, die sich in finanziellen Werten materialisieren soll“.

Toepser-Ziegert (1978:225) kommt in ihren Schlussfolgerungen zu den Ergebnissen, dass sich viele Determinanten auf die Veränderung beim Synchronisationsprozess auswirken. Inhaltliche Veränderungen ergeben sich aus dem interkulturellen Übertragungsprozess und sind „unumgänglich, sonst bliebe eine Übersetzung sinn- und bedeutungslos“. Durch diese inhaltlichen Veränderungen kann man die herrschenden Werte und Normen einer Gesellschaft messen. Weiters ist der Synchronisationsprozess auch von institutionellen, ökonomischen und technischen Faktoren bestimmt. „Deshalb darf man nicht erwarten, daß sämtliche signifikanten Veränderungen [...] Repräsentationen von gesellschaftlichen Normen sind.“ (Toepser-Ziegert 1978:227) Dennoch sind die Medien und der Film „soziale Basisdaten“.

¹⁸ Darunter fallen Veränderungen wie z. B., dass bei der Synchronisation für den deutschsprachigen Raum Elemente, die auf die NS-Zeit verweisen, verändert oder weggelassen werden.

„In ihnen objektiviert sich die Kultur.“ (Hesse-Quack 1969:35) Weiters kann man die Synchronisation als „Kontrollinstanz“ beschreiben, da sie zur Einhaltung der gesellschaftlichen Normen und Werte beiträgt. Beeinflusst wird diese Kontrolle aber auch durch das wirtschaftliche Interesse der Synchronisationsfirmen. Generell kommt Toepser-Ziegert zu dem Entschluss, dass sehr viele Prozesse und Veränderungen auf dem ökonomischen Interesse aufbauen und von ihm bedingt sind (1978:227f).

Auch Hesse-Quack (1969:239) beschreibt die Synchronisation nach seinen Untersuchungen zusammenfassend als „Prozeß interkultureller Angleichung“ bzw. dass das „Phänomen der Veränderung von Filmen durch Synchronisation einen sozio-ökonomische-technische Erscheinung ist“. Er kommt zu dem Ergebnis, dass bei der Synchronisation weniger von Individualisierung sondern eher von Standardisierung¹⁹ die Rede sein kann.

Bräutigam & Peiler (2015) beziehen sich ebenfalls auf die Veränderungen durch die Synchronisation. Während Hesse-Quack (1969) und Toepser-Ziegert (1978) eher neutral auf die Veränderungsdeterminanten hinweisen und die Anpassung an die Werte und Normen der Zielkultur als notwendigen Eingriff ansehen, stehen Bräutigam & Peiler dem sehr kritisch gegenüber. Sie schreiben der Synchronisation Manipulation zu, zum einen, weil durch sie die Verständlichkeit und Vertrautheit gefördert wird. Sie sind der Meinung, dass dadurch die kulturellen Werte der Ausgangsfassung komplett verloren gehen. Diese Verständlichkeit und Vertrautheit, die dem Zielpublikum durch die Translation geboten wird, gleicht einer „brutalen Planierung gerade jener Elemente, die das fremdkulturelle Register ausmachen“ (2015:25). Zum anderen üben sie Kritik an den Synchronstudios, die diese Veränderungen hinter geschlossenen Türen vollziehen. Sie nennen die Synchronstudios eine „Instanz“, die die Filme „einer vielfältigen Behandlung unterzieht“. „Tatsächlich ist die dort vorgenommene Bearbeitung derart intensiv, dass von der Herstellung eines neuen Produkts zu sprechen ist.“ (Bräutigam & Peiler 2015:13)

2.2. Die Frage der Synchronität

One of the most important of the many problems in film theory is that of the impression of reality experienced by the spectator. Films give us the feeling that we are witnessing an almost real spectacle. (Metz 1974:4)

Laut Metz (1974:4) haben BetrachterInnen eines Films das Gefühl ein reales Geschehen zu beobachten. Sie fühlen sich in die Geschichte auf der Leinwand hineinversetzt und fühlen eine

¹⁹ Diese Feststellung und die Standardisierung auf unterschiedlichen Ebenen werden für den empirischen Teil noch von großer Wichtigkeit sein und dort wieder aufgegriffen werden.

Art der Beteiligung – viel stärker als es bei einem Buch oder im Theater der Fall ist. Bei der Erstellung einer Synchronfassung wird versucht diese Illusion für das neue Publikum auch aufrecht zu erhalten. Wie auch schon in Kapitel 2.1.1 *Die Vor- und Nachteile der Synchronisation* erläutert wurde, generiert die Synchronisation sogar eine Illusion, als würden die ZuschauerInnen gar keine übersetzte Version eines Filmes ansehen. Chaume (2008:129) beschreibt die Synchronisation demnach als bestes Beispiel für die Unsichtbarkeit der Translation: „[...] viewers do not realise that what they are witnessing on screen is a translation“. Für den Erfolg des übersetzten Produktes ist es wichtig, dass die Filmillusion erhalten bleibt, denn „erst wenn sich eine Synchronisation im negativen Sinne auswirkt, merkt der Zuschauer plötzlich wieder, einen synchronisierten Film zu sehen“ (Maier 1997:93). Deshalb werden im Folgenden die einzelnen Synchronitätsarten genauer beschrieben, die unter anderem für die Erhaltung der Filmillusion verantwortlich sind.

2.2.1. Die Synchronitätsarten

Im Allgemeinen wird unterschieden zwischen qualitativer (Artikulation von Vokalen und Konsonanten), quantitativer (Sprechgeschwindigkeit, Sprechbeginn und -ende), paralinguistischer (Intonation und Klangfarbe) und kinetischer Synchronität (Mimik und Gestik). Dazu kommt noch die Charaktersynchronität (Sprache und Charakter der Figur) (vgl. Kaindl 2016:130).

Die **Lippensynchronität** wird in sämtlichen wissenschaftlichen Publikationen mit Abstand am meisten thematisiert und wie ganz am Anfang dieses Kapitels zur Synchronforschung in der Translationswissenschaft schon erwähnt wurde, war sie auch in der Geschichte der Synchronforschung ein vieldiskutiertes Thema. „Synchronisation ist neben phonetischer Schulung im Fremdsprachenunterricht und dem Lippenlesen von Hörgeschädigten eine der wenigen Tätigkeiten, bei denen die Lippenbewegungen der Sprecher bewußt einbezogen werden.“ Die Lippensynchronität ist aber nicht in jedem Filmausschnitt von gleicher Wichtigkeit. Während sie bei Nahaufnahmen sehr wichtig ist, kann sie bei SchauspielerInnen im *Off* oder Hintergrund eher vernachlässigt werden (Herbst 1994:29). Es wird zwischen vier Arten der Lippensynchronität unterschieden: bezogen auf die Qualität (Übereinstimmung der Lippenbewegungen), Quantität (Übereinstimmung der Sprechlänge), das Sprechtempo und auf die Lautstärke und Artikulation (vgl. Maier 1997:95).

Die **Gestensynchronität** fällt unter den Bereich der paralinguistischen Synchronität. Es geht also um die synchrone Übereinstimmung aller paralinguistischen Elemente wie etwa Gesten, Bewegungen der Augen, Gesichtsausdrücke etc. Diese Faktoren stehen in engem Zusammenhang mit dem Gesagten und transportieren Bedeutung (vgl. Maier 1997:101).

Es sind aber nicht nur die Lippenbewegungen, bei denen auf Synchronität geachtet werden muß. Ebenso wichtig sind dabei die Gesten des Filmschauspielers. Mimik und Gestik haben nämlich u.a. die Funktion, die Intonation visuell zu unterstützen, und zwar simultan. (Maier 1997:101)

Herbst (1994:84f) beschreibt die **Charaktersynchronität** in zwei Kategorien. Zum einen muss eine Übereinstimmung zwischen Bild und Ton herrschen. D.h. es muss die Stimmqualität zur visuellen Verkörperung der Figur passen. Zum anderen müssen Elemente, die Aufschluss über die Persönlichkeit geben, berücksichtigt werden. „Mit Charakteräquivalenz ist also gemeint, daß sich das Persönlichkeitsbild einer Rolle im Originalfilm und in der Synchronfassung entsprechen.“ Charaktermerkmale werden aber nicht nur durch die Stimmqualität repräsentiert, sondern auch durch paralinguistische Elemente.

2.2.2. Der Synchronisationsprozess

In diesem Kapitel soll nun der Synchronisationsprozess und die daran beteiligten AktantInnen genauer beleuchtet werden. Dadurch wird hier nochmal auf Kapitel 1.2.3 *Translation als Kooperation* Bezug genommen. Holz-Mänttärís Theorie des translatorischen Handelns und die darin herausgearbeiteten Rollen im Handlungsgefüge werden hier nochmal aufgegriffen und in den Kontext der Synchronisation gesetzt.

Als **Translations-InitiatorInnen/BedarfsträgerInnen** versteht man im Synchronisationsprozess die VerleiherInnen oder Fernsehanstalten, welche die Rechte für den Film besitzen. Sie verfügen über das sogenannte „continuity“, was den tatsächlichen Filmdialog enthält. Im Gegensatz dazu gibt es noch das Drehbuch mit dem Dialogtext. Dieser wird aber während den Dreharbeiten oft (spontan) geändert (vgl. Manhart 1998:264). Die VerleiherInnen wenden sich dann an ein Synchronstudio und stellen folgende Materialien bereit: eine Kopie des gesamten Films inklusive Dialog, Musik und Soundeffekte; das schon erwähnte „continuity“ inklusive aller Szenen, Kameraeinstellungen und weiteren Anmerkungen; das „International Track“, welches die Musik, Hintergrundgeräusche und Soundeffekte beinhaltet; das Internegativ, welches das Negativ des gesamten Films ist, ohne Dialog, Musik oder Soundeffekte (vgl. Whitman-Linsen 1992:60f).

Das Synchronstudio fungiert als **BestellerIn** und beauftragt die Übersetzung. Der Übersetzungsprozess bzw. die Handlungsrolle der **TranslatorInnen** ist in der Synchronisation zweigeteilt. Zuerst wird von den ÜbersetzerInnen eine Rohübersetzung erstellt. Diese Rohübersetzung ist eine möglichst wortgetreue Übersetzung des Dialogtextes. Es handelt sich um „the ‘literal meaning‘ of the words spoken in the film“ (Whitman-Linsen 1992:105). Danach wird

diese Rohübersetzung an die SynchronautorInnen bzw. SynchronregisseurInnen weitergegeben, die dann das Dialogbuch schreiben. In diesem Arbeitsschritt wird der Text lippensynchron gemacht, d.h. an die Lippenbewegungen der SchauspielerInnen angepasst, sowie an die Gestik und Mimik angeglichen. Es wird versucht, den SchauspielerInnen den Dialogtext „auf die Lippen zu schreiben“ (Manhart 1998:265).

Dieser Text wird dann an die SynchronsprecherInnen weitergegeben, die als **Zieltext-AplikatorInnen** fungieren. Der Film wird dazu in sogenannte *takes* (kurze Filmabschnitte) eingeteilt und die SynchronsprecherInnen sprechen ihren Text synchron zum Film ein. Anschließend wird diese Audiospur noch mit den Soundeffekten und der Musik des Originals gemischt und die AuftraggeberInnen erhalten ihren „übersetzten“ Film (vgl. Manhart 1998:265).

Bezogen auf die letzte Handlungsrolle im Sinne von Holz-Mänttärís Handlungsgefüge sind die **Zieltext-RezipientInnen** all jene Personen, die sich die Synchronfassung des Films ansehen.

2.3. Die Diversifizierung der Synchronisationsforschung

The flurry of activity that we are witnessing in audiovisual translation these days is a clear indication that AVT has certainly come of age. From an educational as well as from a professional and economic perspective it is evidently attracting more interest and becoming more visible. (Díaz Cintas 2008b:7)

Wie in Kapitel 2.1 *Die Anfänge der Synchronforschung* schon erwähnt wurde, hatte die Synchronforschung ihren Durchbruch in den 1990er-Jahren. Die ersten Forschungsansätze zur Synchronisation konzentrierten sich auf die linguistischen Aspekte (Lippensynchronität usw.), danach wurde ein Schritt in Richtung methodologischer Forschung gemacht und die prozessbezogenen Aspekte (Translationsprozess) untersucht. Zusammengefasst unter der soziolinguistischen Perspektive wurden der soziokulturelle Kontext (manipulatives Potential usw.) erforscht. Einen Meilenstein stellten dann die deskriptiven Ansätze dar. Diese Entwicklung bzw. Diversifizierung der Synchronforschung wird nachfolgend nun durch verschiedene Forschungsansätze illustriert, wie sie Chaume Varela (2004) in seinem Beitrag „Synchronization in dubbing. A translational approach“ gegliedert hat.

In den Anfängen der Synchronforschung wurde die Forschung von Fachleuten, die in diesem Bereich arbeiteten, vorangetrieben. Chaume Varela (2004:36) nennt dies die „**professional approaches**“. Die Forschungsthemen betrafen in dieser Zeit unter anderem die Qualität der Übersetzung, die Illusion durch die Synchronisation, die Lippensynchronität und andere Synchronitätsarten. Dieser professionelle Blickwinkel der Forschenden war rein funktionaler Natur. Deshalb fokussierte man sich hier rein auf das Endprodukt in dem Sinne, dass

dies nicht als eine Übersetzung auffällt. In Anlehnung an diese Zielsetzung reiht Chaume Varela (2004:38) die „**functionalist approaches**“, die sich ebenfalls mit der Funktion der Synchronisation auseinandersetzen. Er führt sie aber deshalb als eigene Strömung an, weil sich die Forschenden hier nicht nur auf die professionelle Praxis verlassen, sondern akademische Reflexionen der Synchronisation vornehmen. „We are not dealing with a simple list of instructions for professional practice, but rather with a theoretical reflection of the language of cinema, on its role and on the role of translation.“ Ein wichtiger Faktor ist hierbei die Phonetik, der Lippen-synchronität hingegen wurde nicht mehr so viel Wichtigkeit zugeschrieben.

Danach schlug die Forschung mit den „**polysystemic approaches**“ beziehungsweise „**deskriptiven Ansätzen**“ eine komplett andere Richtung ein. Man betrachtet hier nicht mehr die Funktion der Translation, sondern die Konventionen der Zielkultur. „Synchronization is analyzed as a translational norm for a particular target culture that, for historical, social, political or economic reasons, seeks to domesticate a foreign product and to make both the translator and the translation invisible.“ Hier steht die Ziel-Kultur im Mittelpunkt des Forschungsinteresses und somit die sozio-kulturelle Adaption des Ausgangstextes. Die deskriptiven Ansätze beschäftigen sich nicht mit der Qualität der Übersetzung oder den Bewertungen der Übersetzungstechniken, sondern versuchen eine Realität zu beschreiben (vgl. Chaume Varela 2004:39f).

These approaches explain the status of synchronization in the target polysystem, how complete it is, for what purposes it is used and what brings about its use, when exactly it is employed in the translation and so on. All these questions help us to understand synchronization as a dubbing technique that responds to specific socio-political and economic realities. (Chaume Varela 2004:40)

Als weitere Gruppe führt Chaume Varela (2004:40) die „**cinematographic approaches**“ an. ForscherInnen in diesem Bereich beschäftigen sich mit der Verbindung von Filmsprache und Translation. Genauer bezieht man sich hier auf den audiovisuellen Text und seine Charakteristika. „The audiovisual text is a verbal-iconic construct that transmits codified information via two channels: acoustic, through sound waves, and visual, through light signals.“ Die Filmsprache charakterisiert sich nicht nur aus linguistischen Eigenschaften. Vielmehr wird die Botschaft bzw. der Sinn durch den Mix aus verschiedenen Parametern generiert, wie etwa linguistischen, paralinguistischen, musikalischen, grafischen Zeichen, Spezialeffekten, Hintergrundgeräuschen und Statistik und Montage. „Synchronization must therefore be analyzed as one of a set of elements in the broad network of signs that make up the message, the film and the narration.“ (Chaume Varela 2004:41f) Chaume Varela spricht hier also die multimodalen Ansätze an, die in den letzten Jahren immer mehr ins Forschungsinteresse gerückt sind.

Auch Themen wie die Didaktik und die Zugänglichkeit bzw. Barrierefreiheit stehen in heutiger Forschung u. a. im Vordergrund. An Universitäten gibt es immer mehr und differenzierte Studiengänge und Kurse zur AVT und die Forschung und praktische Umsetzung barrierefreier Formate, wie etwa der Untertitel für hörbeeinträchtigte Personen (SDH – subtitling for the deaf and the hard-of-hearing) und der Audiodeskription für sehbeeinträchtigte Personen (AD – audio description for the blind and the partially sighted) wird stark vorangetrieben (vgl. Díaz Cintas 2009:3). Gambier (2008:25-33) bezieht sich auf die gleichen Fragestellungen und Herausforderungen, die die jüngere Synchronforschung betreffen. Er führt aber noch einen weiteren wichtigen Punkt an: die voranschreitende Digitalisierung. Besonders im Bereich der AVT ist dies natürlich ein besonders wichtiger Einflussfaktor. Durch den rasanten Anstieg an neuen technischen Möglichkeiten entwickelt sich die AVT stetig weiter. „Digitalisation has, and will continue to have, an increasingly marked effect on writing for the screen, the production of images and sounds, settings, costumes, make-up, filming and editing, distribution and screening.” (Gambier 2008:25) Auch Bosseaux (2019:56) schließt sich dieser Aufzählung an, erwähnt aber zusätzlich auch noch das Fandubbing. Fandubs sind Synchronversionen, die von Personen, oftmals Fans, zuhause gemacht werden. Sie kursieren im Internet, meist bevor es eine offizielle Synchronfassung gibt. Diese Fandubs beeinflussen in weiterer Folge auf gewisse Art und Weise die Forschung und Praxis der Synchronisation und erlangen deshalb immer mehr Interesse von verschiedenen ForscherInnen.

Die Forschung im Bereich der Synchronisation bzw. AVT wird sich in Zukunft immer ständig steigern und vor allem durch die schon erwähnte Digitalisierung bzw. Technologisierung viele neue Herausforderungen und Chancen geboten bekommen. „From being considered a minor area of specialisation within Translation Studies, the position of AVT is now rapidly changing, growing in significance and visibility [...]” (Díaz Cintas 2009:3) Im Folgenden werden nun einige aktuellere Forschungsinteressen wie z. B. die multimodale Dimension und die Didaktik besprochen.

2.3.1. Die multimodale Dimension der AVT

In Kapitel 1.3.2 *Text und Textbegriff* wurde der multimodale Textbegriff bereits diskutiert und die Hauptaussage getroffen, dass kein Text komplett monomodal ist. Hier soll jetzt nun nochmal auf den audiovisuellen Text und seine Charakteristika eingegangen werden.

Peréz-González (2020:30) beschreibt dies wie folgt:

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 multimedial insofar as this panoply of modes is delivered to the viewer through various media in a synchronized manner.

In den 70ern sprach Katharina Reiß (1971:34) erstmals vom Begriff der „audio-medialen Texte“, die neben den drei Haupttexttypen – informativ, expressiv und appellativ – existieren. Diese sind schriftlich fixiert, werden aber mithilfe eines „nicht-sprachlichen Mediums“ an die RezipientInnen vermittelt. Nach Kritik an dieser Kategorisierung spricht sie sich gegen diesen vierten Texttyp aus und betitelt sie auch als „multi-mediale“ Texte, um auch das Medium miteinzubeziehen. Dazu zählt sie Comics, Bühnenstücke, Filme, Opern, Liedertexte, Werbematerial (vgl. Snell-Hornby 1998:273). Auch Pettit (2004:25) beschreibt den audiovisuellen Text als komplexes/multidimensionales Medium, in dem verbale als auch nonverbale Informationen Sinn generieren. Dabei sind manche Elemente sehr präsent und andere subtiler (z. B. das Anheben der Stimmlage). Für das Verständnis der gesamten Botschaft sind aber alle gleichermaßen miteinzubeziehen.

Sound track and image converge to create meaning. Sounds, vocal intonation, visual signs, gestures, postures, editing techniques all combine to create a message for the viewer to interpret. In other words, what is said is only part of the message. The way it is said, together with visual and auditory markers, form an integral part of the message. (Pettit 2004:26).

Zuerst Delabastita (1989), dann Gottlieb (1994) und später auch Zabalbeascoa (2008) beschreiben den audiovisuellen Text auf sehr ähnliche Art und Weise. Delabastita (1989:198) weist zuallererst darauf hin, dass man „die akustische vs. die visuelle Komponente“ nicht gleichsetzen kann mit „verbal vs. nonverbal“. In vielen Filmen werden verbale Zeichen auch durch den visuellen Kanal vermittelt. Als Beispiel hierfür führt er Briefe oder Zeitungen an. Das sind verbale Elemente, die visuell vermittelt werden. Auf der anderen Seite vermittelt der akustische Kanal auch nicht nur verbale Zeichen wie Musik oder Hintergrundgeräusche. Als Resultat dieser Ausführungen stellt Delabastita (1989:199) folgende vier Kategorien des audiovisuellen Textes vor:

- a. visual presentation – verbal signs
- b. visual presentation – non-verbal signs
- c. acoustic presentation – verbal signs
- d. acoustic presentation – non-verbal signs

Auch Gottlieb (1994:265) lehnt sich an diese Kategorien an und stellt fest, dass ein übersetzter Text in der Kommunikationssituation funktionieren²⁰ muss und deshalb TranslatorInnen vier Kanäle des audiovisuellen Textes unterscheiden müssen:

- 1) The verbal audio channel: dialog, background voices; sometimes lyrics
- 2) The non-verbal audio channel: music and sound effects
- 3) The verbal visual channel: captions and written signs in the image
- 4) The non-verbal visual channel: picture composition and flow

Zabalbeascoa gliedert die Komponenten in einer Tabelle:

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Nonverbal	Music + special effects	The picture photography

Abb. 1: Komponente des AV-Textes von Zabalbeascoa (2008:24)

Es gibt also zwei Zeichentypen und zwei Kommunikationskanäle, welche vier verschiedene Zeichentypen hervorbringen: audio-verbal, audio-nonverbal, visuell-verbal und visuell-nonverbal. Des Weiteren beschreibt Zabalbeascoa (2008:24f) den audiovisuellen Text durch drei Kategorien:

1. Er ist eine Kombination von verbalen, nonverbalen, akustischen und visuellen Elementen, denen alle eine gleiche Gewichtung der Wichtigkeit zukommt. In dieser Art der Kommunikation sind das Auge (zum Sehen und Lesen) und das Ohr (zum Hören von Sprache und anderen Geräuschen) in Kombination im Einsatz.
2. Die vier Elemente ergänzen sich und sind nicht als getrennte Komponenten zu betrachten. Nur in Kombination funktioniert die Kommunikation. Bei der Produktion des AV-Textes wurden die Komponenten auch aufeinander abgestimmt, um ein harmonisches großes Ganzes zu ergeben. So wurde z. B. die Musik passend zu den Bildern bzw. Worten ausgewählt usw.
3. Es gibt drei Phasen der Produktion: Das „pre-shooting“ und die Planung (Drehbuchschreiben, Casting, Proben etc.); das „shooting“ (inklusive Regie, Kameraführung, Make-up und Schauspiel); das „post-shooting“ (Schnitt und Bearbeitung).

²⁰ Vgl. mit den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft im ersten Kapitel. Auch Gottlieb betont hier die Wichtigkeit eines funktionierenden Translats, dass besonders in der AVT wichtig ist. Dadurch wird wieder auf die Grund-Überlegungen aus dem ersten Kapitel verwiesen.

2.3.2. Einzelsprachlicher Phänomene in der AVT

„Language is an expression of culture and culture is expressed through language.“ (Pettit 2009:44). Sprache ist eng mit Kultur verbunden und bringt in vielen Bereichen der Übersetzung Herausforderungen und Schwierigkeiten mit sich. Besonders schwierig wird es bei Phänomenen, die nur in einem Sprach- bzw. Kulturraum verstanden bzw. verwendet werden. Darunter fallen unter anderem Kulturspezifika, Humor und natürlich auch Sprachvarietäten²¹. Im Falle der AVT betrifft dies nicht nur die verbalen sondern auch die nonverbalen Zeichen. „An audiovisual text offers an cultural representation of the world, both through language and image.“ (Pettit 2009:44)

Kulturspezifika werden auch Realia genannt und man versteht darunter Elemente, die in einem anderen Land, unter anderen Leuten und in anderen Kontexten und Situationen keine Entsprechungen haben und dadurch nicht verstanden werden. „Die Realien sind Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weitesten Sinne – und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet.“ (Markstein 1998:288) Welche Elemente eines Kulturraumes unter Realien fallen, ist schwer einzugrenzen. Neben bestimmten Bezeichnungen oder Objekten kommen auch z. B. Gesten hinzu. So bedeutet das Kopfnicken nicht in allen Ländern „ja“. Ausschlaggebend ist auch noch der Kontext der Realie bzw. die Konnotationen, die sie mit sich bringt. So bringen viele Wörter schon einen sehr großen Komplex an Konnotation mit sich. Man denke nur z. B. an historische Realien wie „Auschwitz“ usw. (vgl. Markstein 1998:289f).

„The so-called realia, that is, cultural realities that do not have an exact equivalence in the target culture, tend to be very difficult to translate.“ (Jiménez Carra 2009:134) Albrecht (1973:11) betont in diesem Kontext auch, dass allgemein Übersetzungsprobleme eben nicht immer nur in der reinen Linguistik liegen, sondern auch Gegenstände und Sachverhalte betreffen, über die in einer Sprache gesprochen wird.

Eine ganze Reihe von außersprachlich gegebenen Phänomenen machen bei der Übersetzung Schwierigkeiten, weil sie den Mitgliedern der Sprachgemeinschaft, denen die ZS als Kommunikationsmittel dient, völlig unbekannt oder wenigstens in einer spezifischen Form unbekannt sind. (Albrecht 1973:11)

Er teilt Kulturspezifika in fünf Kategorien auf: (1) natürliche Gegenstände, (2) vom Menschen geschaffene Gegenstände, (3) soziale Institutionen, (4) Bezeichnungen für Verhaltensweisen,

²¹ Aufgrund des Themas dieser Arbeit sollte in diesem Kontext den Sprachvarietäten natürlich der größte Platz eingeräumt werden. Dies wird jedoch dann im nächsten Kapitel gemacht, das sich zur Gänze den Sprachvarietäten widmet.

Erfahrung- und Denkkategorien, (5) Traditionell-kollektive Einstellungen zu Dingen (Albrecht 1973:11).

Kulturspezifika bzw. Realien können durch die Übersetzung aber auch in eine neue Kultur „getragen“, dort aufgenommen und verwendet werden. Hesse-Quack (1969:51) beschreibt dies am Beispiel der Synchronisation:

Das Symbol, das in der einen Kultur signifikant ist, kann diese Signifikanz in einer anderen verlieren bzw. ganz andere reaktive Antworten als vom Kommunikator gewünscht und für die Gesellschaft erwünscht, hervorrufen. Die Synchronisation kann das fremde, unsignifikante Symbol in ein für die Gesellschaft, der sie dient, wieder signifikantes Symbol transformieren.

Humor ist ein weiteres einzelsprachliches Phänomen, das nur in der Ausgangskultur auf bestimmte Art und Weise verstanden wird und zu Übersetzungsproblemen führt. Chiaro (2005:135) konstatiert: Humor „concerns one of the most complex types of language to translate“. Bevor es jedoch zur schwierigen Aufgabe der Übersetzung kommt, müssen die TranslatorInnen den Witz bzw. Humor im Ausgangstext erst erkennen und verstehen²². Und das ist oft gar nicht so leicht. Denn Humor ist ein sehr spezielles Element und wird von unterschiedlichen Personen auf unterschiedliche Art und Weise verstanden und erkannt. Was eine Person lustig findet, mag für eine andere Person überzogen oder gar unauffällig sein. Deshalb ist es für die TranslatorInnen im ersten Schritt schwer, den Humor im AT zu erkennen und diesen dann in den ZT zu übertragen.

[...] humor is very much in the eyes and ears of the beholder, thus the reproduction [...] into another language depend on a number of variables mainly regarding the translator's personality which range from whether or not they generally have a good sense of humor to the mood they are in while translating. (Chiaro 2005:135)

Auch wenn diese erste Hürde geschafft ist und die TranslatorInnen den Witz erkennen und ihren persönlichen Humor-Geschmack nicht miteinbeziehen, stehen sie vor der nächsten großen Hürde, nämlich der Übersetzung (vgl. Chiaro 2005:135). Die Schwierigkeit besteht darin, dass Humor nur zum Teil ein interlinguales und zum Großteil aber ein interkulturelles Problem ist (vgl. Chiaro 2005:136). „The perception of humour varies depending on every culture, person and situation.“ Aufgrund des vorhin schon erwähnten persönlichen Humor-Geschmacks verstärken sich die Diskrepanzen mit einem anderen sprachlichen und kulturellen Setting natürlich noch einmal mehr (vgl. Jiménez Carra 2009:134). Jiménez Carra (2009:135) stellt jedoch klar,

²² Dies ist bei Realien und allgemein allen einzelsprachlichen Phänomenen der Fall. Sie sind meist nur von Personen erkennbar, die wirklich kulturkundig sind. Deshalb ist es wichtig, dass TranslatorInnen nicht nur die sprachliche Übertragung beherrschen, sondern auch KulturexpertInnen sind.

dass im Bereich der Multimedia-Übersetzung den TranslatorInnen durch den vorhandenen visuellen Teil der Nachricht eine gewisse Hilfestellung gegeben werden kann. Der Witz kann oft durch Gesten der SchauspielerInnen bzw. durch die Intonation der SynchronsprecherInnen transportiert werden.

Zabalbeascoa (2005:186) bringt hervor, dass es bei der Übertragung von Humor nicht um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zweier Sprachsysteme geht, sondern um Äußerungen, die oft nicht der Norm entsprechen. „[...] a translator is required to act upon textual items (i.e., utterances) that often contravene the norm, or to use words or sentences that have never been used before.” Hier geht es nicht um die traditionelle Ansicht, dass bei der Übersetzung Wörter, Inhalte, Intentionen, Effekte oder das Gemeinte übertragen wird. Es geht nicht um den Gedanken: „translate the words and/or the contents and then keep your fingers crossed and hope that the humor will somehow come across with the rest”. Humorübersetzung verlangt oftmals Kreativität, denn Witze können auf viele verschiedene Arten erzählt werden. Warum sollte man sich deshalb an die Worte bzw. Sätze im Ausgangstext klammern? „The value of a joke is often far removed from its semantic value, so where does that leave the importance of meaning and contents [...]?” (Zabalbeascoa 2005:188)

2.3.3. Narratologische Ansätze in der AVT

In Kapitel 1.4 zur Filmnarratologie wurde schon in dieses Thema eingeführt. Hier soll nun noch genauer bzw. mehr aus dem Blickwinkel von Forschenden im Bereich der AVT auf die Narratologie eingegangen werden.

Storytelling can be described as a specific type of information management structured around four main questions: What do I tell? What do I not tell? What do I tell now? What do I tell later? Professional and efficient storytelling involves knowing what a narrator must tell and what it must not tell. (Cattrysse & Gambier 2008:49)

Die Forschung zur Narratologie hat sich anfangs im Bereich der literarischen Texte etabliert und entwickelt. Man ist jedoch zu der Erkenntnis gekommen, dass die Ansätze und Methoden auch auf die Analyse des Films und dessen Narration angewendet werden können. Denn genauso wie bei Romanen, ist das Ziel eines Films, eine Geschichte zu erzählen (vgl. Vandaele 2018:225). Wie im vorigen Kapitel zur multimodalen Dimension schon aufgezeigt wurde, erzählt ein Film durch Wort und Bild. „[...] both words and images are able to produce narrative perspective and hence narrativity.” (Vandaele 2018:229)

Indeed, any sequentially organized semiotic channel of communication can withhold and gradually disclose information for narrative effects. As it restricts information, it does something to our minds: either we want answers, because we are curious or in suspense, and the mind abhors a vacuum; or we are surprised by secretly delayed information. (Vandaele 2018:229)

Selbst der Dialog einer Filmfigur wird durch das Bild unterstrichen, „i.e. verbal signs are always combined with body-posture, gestures and facial expressions, especially in narrative film“ (Remael 2003:232).

Durch diese multimodale Beschaffenheit des Films, hat die filmische Narration einen großen Vorteil im Gegensatz zur rein verbalen, literarischen Erzählung. Es können Informationen parallel vermittelt werden – zum einen mit Worten und zum anderen durch das Bild. Bei rein verbaler Narration muss dies nacheinander, Wort für Wort, geschehen. Dadurch kann bei der Filmnarration ein Charakter auch umfassender und schneller beschrieben werden. Das Aussehen und Verhalten einer Filmfigur kann viel schneller mit dem Auge wahrgenommen werden, als es in Worten beschreiben werden kann. Die audiovisuelle Narration arbeitet also mit unterschiedlichen Kanälen (Bild, Dialog, Soundtrack), durch die Bedeutung und Sinn generiert werden. (vgl. Vandaele 2018:231).

Alle verbalen und visuellen Elemente, die ganze Handlung des Films, stellt also immer auch eine Narration dar. Die Handlung, die Charaktere, die Umgebung usw. werden nicht nur von den RezipientInnen wahrgenommen, durch diese Elemente wird ihnen auch eine Geschichte erzählt. Vandaele (2018:232) nennt dies eine „Verdopplung“. „This means, first, that all the ‘action‘ – verbal, para-verbal and non-verbal – always doubles as narration. The action we seem to ‘witness’ is in fact action we are told about.“ So hat auch der Dialog einer Filmfigur eine narrative Funktion. „However, film dialogue is not just ‘dialogue‘, it is also a narrative.“ (Remael 2003:233)

Der Dialog hat u. a. eine stark narrative Funktion, weil durch ihn eine Filmfigur charakterisiert wird. „[...] dialogue has an impact on characterization, which in turn has an impact on narrative relevance – not just when a narrative is character-oriented but also because characterization guides our narrative response.“ Diese Charakterisierung durch den Dialog einer Figur ist besonders für die **Untertitelung** ein entscheidendes Element. Da die Untertitelung mit viel Kürzungen einhergeht, muss hier immer entschieden werden, ob gewisse Teile eines Dialogs für die Narration relevant sind oder nicht. Man muss immer zwischen „plot-relevantem“ und „plot-irrelevantem“ Dialog unterscheiden (Vandaele 2018:233).

Bezogen auf das Thema dieser Arbeit soll auch hervorgehoben werden, dass unter diese Charakterisierung durch Dialog auch die Charakterisierung durch eine bestimmte sprachliche Varietät fällt. Doch wie auch in Kapitel 2.1.2 *Das manipulative Potential der Synchronisation* schon aufgegriffen wurde, wird die Sprache durch die **Synchronisation** oftmals standardisiert. Diese Standardisierung verändert die Wahrnehmung der Figur durch die ZuseherInnen. Durch

standardisierte Sprache der Filmfiguren kann es passieren, dass die Charakterisierung der Figuren anders ist und somit auch die Erzählsituation (vgl. Vandaele 2018:233f).

Again, this is not only important for character-oriented narrative, it may also change the audience's perception of characters, their traits and motivation, the causalities that we hypothesize, and our time- and information-governed answers to curiosity and suspense gaps. (Vandaele 2018:234)

Diese Standardisierung der Sprache im Synchronisationsprozess ist oftmals auf Ideologien zurückzuführen. „As often happens in translation, there is a standardization tendency in the dubbing of dialogue – sometimes a consequence or legacy of explicit ideology.“ Im Synchronisationsprozess werden weniger die charakterisierenden Eigenschaften übersetzt. Es kommt vielmehr zu einer Neutralisierung durch die Synchronisation in Bezug auf die Bandbreite des Vokabulars, die Stimm-Charakteristika usw. (vgl. Vandaele 2018:238).

Eine Filmfigur wird aber nicht nur durch ihren Dialog charakterisiert. Es gibt externe (physikalische) und interne (psychologische und soziale) Eigenschaften einer Filmfigur. Die externen Eigenschaften werden meist durch das Bild vermittelt. Die internen Charakterzüge werden durch ihre Handlung und ihren Dialog erkennbar. „Characters reveal their features by their actions, by what they say or do not say, by the way they talk, by what other characters say about them, and eventually by some narrative agency providing comments about them.“ (Cattrysse & Gambier 2008:48) Diese externen und internen Charaktereigenschaften, die über den Dialog hinausgehen und durch das Bild bzw. durch die Handlung vermittelt werden, sind für die **Audiodeskription** sehr wichtig. Im Mittelpunkt stehen hier die Erkennung und Selektion von bedeutungstragenden visuellen Elementen, die verbalisiert werden müssen. „One the one hand, all images are potentially relevant in the sense that they may provide clarity and relevance [...]“ Auf der anderen Seite steht genauso wie bei der Untertitelung nicht so viel Zeit für eine ausführliche Beschreibung zur Verfügung. Deshalb müssen die Elemente ausgewählt werden, die unterstützend zum Dialog der Narration des Filmes dienen (vgl. Vandaele 2018:234). Bei der Audiodeskription kommt es zu einem Wechsel von der multimodalen Film-narration zu rein verbaler Kommunikation. Deshalb stehen TranslatorInnen oft noch dem Problem gegenüber, dass mit Sprache (besonders in limitierter Zeit) nicht alles so genau beschrieben werden kann, wie es durch das Bild möglich ist (vgl. Vandaele 2018:236).

Es kann zusammengefasst werden, dass durch die Narration den ZuschauerInnen Informationen gegeben werden, die sie brauchen, um die Filmwelt und deren Charaktere zu verstehen. „In narrative discourse, we constantly look for cues that allow us to produce degrees of narrative ‘clarity’.“ “As for narrative clarity, or ‘cohesion’, we are on the outlook for cues to

construct and interpret chronology, causality and coincidence related to characters and their world.” Bei der Untertitelung werden Hinweise im Dialog gesucht und selektiert, die relevant für die Narration sind. Bei der Audiodeskription gilt es das narrativ relevante Bildmaterial zu erkennen, selektieren und verbalisieren (Vandaele 2018:232). Aber: „Of note is the fact that the narratively relevant visual cues may be small, i.e. not quit screen-filling and easily overlooked.” (Vandaele 2018:235)

2.3.4. Ausbildung und Didaktik im Bereich der AVT

Die Ausbildung und Didaktik im Bereich der AVT bzw. Synchronisation ist seit dem Aufstreben der AVT viel mehr und differenzierter geworden. Durch die Anerkennung und die Aufmerksamkeit auf diesen Bereich der Translationswissenschaft wurde mehr Forschung betrieben und dadurch im Folgeschluss auch die Ausbildung vorangetrieben.

It is undeniable that for the last few decades TS has been experiencing a process of expansion and consolidation as an academic discipline, and one of the most palpable outcomes of this evolution has been the creation of associations and the proliferation of publications and conferences centred on translation issues. As more people turn their attention to AVT, it is only now possible to widen the avenues for training and research. (Díaz Cintas 2008a:1)

Die Translation im Allgemeinen war früher Teil des Fremdsprachenunterrichts. Hier wurde meist in Form von Tests und Prüfungen durch die Übersetzung das Sprachwissen der SchülerInnen abgeprüft. Mit dem Aufschwung der Translationswissenschaft wurden dann viel mehr und differenziertere Ausbildungsmöglichkeiten geschaffen, weit über den Fremdsprachenunterricht hinaus. „We have experienced a change of perception from academic translation to ‘professional translation’, with the design and development of honours degrees and postgraduate courses entirely devoted to translation and interpreting studies (TIS).” (Díaz Cintas 2008a:2f).

“Whilst the study and teaching of translation as a general discipline has become fairly well established in the university sector, the same cannot be said for audiovisual translation modes.” (Díaz Cintas 2008a:3) Erst in den letzten Jahren wurden immer mehr spezialisiertere Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich der AVT geschaffen. Sowohl an verschiedenen Universitäten als auch als *postgraduate programmes* findet die AVT ihren Weg in die Didaktik. Eine große Schwierigkeit stellt hier jedoch immer noch die Technologie dar. Zum einen müssen Universitäten die nötigen finanziellen Mittel für die Lizenzen der Übersetzungstechnologien aufbringen. So rasch wie sich die Technik in der heutigen Zeit ändert, muss auch immer wieder in Updates und Upgrades investiert werden, um auf dem neuesten Stand zu bleiben. Zum ande-

ren braucht es auch Lehrkräfte, die mit dem Stand der Technik mitwachsen, um ihre SchülerInnen bestmöglich auf die aktuelle technologische Praxis vorzubereiten (vgl. Díaz Cintas 2008a:3ff).

Auch Orero (2004:VIII) sieht die Technologie im Bereich der AVT als eine Herausforderung für die Didaktik und Ausbildung an. „Technological developments which have changed paper oriented society towards media oriented society have also made Audiovisual Translation the most dynamic field of Translation Studies.” Das Interesse an der AVT zeigt sich nicht nur an den wachsenden Ausbildungsmöglichkeiten, sondern natürlich auch an der steigenden Anzahl an wissenschaftlichen Artikeln, akademischen Abschlussarbeiten, Konferenzen und Publikationen im Allgemeinen. Die Herausforderungen bilden jedoch zum einen der Erwerb der Softwareprogramme und das Vorhandensein qualifizierter LehrerInnen.

Die Didaktik im Bereich der AVT kann gut mit einem Zitat von Díaz Cintas & Anderman (2009:7) zusammengefasst werden:

For many years, the skills of the trade were acquired in the workplace, away from educational establishments. Despite the importance of the role of AVT in our daily lives, on the whole universities have been slow in curriculum design and the development of new courses. This situation is, however, rapidly changing and there are now many different specialist courses in AVT on offer at universities worldwide.²³

²³ Ausführlichere Informationen zur Didaktik im Bereich der AVT ist im Sammelband *The Didactics of Audiovisual Translation* von Díaz Cintas (2008c) zu finden. Hier werden nicht nur Themen wie die Untertitelung und Synchronisation besprochen, sondern auch andere AVT-Arten wie die Videospiel-Lokalisierung oder Untertitelung für Hörbeeinträchtigte.

3. Sprachvarietäten

Obviously, it is wrong-headed, on the purely linguistic level, to think of ‘The English Language’, ‘The French Language’ and so on, as discrete ‘things’ with clear boundaries, internal homogeneity, or invariant rules, either in space or time. (Downes 1998:32)

Sprachvarietäten zeigen die Pluralität von Varianten in einer Sprachgemeinschaft auf. Goossens (1977:7) beschreibt dies anhand von Deutschland: „Die Einwohner der Bundesrepublik Deutschland gehören einer Sprachgemeinschaft an [...], deren Mitglieder sich mit Hilfe einer Reihe von Variationen einer Sprache untereinander verständigen können.“ Innerhalb einer solchen Sprachgemeinschaft können so große Differenzierungen vorkommen, dass sich die Mitglieder paradoxerweise nicht mehr oder nur sehr schwer untereinander verstehen.

Bevor sich dieses Kapitel aber den Sprachvarietäten an sich widmet, soll hier noch ganz kurz die Soziolinguistik vorgestellt werden. Dieses Teilgebiet der Sprachwissenschaft befasst sich nämlich mit der Verbindung zwischen Sprache und Gesellschaft – und so auch mit den verschiedenen Varietäten von Sprachen (vgl. Hudson 1996:4). Crystal (2008:440f) beschreibt die Soziolinguistik wie folgt:

A branch of linguistics which studies all aspects of the relationship between language and society. Sociolinguists study such matters as the linguistic identity of social groups, social attitudes to language, standard and non-standard forms of language, the patterns and needs of national language use, social varieties and levels of language, the social basis of multilingualism, and so on.

Dittmar (1997:21) fasst zusammen, dass die Soziolinguistik die „soziale Bedeutung (von Varietäten) des Sprachsystems und des Sprachgebrauchs“ untersucht. Er führt weiter aus, dass SprecherInnen in einer Gesellschaft bestimmte sprachliche „Kodes“ bzw. „Subkodes“ verwenden. Unter „Subkodes“ versteht er sprachliche Varietäten. All diese Kodes sind sozialer Bewertung und Kontrolle unterworfen und spiegeln ein gewisses „soziales Image“ wider. Die soziologische Komponente kann vor allem mit Instrumentarien der Soziologie untersucht werden. Die sprachliche Komponente für die Untersuchung liefert dann das Gebiet der Linguistik. „Soziologie ist das Kerngebiet, Linguistik ihr methodisches Instrumentarium.“ Mit der Erforschung von Sprachvarietäten befasst sich also das Fachgebiet der Soziolinguistik, welches einen Mix aus der Soziologie und der Linguistik darstellt.

Berruto (2004²:189) beschreibt in Bezug auf diese Verbindung zwischen sprachlichen und gesellschaftlichen Faktoren, dass „gewisse Realisierungsformen des Sprachsystems in vorhersehbarer Weise mit gewissen sozialen und funktionalen Merkmalen“ in einer bestimmten

Situation zusammenspielen. Wenn also diese bestimmten variablen sprachlichen Realisierungsformen mit „Merkmalen auftreten, die Sprecher und/oder Gebrauchssituationen kennzeichnen, dann können wir von einer sprachlichen Varietät sprechen“.

Der vortheoretischen beobachtenden Erfahrung ist bekannt, dass ein und dieselbe Sprache verschieden gesprochen (oder auch geschrieben) wird, in Abhängigkeit von Ort, Zeit, Sprecher/Schreiber und Umstand, oder, allgemeiner, den spezifischen sozialen Bedingungen, unter denen sie verwendet wird. Jede dieser verschiedenen Spielarten, Sprechweisen oder Existenzformen einer historisch-natürlichen Sprache kann man als *Sprachvarietät* oder einfacher *Varietät* bezeichnen. (Berruto 2004²:188, Hvhbg. i. O.)

Er beschreibt Sprachvarietäten, als Varietäten einer „historisch-natürlichen Sprache“. Damit meint er jede Sprache, die von einer Gruppe von Menschen gesprochen wird bzw. wurde und der ein bestimmter Name gegeben wurde (z. B.: English, Deutsch, Spanisch usw.). Diese Sprache besteht aus einer gewissen Anzahl an Varietäten und kann deshalb als Gesamtsprache definiert werden (vgl. Berruto 2004²:189).

Dittmar (1997:173) geht in seinen Beschreibungen zuerst auf die Ausführungen im Zitat von Berruto (2004²:188) ein und beschreibt dann mit eigenen Worten:

Sprachliche Variation ist vielschichtig und in eine mehrdimensionale personale, räumliche, historische, soziale und situative Matrix eingebettet. Das sprachliche Was einer Einbettung in eine solche mehrdimensionale Matrix bezeichnen wir als ‚Varietät‘ [...].

Wie auch Sprachen ein System darstellen, lassen sich ihre Subkodes (Idiolekte, Dialekte, Sozi-
olekte usw.) auch als Systeme definieren. Diese Systeme unterliegen jedoch „diskurs-, interak-
tions- und situationsbedingten Beschränkungen“ (vgl. Dittmar 1997:173f). Federici (2011:6)
und auch Dittmar (1997:180f) betiteln die verschiedenen Varietäten auch als „*lects*“ bzw.
„*Lekts*“. Der Begriff leitet sich vom Griechischen bzw. Lateinischen *dialectos/-us* ab und fun-
giert als Präfix für die verschiedenen Unterscheidungsstufen einer Gesamtsprache, wie z.B.
Sozio-, oder Regio-. Er markiert und definiert also die Nicht-Standardvarietäten.

Hudson vergleicht in seinen Beschreibungsversuchen die Varietäten einer Sprache mit den verschiedenen Gattungen von Musik:

If one thinks of ‘language’ as a phenomenon including all the languages of the world, the term VARIETY OF LANGUAGE (or just VARIETY for short) can be used to refer to different manifestations of it, in just the same way as one might take ‘music’ as a general phenomenon and then distinguish different ‘varieties of music’. What makes one variety of language different from another is the linguistic items that it includes, so we may define a variety of language as *a set of linguistic items with similar social distribution*. (1996:22, Hvhbg. i. O.)

Er fokussiert sich dabei eher auf die linguistische Ebene und führt weiter aus, dass „Varietät“ den Oberbegriff für Dialekte und andere sprachliche Varietäten darstellt. Sprachvarietät ist also ein allgemeiner Ausdruck, der als Oberbegriff fungiert. In seinen Ausführungen geht er jedoch

auch auf die Schwierigkeit der Abgrenzung der einzelnen Varietäten ein. Es gestaltet sich sehr schwierig, genaue und feste Grenzen zu ziehen, weil sich Sprache im Laufe der Zeit immer ändert und entwickelt. Merkmale und Grenzen können sich verschieben, Varietäten können sich vermischen oder Unter- bzw. Oberkategorien können sich bilden. „There are no restrictions on the relations among varieties – they may overlap and one variety may include another.“ Als entscheidendes Alleinstellungsmerkmal einer bestimmten Varietät ist aber die Verbindung zur gesellschaftlichen Nutzung zu sehen – „in other words, by whom, and when, the items concerned are used“ (Hudson 1996:23f).

Auch im Zitat von Crystal (2008:509) aus seinem *Dictionary of Linguistics and Phonetics* findet sich die Thematisierung der Schwierigkeit der Abgrenzung und Kategorisierung wieder:

A term used in sociolinguistics and stylistics to refer to any system of linguistic expression whose use is governed by situational variables. In some cases, the situational distinctiveness of the language may be easily stated, as in many regional and occupational varieties [...]; in other cases, as in studies of social class, the varieties are more difficult to define, involving the intersection of several variables (e.g. sex, age, occupation).

Die Abgrenzung und Definition von einzelnen Varietäten sind deshalb so schwierig, weil allgemein nicht klar ist (und auch nicht festgelegt werden kann), ob eine gewisse Menge an Merkmalen erforderlich ist, um schließlich von einer eigenständigen Varietät zu sprechen. Ferner ist die Verbindung von Sprache und Gesellschaft eine Erschwernis zur Abgrenzung, weil immer beide Perspektiven betrachtet und deren Verknüpfung analysiert werden muss. Diese Verbindungen treten sehr breit gefächert und differenziert auf (vgl. Berruto 2004²:189). Wie schon bei Hudson (1996:23) erwähnt wurde, ist die Sprache nichts Fixes. Jede Sprache als System kann nicht als variables Ganzes gesehen werden, sondern hat immer auch einen beachtlichen invariablen Kern. Daraus folgt, dass auch alle Varietäten einer bestimmten Sprache immer einen gemeinsamen Teil („common core“) haben. Schlussfolgernd ist die Abgrenzung und Unterscheidung durch diese Gemeinsamkeit so schwierig (vgl. Berruto 2004²:189).

Trotz der schwierigen Begriffsabgrenzung kann festgehalten werden, dass sich Varietäten allgemein durch eine „Distanz von der Gemeinsprache oder Standardvarietät“ beschreiben lassen (vgl. Berruto 2004²:190). Sie lassen sich durch ein oder mehrere Besonderheiten auf verschiedenen Ebenen der Sprachanalyse charakterisieren. Diese Ebenen können sein: phonologisch, morphosyntaktisch, lexikalisch-semantisch oder alle Ebenen betreffend. Was die extralinguistische Dimension betrifft, müssen hier Faktoren wie „Zeit, Raum, soziale Schicht und soziokommunikative Situation“ miteinbezogen werden (vgl. Berruto 2004²:193).

3.1.Arten von Sprachvarietäten

An accent, in this sense, is something every speaker has. To some small extent it will be special to him or her as an individual: it is part of one idiolect. To a very much greater degree it is characteristic of people belonging to some geographical region and/or social class; and it may well be typical of the speaker's sex, age group, or level of education. (Wells 1982:1)

Sprachvarietäten unterscheiden sich vom Standard durch „phonologische, morphologische, lexikalische, syntaktische und pragmatische Abweichungen“. Wie schon erwähnt wurde, sind sie aber auch stark gesellschaftlich bzw. kulturell gebunden (vgl. Kolb 1998:278). Goossens (1977:8) spricht auch von einer Kombination von sprachlichen und außersprachlichen Merkmalen und Unterschieden. Er führt vier große Typen bzw. Differenzierungen an:

1. Diastratische Varietäten: „sozialschichtgebundene Differenzierungen“
2. Diaphasische Varietäten: „generationsgebundene Differenzierungen“
3. Diasituative Varietäten: „situationsgebundene Differenzierungen“
4. Diatopische Varietäten: „raumgebundene Differenzierungen“ (1977:8-11)²⁴

Im Folgenden werden nun die wichtigsten Formen von Varietäten im Detail genauer vorgestellt.²⁵

3.1.1. Idiolekt

Der Idiolekt beschreibt die „unverwechselbare Sprache eines Individuums“ und leitet sich vom griechischen Wort *idios* ab, welches „eigentümlich“ oder „privat“ bedeutet (vgl. Dittmar 1997:181). Crystal (2008:235) definiert einen Idiolekt als „a term used in linguistics to refer to the linguistic system of an individual speaker – one's personal dialect“. Eine Person hat also eine eigene Varietät, ihre ganz persönliche Stimme. Crystal schließt daraus, dass Merkmale einer Vielzahl von Idiolekten, wiederum einen Dialekt beschreiben können. Das heißt, eine Person hat nicht nur ihre eigene Stimme, sondern ist mit dieser Stimme auch Teil von etwas Größerem. Er stützt sich hier sehr auf die linguistische Ebene, führt aber weiter aus, dass der Begriff des Idiolekts von manchen Linguisten folgendermaßen beschrieben wird: die Gesprächsgewohnheiten einer bestimmten Person, innerhalb einer bestimmten Sprachvarietät, zu

²⁴ Berruto (2004²:193) führt noch eine weitere Kategorie an, die diachronen Varietäten, die aber, wie er selbst schreibt, vor allem die „historische und rekonstruktive Soziolinguistik interessieren“. Eine weitere Unterscheidung zu der Kategorisierung von Goossens ist, dass Berruto die situationale Differenzierung unter den diaphasischen Varietäten subsummiert.

²⁵ Es gibt eine Vielzahl an sprachlichen Varietäten, deren Ausführung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde bzw. auch nicht für das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit relevant ist. Weitere Informationen zu den verschiedensten Varietäten inklusive detaillierter Beschreibung in Dittmar (1997), Kapitel 4 zur Varietätenlinguistik.

einer bestimmten Zeit. In dieser zweiten Definition sind Parallelen zu den Worten von Federici (2011:7f) zu erkennen:

Idiolect can be considered as the ensemble of linguistic features, belonging to a person, which are affected by geographical, educational, and even physical factors including class, gender, race, historical influences that contribute to shaping one's ideological persona.

3.1.2. Soziolekt

In die Gruppe der diastratischen Varietäten fällt der Soziolekt als „gruppen- und schichtenspezifische Varietät“. Unter „Schicht“ versteht sich „eine von Gruppen und Individuen abstrahierende soziologische Größe“. Mit der Beschreibung als gruppenspezifische Varietät bezieht man sich auf soziale Gruppen, die nach „Berufs-, Tätigkeits- oder Statusmerkmalen“ zusammengefasst sind. Diese Art der „sozialen Schichtung“ ergänzt die räumliche Unterteilung von Varietäten und vermischt sich mit der lokalen bzw. regionalen Varietät. Die soziale und die räumliche Dimension sind also schwer zu trennen und stark miteinander verbunden. Das grundlegende der Unterteilung in Soziolekte ist aber das soziale Konstrukt der Gruppe (vgl. Dittmar 1997:189f).

Crystal (2008:440) beschreibt den Soziolekt als “a linguistic variety (or lect) defined on social (as opposed to regional) grounds, e.g. correlating with a particular social class or occupational group”. Auch aus dieser Definition kann man erkennen, dass es sich hier um die Varietät einer bestimmten Gruppe handelt – so z. B. die spezielle Sprache von MathematikerInnen oder WissenschaftlerInnen, ArbeiterInnen oder PolitikerInnen. Diese sprachliche Varietät bezieht sich auf die sozialen Merkmale, die soziale Schicht oder Klasse und den sozialen Status der Personen dieser Gruppe. Ihre Ausdrucksweise spiegelt eine eigene Sprache bzw. einen eigenen Diskurs wider. Diese Varietät ist gekennzeichnet von einer eigenen Syntax und einem bestimmten Vokabular, das die Gruppe teilt. Personen, die keine Mitglieder der Gruppe sind, teilen dieses Vokabular usw. gar nicht oder nur zum Teil (vgl. Federici 2011:7).

In den 1960er Jahren wurde erstmals von Soziolekten gesprochen. Davor wurden die sprachlichen Varietäten immer nur unter geografischem Gesichtspunkt unterteilt. Der soziale (Gruppen)Faktor wurde bis zu diesem Zeitpunkt außer Acht gelassen. Durch die Untersuchung von Varietäten in urbanen Gebieten wurde man dann nach und nach darauf aufmerksam, dass es viel mehr unterschiedliche linguistische Variationen gibt, als man aus geografischem Standpunkt aus erklären könnte (vgl. Durrell 2004²:200).

Wie schon thematisiert wurde, können die bestimmten sprachlichen Varianten nur schwer voneinander getrennt werden. So ist es auch mit den verschiedenen Soziolekten. Es kann kein klarer Schnitt gezogen werden. Deshalb versucht man Soziolekt nicht als abgegrenzte

Varietäten zu beschreiben, sondern als eine Gruppe von linguistischen Elementen, die einer bestimmten VerwenderInnengruppe zugeordnet werden kann. „In this way, a *sociolect* is effectively a set of variants which may be associated with particular group and which may be accepted by that group as identifying it.” (Durrell 2004²:204, Hvhbg. i. O.)

3.1.3. Dialekt

Die Unterteilung in Dialekte bezieht sich auf die räumliche Kategorisierung in lokale bzw. regionale Varietäten. Es handelt sich hier also um die diatopische Differenzierung und Variation. „Die Untersuchung diatopischer Variation erfolgt mit dem Ziel, Varietäten räumlich, z. B. nach Maßgabe der Größenordnung von Räumen, voneinander abzugrenzen.“ Der Raum ist hier zwar der maßgebliche Faktor, muss aber in den meisten Fällen mit anderen Elementen und Kategorisierungstypen ergänzt werden, um eine gewisse Varietät zu beschreiben. Es wird unterschieden zwischen: „kleinräumig – mittelräumig – großräumig“ bzw. „lokale, Stadt- und regionale Dialekte“. „Mit den lokalen, regionalen und überregionalen Varianten einer Einzelsprache [...] assoziieren die Sprecher in der Regel raumbezogene, regionale, überregionale und kulturelle Identität.“ (Dittmar 1997:183)

Goossens (1977:16) definiert den Begriff Dialekt als diatopisch-linguistische Varietät, die neben den „Variablen Sozialschicht, Alter und Situation das Element Wohnkern“ in den Mittelpunkt der Unterscheidung stellt. „Eine rigorose Anwendung dieses Verfahrens nimmt in Kauf, daß die Stratifikation des Sprachgebrauchs an einzelnen Orten unter dem Aspekt der linguistischen Struktur gründliche Unterschiede aufweisen kann.“ Dadurch lässt sich feststellen, dass es eine große Bandbreite an landschaftlich/räumlich gebundenen Varietäten gibt. Diese unterscheiden sich durch „eine Reihe lautlicher, morphologischer, syntaktischer und lexikalischer Merkmale“ (Goossens 1977:17).

Eine klare Abgrenzung zwischen den einzelnen geografischen Dialekten ist (wie auch beim Soziolekt schon vermerkt wurde) nicht möglich. „Isoglosses that separate territories according to dialects are not always easy to draw, since they are not divided by clear-cut demarcation lines.“ Hinzu kommt noch, dass diese Grenzen nicht immer nur auf linguistischer Ebene gezogen werden, sondern auch auf politischer (Chaume 2012:136). Auch Federici (2011:9) spricht von politischen und sozialen Faktoren, die neben den linguistischen Unterscheidungen miteinbezogen werden. Das stützt sich darauf, dass es viele Dialekte bzw. geografische Varietäten gibt, die offiziell anerkannt wurden. „The distinction between the dialect achieving the status of standard language and other dialects is often the result of a political and linguistic power struggle.“

3.1.4. Standardsprache

Als Letztes soll noch die Standardsprache vorgestellt werden, da sie für den empirischen Teil dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielt. Um gleich an die Auseinandersetzung mit den sozialen, politischen und linguistischen Mächten anzuknüpfen, die mit der Standardisierung einer Sprachvarietät einhergehen, soll zuallererst die Definition von Hudson (1996:32) angeführt werden. Er beschreibt die Standardsprache recht radikal als einzige Varietät, die man eine „proper language“ nennen kann. Er führt weiter aus, dass die Beziehung, die zwischen dem Standard und der Gesellschaft besteht, sehr interessant ist. Diese Beziehung ist recht untypisch, wenn man die Geschichte der Sprachverwendung vor hunderten oder tausenden von Jahren betrachtet. SprecherInnen einer Standardsprache ist die Entstehung dieses Standards meist nicht bewusst und man geht von einer normalen und zufälligen Sprachentwicklung aus. Doch eigentlich hat sich der Standard durch direkten und bewussten Eingriff der SprecherInnen-Gesellschaft entwickelt. Hudson nennt diesen Eingriff eine Intervention. „This intervention, called ‘standardisation’, produces a standard language where before there were just ‘dialects’ [...]”. In diesem Sinne hat sich der Standard aus einer bestimmten Varietät gebildet. Diese Standardisierung geht mit gewissen Prozessen und Machtverhältnissen einher.

Auch aus der Beschreibung von Wells (1982:34) werden die Machtverhältnisse, die sich hinter dem Standard verbergen, bewusst.

A standard accent is the one which, at a given time and place, is generally considered correct: it is held up as a model of how one ought to speak, it is encouraged in the classroom, it is widely regarded as the most desirable accent for a person in a high-status profession to have.

Auch er weist auf den Prozess der Standardisierung durch die Gesellschaft hin. Darüber hinaus auch auf die Tatsachen, dass eine Sprache sich laufend ändert und gewisse Charakteristiken des Standards sich nur auf eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort belaufen.

[...] first, that a standard accent is regarded as a standard (or ‘norm’) not because of any intrinsic qualities it may possess, but because of an arbitrary attitude adopted towards it by society [...]; and secondly, that particular phonetic characteristics can be, and often are, prized as standard at one time and in one place but stigmatized as non-standard or substandard at another time or in another place. (Wells 1982:34)

Federici (2011:6) konstatiert, dass die „Macht-Problematik“ des Standards schon bei seiner sprachlichen Bezeichnung beginnt. Indem vom „Standard“ gesprochen wird, hebt man ihn als die „Norm“ oder die „korrekte“ Varietät hervor. Landers (2001:116) formuliert auch, dass der Standard auch nur eine sprachliche Varietät wie jede andere ist. Den einzigen Unterschied stellen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse dar. Standard „is merely the dialect spoken by a

privileged segment of society that includes its political leaders, its opinion-makers, and its literati”.

Wie es eigentlich zur Bestimmung eines Standards innerhalb einer Sprachgemeinschaft kommt, beschreibt Herbst (1994:100) anhand von einigen Kriterien, die erfüllt werden müssen. Zuallererst muss eine bestimmte Varietät ausgewählt werden. Zunächst muss sie auch kodifiziert bzw. durch Wörterbücher oder Grammatik fixiert werden. Weiters muss sichergestellt werden, dass sie in allen offiziellen Kontexten bestimmte Funktionen erfüllen und dort verwendet werden kann. Zu guter Letzt muss sie auch von der Sprachgemeinschaft als „die“ Standardvarietät anerkannt werden. Ein großer Vorteil des Standards ist somit, dass er allgemein für alle Situationen, Zwecke und Kontexte eingesetzt werden kann. Er hat keine „Gebrauchseinschränkungen“ und kann als eine Art neutrale Varietät fungieren²⁶. Des Weiteren hat der Standard einen sehr hohen Prestigewert und bildet auch immer eine Grundlage, wie z. B. im Fremdsprachenunterricht.

Der Prozess der Standardisierung ist ein Prozess der Vereinheitlichung. Ein Prozess, der sich historisch entwickelt und bei dem viele Komponenten zusammenspielen. Er produziert die Standardsprachen in verschiedenen Ländern, die dann auch gleichzeitig die Nationalsprachen darstellen. Eine Varietät des Sprachsystems wird dabei ausgewählt und als Standard definiert. Sie wird den anderen Varietäten übergeordnet, welche dann nur mehr als sogenannte untergeordnete „Lekte“ fungieren. Durch diese Standardisierung geraten anderen Varietäten des Sprachsystems also in den Hintergrund (vgl. Downes 1998:32ff). „To many people the non standard ‚just sounds *wrong*‘.” (Downes 1998:33, Hvhb. i. O.)

[...] one particular dialect [...] is placed in a special position above all the other varieties. It is considered to be the language. The other versions are ‘mere’ dialects. The standardized variety, on the other hand, is not considered by the speakers to be a dialect. Rather, it is English to those who speak it. (Downes 1998:33)

Oben wurde schon dargelegt, was für Herbst (1994) eine Standardsprache charakterisiert. Downes (1998:34) hat die vielen Komponenten, die er mit dem Standard einer Sprache verbindet, in einer Grafik dargestellt.

²⁶ Dem Standard kann zwar eine gewisse Neutralität im Vergleich zu anderen sprachlichen Varietäten zugeschrieben werden, das heißt aber noch lange nicht, dass er neutral ist. Eine neutrale Varietät kann es nicht geben. Wenn eine Person im Standard spricht, wird sie auch auf gewisse Art und Weise kategorisiert und es entstehen bestimmte Assoziationen. Was hier als Vorteil aber hervorgehoben werden möchte, ist die Tatsache, dass die Standardsprache weniger eng gefasste soziale und geografische Assoziationen hervorruft wie andere Varietäten. Ihr Spielraum und ihr Handlungsrahmen sind größer und nicht so spezifisch (vgl. Herbst 1994:100).

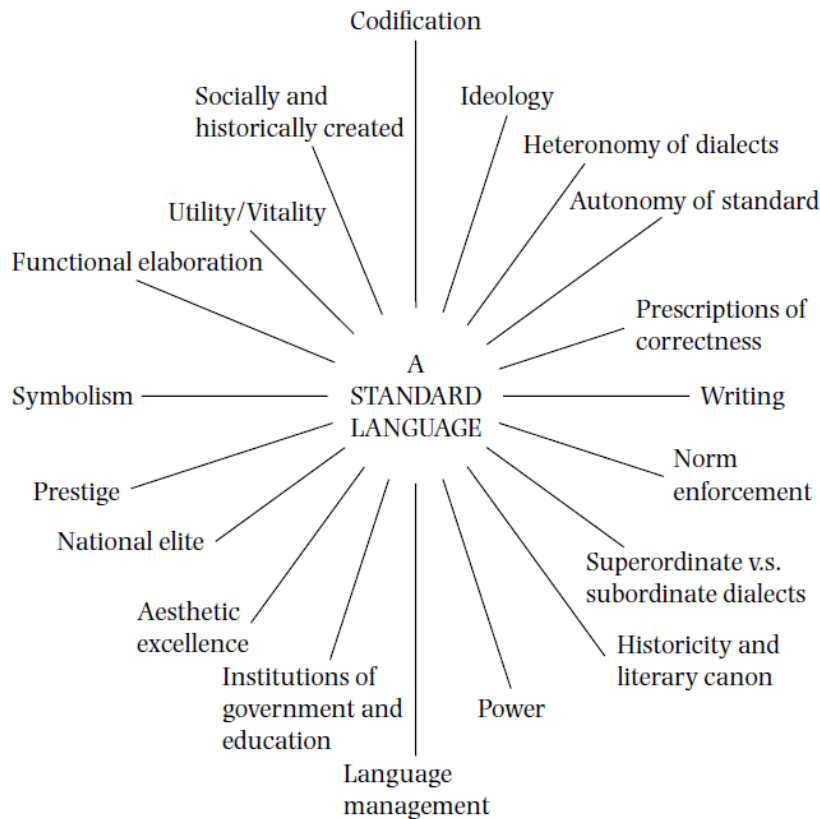


Abb. 2: Komponenten der Standardsprache nach Downes (1998:34)

3.2. Sprachvarietäten in der AVT

Ein Element, das audiovisuelle Medien, und damit an erster Stelle Film und Fernsehen, in besonderem Maße bereichern kann, ist das Spiel mit Sprachvarietäten. Damit kann das stilistische und konnotative Repertoire der Standardsprache enorm erweitert werden und es entsteht bezogen auf die Unterhaltsamkeit ein Mehrwert. (Stauder 2009:224f)

In den meisten Texten, Filmen oder Romanen wird nicht nur die Standardsprache benutzt, sondern verschiedene sprachliche Varietäten werden gezielt als Stilmittel angewendet. Diese dienen „der Charakterisierung von Protagonisten, zur Markierung des soziokulturellen Hintergrunds und zur Verstärkung des Lokalkolorits“. Der Abstand bzw. der Unterschied zur Standardsprache hat auch gleichzeitig immer „symbolisches Gewicht“. Sprachvarietäten beeinflussen daher die Narration des Filmes. Es kann nur eine Person durch ihre sprachliche Varietät charakterisiert werden oder ein ganzer Text durchgängig in einer bestimmten Varietät verfasst sein (vgl. Kolb 1998:278).

Auch Pöllmann (2009:212f) bezieht sich auf die Wirkung von Sprachvarietäten als Stilmittel. Sie haben ästhetische, charakterisierende, identifizierende oder auch verfremdende Funktion. Sie fokussiert sich hierbei eher auf die im Film erlebbare Realität und die Authentizität. „Abweichungen von der Standardsprache gehören zur Realität der Sprachverwendung im

Leben, so muss diese Realität auch im Film erlebbar sein.“ Jede Form des sprachlichen Substandards betont die Oralität der Sprechenden Person und dient „als künstlerisches Mittel dazu, Dialoge authentisch wirken zu lassen“.

Eine Filmfigur wird durch die Art, wie sie spricht, bzw. durch ihre sprachliche Varietät charakterisiert und ihre Persönlichkeit geformt. Größer gefasst, kann gesagt werden, dass Sprachvarietäten „konstitutive Elemente einer Sprechsituation“ sind. Die RezipientInnen dekodieren bzw. verstehen einen Text durch die Verwendung von verschiedenen Stilebenen bzw. -abstufungen innerhalb einer Sprache auf gewisse Art und Weise. SprecherInnen werden dadurch sozial, regional oder ethnisch eingeordnet. In den Köpfen der RezipientInnen werden dadurch gewisse Klischeevorstellungen bzw. Stereotype angeregt, die auch Bedeutung im Film generieren bzw. oft filmisch genutzt werden (vgl. Herbst 1994:90f).

Sprachvarietäten können also die gestalterischen Mittel und Möglichkeiten im Bereich der audiovisuellen Medien vergrößern. Als größter Einflussfaktor wird bei Stauder (2009:225) die Prägung von Figuren genannt. „Sprachvarietäten aktivieren nämlich auf sehr direkte Weise eine ganze Reihe von Konnotationen, die der jeweiligen Figur dann entsprechende Eigenschaften anheften.“ Dadurch wird den ZuschauInnen eine Einordnung der Figur möglich gemacht. Es wird ihnen eine „Konzeptualisierungshilfe“ gegeben, damit die Figuren in der Handlung einfacher in Beziehung gesetzt werden können. Dadurch wird den Filmschaffenden mehr Raum gegeben, andere künstlerische Elemente zu verwenden. Die Charakterisierungsmöglichkeiten, die von Sprachvarietäten gegeben sind, gestalten sich sehr vielfältig. Verschiedene Varietäten charakterisieren auf unterschiedliche Weise und können sich untereinander auch noch überlappen. Dadurch erlangt die Charakterisierung durch Sprachvarietäten als Gestaltungsmittel sehr viele Möglichkeiten und eine „sehr feingliedrige Charaktergestaltung“ (vgl. Stauder 2009:225).

Whitman-Linsen (1992:49) formuliert dieses große Potential wie folgt: „Idiolects, sociolects, colloquialisms, slang, all carry with them undeniable, intricate ‘messages’, interpreted by the film-going audience with surprising consistency.“ So kann z. B. die Verwendung eines Dialekts die Herkunft einer Person geografisch beschreiben und somit sehr viel von ihrer Persönlichkeit verraten:

One of the most obvious things we notice about a person’s speech is that it tells us something about where he comes from: where he grew up an, in some cases, where he lives now. Accents are thus powerful indicators of geographical identity. (Wells 1982:8)

3.2.1. Übersetzungsschwierigkeiten

„Wie kann man Sprachvarietäten in eine andere Kultur übertragen? Sprache schafft Identität, und Sprachvarietäten tragen immer die Werte und den Status der jeweiligen Sprechergruppe mit [...]“. Die Assoziationen, die Sprachvarietäten mit sich bringen, sind keinesfalls beliebig und universell gleich bzw. verständlich. Stattdessen sind sie „fest mit der jeweiligen Kultur verflochten“ (Kolb 1998:278). Stauder (2009:225) spricht hier von einer „varietätenbezogenen Asymmetrie von Sprachräumen“ und meint damit, „dass die Varietäten einer Sprache immer eine Konstellation bilden, die einzigartig ist“. Das bedeutet somit, dass Sprachvarietäten keine direkten Entsprechungen in anderen Sprachräumen haben, da all diese Sprachräume mit ihren verschiedenen Varietäten individuell aufgebaut sind.

„Texte mit nicht-standardsprachlichen Varietäten werden von Übersetzern oft als besonders schwierig empfunden, etwas scheint immer ‚verlorenzugehen‘. Jede Übersetzung scheint hier ein Kompromiß zu sein [...]“. (Kolb 1998:280) „Die Wiedergabe von Sprachvarietäten gilt [daher] oft als unmöglich.“ ÜbersetzerInnen müssen perfekte Sprach- und Kulturkenntnisse in der Ausgangs- und Zielsprache haben, doch trotzdem ist die Übersetzung von diatopischen Varietäten wie Dialekten und Mundarten eine große Herausforderung. Da es „in der Zielsprache in der Regel keine äquivalente Entsprechung“ gibt und ein Dialekt sich zur sozialen Komponente immer auch regional einordnen lässt (vgl. Pöllmann 2009:213).

Auch Herbst (1994:96f) sieht eine Übersetzung bzw. Synchronisation von Sprachvarietäten mit all ihren bedeutungstragenden Elementen als unmöglich an. Als Grund hierfür nennt auch er die soziale und regionale Markiertheit von Sprachvarietäten. Diese Faktoren treten auch immer im Verbund auf. Abgesehen vom Standard ist somit jede Varietät immer gleichzeitig regional und sozial bestimmt.

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

Dieselbe Problematik wird auch bei der Assoziation von bestimmten Klischees und Stereotypen tragbar. Die regionale und soziale Markiertheit wird als so kultur- bzw. sprachindividuell eingeschätzt, dass eine Wiedergabe durch andere sprachliche Varietäten in der Zielsprache als unzureichend eingestuft wird. Auch aus dem Grund, weil die soziale und regionale Markierung nicht voneinander getrennt werden kann und immer miteinander verbunden ist (vgl. Herbst 1994:97).

Somit ergibt sich für die Übersetzer folgendes Dilemma: Einerseits ist die durch Varietäten ausgedrückte Bedeutung von so großer Wichtigkeit, daß sie übersetzt werden sollte [...]. Andererseits ist aber [...] kaum eine Möglichkeit gegeben, die im Original durch eine Varietät vermittelte Bedeutung auch in der Synchronfassung durch eine entsprechende Varietät auszudrücken. (Herbst 1994:107)

Landers (2001:117) bezeichnet Sprachvarietäten als komplett unübersetzbar. „No dialect travels well in translation.“ Sprachliche Varietäten sind unweigerlich in Zeit und Raum verfestigt und können dort nicht einfach herausgerissen und in ein anderes Sprachsystem verpflanzt werden. Die ZuseherInnen/ZuhörerInnen assoziieren eine gewisse Varietät unweigerlich mit einer geografischen Region oder einer chronologischen Zeitperiode.

Deeply steeped in the SL [source language] culture, the translator understandably wants to convey every inflection, every nuance that distinguishes the dialect group. This is a goal that speaks well of the translator's seriousness and dedication, but it is also an impossible one. (Landers 2001:116)

Trotz der großen Schwierigkeit würden in vielen Fällen bei der Nichtberücksichtigung von Sprachvarietäten in der audiovisuellen Translation erhebliche stilistische und inhaltliche Abweichungen und Verluste entstehen. „Der Übersetzer muss also Alternativen bzw. Ausweichstrategien finden, um die Funktion, die die Verwendung eines Dialekts, eines Akzents o.ä. in der Originalfassung ausübt, auch in der Synchronfassung zu erfüllen.“ (Pöllmann 2009:213) Gampert (2009), die sich in ihren Untersuchungen speziell auf die Übertragung von Soziolekten spezialisiert hat, beschreibt wie folgt:

Ziel einer jeden Translation ist es [daher], dem Zielpublikum nicht nur den Inhalt der Sprache wiederzugeben (*was* wird gesagt?), sondern auch [...] Informationen über die soziale Herkunft sowie den soziokulturellen Hintergrund (*wie* wird etwas ausgedrückt?) nicht vorzuenthalten. Dies stellt den Übersetzer vor die Aufgabe, in der Zielsprache einen Soziolekt zu finden, der mit möglichst gleichen bzw. ähnlichen Konnotationen behaftet ist. (Gampert 2009:219, Hvhb. i. O.)

3.2.2. Übersetzungsmöglichkeiten

Herbst (1994:108-112) betont zwar auch die Schwierigkeit der Übertragung von Sprachvarietäten, stellt aber einige sprachliche Mittel vor, die verwendet werden können, um die Bedeutung bzw. die Funktion einer Varietät in die Zielsprache zu übertragen. Als erste Möglichkeit führt er die **Verbalisierung** an. Damit können kleine Eigenschaften und Merkmale einer Person im Dialogtext verbalisiert wiedergegeben werden. Als weitere Variante bietet sich die Veränderung der **Stilebene** an. Somit kann in die Standardsprache synchronisiert werden und die bedeutungstragenden Elemente der Ausgangsvarietät können durch eine hohe bzw. niedrige Stilebene die Figuren charakterisieren. Eine weitere Methode ist die Änderung der **Stimmqualität**. Durch die Stimmqualität, Stimmfarbe usw. einer Person können ihr verschiedene Merkmale

und eine gewisse Charakterisierung zugeschrieben werden. Dadurch kann die Stimmqualität auch ähnliche Assoziationen hervorrufen wie gewisse Sprachvarietäten. Als letzter Punkt wird die **Sprechweise** aufgelistet. Diese Methode funktioniert ähnlich wie die der Stimmqualität. Die Sprechweise bezieht sich hierbei eher auf die Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit.

Kolb (1998) hat ergänzend dazu eine differenziertere und andere Unterteilung der Übersetzungsmöglichkeiten vorgenommen. Eine Möglichkeit zur Übersetzung ist die **Übertragung in einen Dialekt**. Diese Methode der Ersetzung eines Dialekts in der Ausgangssprache durch einen Dialekt in der Zielsprache wurde früher vermehrt praktiziert. In heutiger Zeit hat sich dies bezüglich aber ein Wandel zugetragen und ein allgemeiner Konsens gebildet, dass diese Art der Übertragung von Sprachvarietäten meistens unbrauchbar ist – „nämlich dann, wenn in der Übersetzung der soziokulturelle Hintergrund in krasssem Widerspruch zur sprachlichen Zuordnung der Protagonisten steht“. Es gibt natürlich wie überall Ausnahmen, wo diese Strategie schon angewendet werden kann. Als Beispiel führt Kolb hier die Übersetzung von einigen *Asterix*-Bänden in einen deutschen bzw. österreichischen Dialekt an. Die kulturelle Verankerung sei hier im Original schon gebrochen. Darüber hinaus sind die Geschichten und Figuren weitgehend autonom, dass eine Übertragung in einen Dialekt der Zielsprache machbar ist. Wenn die kulturelle Verankerung der Originalgeschichte bzw. „wenn der jeweilige soziokulturelle Hintergrund unspezifisch ist“ kann die Strategie der Übertragung in einen Dialekt durchaus angewendet werden (vgl. Kolb 1998:278f).

Als weitere Übersetzungsmöglichkeit führt Kolb (1998:279) die **Übertragung in einen Soziolekt** an. Sie konstatiert, dass dies die am meisten gewählte Strategie sei. „Der ZT fügt sich, was sprachliche Markierungen angeht, unauffällig in die Zielkultur ein.“ Alles, was Sprachvarietäten ausmacht, der regionale, kulturelle, ethnische Aspekt, wird „in eine dem ZS-Leser oder Zuschauer vertraute Sprachvarietät aufgelöst“. Die ÜbersetzerInnen müssen im spezifischen Fall dann entscheiden welche Markierung der Sprachvarietät (soziale, regionale, kulturelle) übersetzungsrelevant ist.

Die **Übertragung als gebrochenes Deutsch** bzw. Gastarbeiterdeutsch, hat sich in Bezug auf manche Varietäten zunächst als Übersetzungsstrategie bewährt. Problematisch ist hierbei jedoch der Status der Sprachen. Die Varietäten in der Ausgangskultur haben sich oft zu National- bzw. Kultursprachen entwickelt. Wenn diese als gebrochenes Deutsch übertragen werden, werden sie in der Zielkultur jedoch als Interimsprache dargestellt. Hier dürfen also der ungleiche Status und die Konnotationen des deutschsprachigen Ziel-Publikums nicht außer Acht gelassen werden (vgl. Kolb 1998:279).

Eine Strategie, die sich erst ein bisschen später vermehrt entwickelt hat, ist Übertragung durch die **Entwicklung einer Kunstsprache**²⁷.

Sie versucht vor allem, das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu erhalten und grammatikalische und phonologische Merkmale der Ausgangsvariante in der ZS durch entsprechende grammatikalische Reduktionen und orthographische Verfremdungen nachzuahmen. (Kolb 1998:279)

Die Übersetzung ist dann unweigerlich schwieriger zu sprechen/lesen, als bei einer Übersetzung in einen vorhandenen Dia- bzw. Soziolekt. Doch dadurch wird auch die Übersetzung sichtbar gemacht und dem Publikum ist klar, dass es sich um kein Original handelt (vgl. Kolb 1988:279).

Die letzte Übersetzungsstrategie, die Kolb (1998:279f) anführt, ist die **Wiedergabe durch Standardsprache**. Durch diese Methode wird auf „die Markierung des regionalen/sozio-kulturellen Anderen verzichtet“. Herbst (1994:98) schreibt der Standardsprache im Vergleich zu anderen sprachlichen Varietäten im Kontext der Synchronisation eine Sonderstellung zu. „Der Standard ist die einzige Varietät, die – im Falle einer Übersetzung – als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird.“ Er stellt also die „Möglichkeit der Neutralisation [...] von regionalen und sozialen Bedeutungskomponenten“ dar.

Was die regionalen Unterschiede betrifft, ist es nicht weiter verwunderlich, da der Standard in diesem Punkt eine neutrale Varietät darstellt; daß aber Standardsprache auch in Situationen oder von Sprechern akzeptiert wird, bei denen eine andere soziale Varietät angemessen wäre, markiert sie auch in dieser Hinsicht als neutral. (Herbst 1994:98)

Allgemein kann festgestellt werden, dass die Übertragung in die Standardsprache eine häufig praktizierte Methode ist. Herbst (1994:89) konstatiert, dass fast ausschließlich in die Standardsprache synchronisiert wird und auch Hesse-Quack (1969) thematisiert in seiner Untersuchung die Tendenz zur Standardisierung, worauf in Kapitel 2.1.2 *Das manipulative Potential der Synchronisation* schon hingewiesen wurde. Auch Federici (2011:11) hebt in Bezug zu den Übersetzungsstrategien von Sprachvarietäten, die Standardisierung oder Neutralisierung hervor.

Herbst (1994:102) meint, dass die Übersetzung in die Standardsprache durchaus eine gute Methode sei, solange soziale und regionale Unterschiede keine Rolle für das Verständnis des Filmes spielen. Hier ist die Neutralisierung bzw. „Gleichförmigkeit der Standardsprache kein allzu großes Manko“. Zu Schwierigkeiten kommt es jedoch dann, wenn diese durch sprachliche Varietäten vermittelten Informationen für den Film wichtig sind. Hier plädiert er

²⁷ Ein bekanntes Beispiel dazu ist die Filmkomödie *Willkommen bei den Sch'tis*. Die im Original verwendete französische Varietät wird in der deutschen Synchronfassung mithilfe einer Kunstsprache wiedergegeben.

auf die Wichtigkeit der Übersetzung, um auch in der Zielsprache adäquate Dialoge zu schaffen. Er unterscheidet zwischen zwei Szenarien. Ist die Information, die durch die sprachlichen Varietäten gegeben wird, ein integraler Bestandteil für das Textverständnis, muss eine Übersetzungsmethode gefunden werden. Andererseits gibt es sogenannte „redundante“ Informationen, die durch Sprachvarietäten vermittelt werden. Sie sind für das generelle Verständnis des Filmes nicht dringend notwendig, da die regionale und soziale Stellung der Filmfigur auch so erkennbar ist. Durch die Nicht-Übersetzung schlägt sich dies aber trotzdem in der Atmosphäre und in der Charakterdarstellung nieder. Herbst meint hier, „daß das Verständnis des Films nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene nicht berührt ist“ (1994:107).

Aus den Überlegungen von Landers (2001:117) hingegen lässt sich die Generalisierung bzw. Standardisierung allgemein als beste Lösung herauslesen. Er lehnt auch eine Übertragung in eine existierende zielsprachliche Varietät ab. „Any rendering of SL dialect that consciously or unconsciously evokes an existing TL dialect is probably self-defeating.“ Er erklärt sich damit, dass sich die Übersetzung in so einem Fall dann trotzdem in manchen Parametern von der Bedeutung in der Ausgangskultur unterscheidet. Dadurch bleibt sie hinter dem Original zurück, auch wenn sie sich gut liest. Auch die Schaffung eines Kunstdialekts lehnt er strikt ab.

Summing up, dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an ‘equivalent’ dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don’t. (Landers 2001:117)

Die Wahl der Übersetzungsstrategie ist jedoch von Fall zu Fall immer unterschiedlich. Die Kreation einer Kunstsprache ist wahrscheinlich dann am sinnvollsten, wenn besondere Eigenheiten der Originalvarietät auch in der Übersetzung durchscheinen sollen. Wenn sich die Übersetzung an ein breites Publikum richtet, kann die Wiedergabe durch einen Soziolekt die geeignetste Variante sein, um die Abweichung von der Standardsprache zu kennzeichnen. „Vorüberlegungen zur Funktion der Übersetzung und dem angepeilten Leser- oder Zuschauerkreis bieten jedoch eine fundierte Entscheidungshilfe bei der Wahl der Übersetzungsstrategie.“ Die Entscheidung der TranslatorInnen für eine bestimmte Übersetzungsstrategie hat aber immer große Auswirkungen auf den ZT. „Übersetzen ist kein neutraler, unschuldiger oder transparenter Akt [...] Am Beispiel von Sprachvarietäten wird das besonders deutlich.“ (Kolb 1998:280)

4. Billy Elliot – eine deskriptive Analyse

4.1. Filmmaterial – Billy Elliot

4.1.1. Inhalt

Jurorin: Was ist das für ein Gefühl, wenn du tanzt?

Billy: Keine Ahnung. Ein ganz gutes Gefühl. Es ist alles steif und so, aber wenn ich loslege, dann vergesse ich alles. Und irgendwie verschwinde ich. Irgendwie verschwinde ich. Als würde sich mein ganzer Körper verändern. Als wäre Feuer in meinem Körper. Ich bin einfach da und fliege wie ein Vogel. Wie Elektrizität. Ja, wie Elektrizität. (Daldry 2000:88-90)

Als Untersuchungsmaterial wurde der Spielfilm *Billy Elliot – I will dance* im englischen Original und dessen deutsche Synchronfassung ausgewählt. Der Hauptcharakter, Billy Elliot, lebt mit seinem Vater und seinem Bruder Tony im Nordosten Englands. Sie leben in der Zeit der 1980er Jahre. Billy wächst im sozialen Umfeld eines Bergarbeiterstaats und in eher ärmlichen Verhältnissen auf. Ein großes Thema dieser Zeit ist der Minenstreik, wodurch das Gebiet in eine wirtschaftliche Krise gestürzt wurde.

Billy wächst auch unter zu dieser Zeit gesellschaftlich anerkannten Geschlechterverhältnissen auf und sein Vater und Bruder drängen ihn zum Boxsport. Billy entdeckt schnell, dass dies nicht seine Leidenschaft ist. Er gerät durch Zufall in eine Ballettstunde und versucht sich in dieser neuen Sportart, für die er schnell Leidenschaft und wirkliches Können entwickelt. Da dies natürlich zu dieser Zeit keine gesellschaftlich anerkannte Sportart für junge Männer ist, nimmt er bei der Ballettlehrerin, Mrs. Wilkinson, heimlich Unterricht. Diese entdeckt sein Talent sehr schnell und versucht ihn zu unterstützen und zu fördern.

Sie geht noch einen Schritt weiter und will ihn für ein Stipendium an der Royal Ballet School in London ermutigen. Billys Vater und Bruder sind von seiner neuen Leidenschaft und seinen Plänen nicht begeistert, als sie schlussendlich davon erfahren. Da dies doch nichts „für einen Jungen“ sei. Doch Billy will an seinem Traum und seiner Passion festhalten und trainiert sehr hart für seine Aufnahmeprüfung.

In der Zwischenzeit verschärft sich der Streik im Heimatort der Familie und sie wird in eine schwierige finanzielle Lage gebracht. Die Situation wird derart schlecht, dass Billys Vater als sogenannter Streikbrecher arbeiten muss, weil er die Familie sonst nicht über Wasser halten kann. Er erkennt aber nach einiger Zeit, wie groß Billys Leidenschaft ist und wie talentiert sein Sohn ist. Darüber hinaus auch wie wichtig ihm seine Träume sind und unterstützt ihn daraufhin bei der Verfolgung seiner Ziele.

Billy besteht die Aufnahmeprüfung an der renommierten Ballettschule und bekommt sein Stipendium, um dort studieren zu können. Am Ende besuchen Billys Vater und sein Bruder

Billys Debüt auf der Bühne, das 15 Jahre später spielt. Sie sind unendlich stolz auf ihn und bewundern sein Können.

4.1.2. Zentrale Themen und wichtige Bezugspunkte

Der Film thematisiert viele soziopolitische Punkte und zentrale Themen. Zum einen ist die regionale Verortung von Billys Familie ein wichtiges Thema im Film. Billy wächst in einer Gegend im Nordosten von England auf, in der die Arbeiterklasse vorherrschend ist. Im Kontrast dazu steht die renommierte Ballett-Schule in London. London symbolisiert die vornehme, moderne, schöne Stadt, in der alles „glänzt“ und gut ist. Diese regionalen und auch sozialen Unterschiede sind prägend für die Storyline des Filmes.

Ein wichtiges Augenmerk ist auch, dass der Film auf diesen sozialen Unterschied aufmerksam macht. Es ist nicht jede Lebensrealität immer schön und manche Familien leben den täglichen finanziellen Kampf des Überlebens. Dies wird im Film anhand von Billys Familie symbolisiert. Sie leben in ärmlichen Verhältnissen, was anhand von ihrer Wohnsituation und Kleidung zu sehen ist. Das Ballett-Tanzen von Billy wird als Luxus gesehen und deshalb bringen Vater und Bruder anfangs recht wenig Verständnis dafür auf. Für sie ist das zentrale Thema, genug Geld zu erarbeiten, um schlichtweg überleben zu können.

Hinzu kommt noch ein politisches Thema, das im Film ins Zentrum rückt – der Bergarbeiterstreik in Nordengland. Es sind viele Szenen zu sehen, in denen sich Billys Vater und Bruder am Streik beteiligen. Zeitungen und Poster rund um das Thema des Streiks sind immer wieder im Film zu sehen. Billys Bruder muss eine Nacht im Gefängnis verbringen, weil er sich an den Ausschreitungen beteiligt hat. Es werden in mehreren Szenen die emotionalen und gewaltsamen Auseinandersetzungen gezeigt. In vielen Teilen des Filmes wird auch im Dialogtext immer auf dieses Thema referiert.

Ein weiteres „kontroverses“ Thema, das der Film aufgreift, sind die traditionellen Geschlechterrollen. Billy ist ein Junge und wird demnach von seinem Vater zum Boxen gedrängt. Laut der sehr festgefahrenen traditionellen Einstellung des Vaters machen Jungs nur „männliche“ Sportarten wie Boxen, Wrestling, Fußball. Ballett sei ein Sport für Mädchen. Die Einstellung des Vaters und Bruders wird in sehr vielen Passagen des Dialogtextes deutlich. Sie symbolisieren die traditionelle Seite mit festgefahrener Meinung. Billy hingegen stellt den jugendlichen Leichtsinn und eine neue Sicht auf die Dinge dar. Er ist ein Junge, interessiert sich aber für Ballett. Er sieht darin kein Problem und stellt dadurch die traditionellen Muster seines Vaters und Bruders in Frage. Durch den starken Kontrast von Vater/Bruder und Billy wird dieses Thema in den Fokus des Filmes gerückt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Film wichtige soziale, politische und historische Themen aufgreift und in einer herzerwärmenden, emotionalen Geschichte verpackt erzählt. Besonders auffallend ist, dass der Film im Hinblick auf die unterschiedlichen thematisierten Hauptpunkte immer mit den Extremen spielt. Dadurch werden die Kontraste besonders stark hervorgehoben und deshalb die Wichtigkeit der Themen sichtbar gemacht.

4.1.3. Charaktere

Billy Elliot

Billy Elliot ist der Hauptcharakter des Films. Er ist 11 Jahre alt und kommt aus einem Bergarbeiterstaat im Nordosten von England. Er lebt dort mit seinem Vater, seinem Bruder und seiner Großmutter in ärmlicheren Verhältnissen. Billy zeichnet sich durch seine besondere Passion aus – das Balletttanzen. Zu dieser Zeit ist dies nicht „üblich“ für einen Jungen. Einzigartig machen ihn sein Talent und sein Durchhaltevermögen, seine Ziele und Träume zu verfolgen. Sein Wunsch Ballett zu tanzen ist etwas Besonderes in dieser Zeit und in dem Ort, wo er lebt. Er ist damit etwas Besonderes und „anders“ als die anderen. Um seine Träume zu verwirklichen, setzt er sehr viel aufs Spiel und bietet seiner Familie die Stirn. Billy bricht mit traditionellen Mustern und Denkweisen dieser Zeit. Der Film verfolgt Billy bei seiner Entwicklung und auf dem Weg seinen Traum zu leben.

Schauspieler: Jamie Bell – ein britischer Filmstar, als dessen Debütrolle man *Billy Elliot* bezeichnen kann.

Jackie Elliot

Jackie Elliot ist Billys Vater. Er arbeitet als Bergarbeiter und gerät durch den Bergarbeiterstreik in Geldnöte und Sorgen. Anfangs hält er nicht viel von Billys neu entdecktem Talent und sieht seinen Jungen nicht als Balletttänzer an. Im Laufe des Films und besonders am Ende erkennt er jedoch die Passion von Billy und ist in der letzten Szene des Films mehr als stolz auf seinen Sohn. Jackie vertritt die Denkmuster der alten Generation. Jungs machen kein Ballett ist seine Devise. Er ist auch sehr verfahren in seiner Denkweise und lässt nur schwer neue Meinungen zu. Er sieht sich als Mann als Oberhaupt der Familie, der das Sagen hat. Deshalb ist er auch dafür zuständig finanziell für die Familie zu sorgen, weshalb er durch den Streik besonders große Sorgen hat. Im Laufe des Films und auch am Ende wird jedoch klar, dass Familie für ihn ein sehr wichtiges Thema in seinem Leben ist. Er liebt seinen Sohn und ist stolz auf ihn und unterstützt ihn auf seine teilweise unbeholfene Art bei seinem Werdegang.

Schauspieler: Gary Lewis

Tony Elliot

Tony Elliot ist Billys Bruder. Er ist genauso wie sein Vater auch Bergarbeiter und belächelt Billy anfangs nur. Er verkörpert den Rebellen. Er spricht laut, schreit herum, verwendet viele Schimpfwörter. Er lehnt sich gegen die Staatsgewalt in den Streiken auf und muss eine Nacht im Gefängnis verbringen. Er vertritt dieselben traditionellen Denkmuster wie sein Vater und versteht nicht, warum Billy Ballett tanzen will. Im Laufe des Films entwickelt er sich persönlich jedoch weiter und zeigt sich Billy gegenüber toleranter. In der Schlusszene ist er sogar richtig stolz auf seinen Bruder und sichtlich gerührt bei Billys Aufführung in London. Er verkörpert in allen Bezugspunkten eine ähnliche Haltung wie sein Vater.

Schauspieler: Jamie Draven

Mrs. Wilkinson

Mrs. Wilkinson ist die Balletttrainerin von Billy. Sie entdeckt ihn und sein Talent, als er durch Zufall in ihre Stunde stolpert. Danach gibt sie ihm Einzelstunden, fördert ihn und bringt ihn dazu, sich um ein Stipendium auf der Royal Ballet School zu bewerben. Sie ist für Billy eine sehr wichtige unterstützende Figur in seiner Entwicklung. Sie ist ein wichtiger Rückhalt für Billy, um seine Träume zu verfolgen und zu verwirklichen. Mrs. Wilkinson ist auch in der geografischen Gegend wie Billys Familie verankert, ist in ihren Ansichten und Weltanschauungen jedoch durchaus offener. Sie hinterfragt nicht, warum sie Billy als Junge fürs Ballett interessiert. Sie nimmt es hin, sieht sein Talent und unterstützt ihn. Sie hat eine wichtige Mediatorinnen-Rolle zwischen Billy und seiner Familie und lehnt sich auch gegen Billys Vater und Bruder auf, um Billy zu unterstützen. Sie ist eine sehr selbstbestimmte, selbstbewusste Frau und bietet als Frau gegen Jackie und Tonys Weltbild den Männern die Stirn.

Schauspielerin: Julie Walters

Michael

Michael ist der beste Freund von Billy. Er wächst mit ihm zusammen in derselben Bergarbeiterstadt auf. Er akzeptiert Billys Hobby, unterstützt und versteht ihn. Er ermutigt ihn auch seine Träume zu verfolgen und ist eine sehr wichtige Person für Billy, die seine Leidenschaft für das Tanzen versteht. Michael geht selbstbewusster mit dem Thema der Geschlechternormen um und unterstützt und ermutigt Billy dadurch. Er ist manchmal geschminkt und trägt „weibliche“ Kleidung. Es wird im Film immer wieder angedeutet, dass Michael schwul oder queer ist. Dadurch wird im Film gezeigt, dass Sexualität ein normales Element des Erwachsenwerdens ist und wird nicht wie in anderen Filmen problematisiert. Michael geht offen mit seiner

Einstellung um und fördert dadurch den normalen Umgang damit. Michael ist eine wichtige Stütze für Billy und gibt ihm emotionale Stabilität.

Schauspieler: Stuart Wells

Großmutter

Die Großmutter von Billy trägt im Film keinen Namen, sondern wird immer nur „Grandma“ genannt. Sie ist auch eine wichtige Stütze für Billy und versteht seinen Traum Balletttänzer zu werden. Sie ist eine sehr warmherzige, verständnisvolle Person. Sie ermuntert ihn auch seine Träume zu verfolgen und seinem Herzen zu folgen. Während Mrs. Wilkinson eine praktische Stütze darstellt, ist die Großmutter für Billy ein emotionaler Rückhalt in der Familie (zusätzlich zu Michael). Obwohl sie einer noch älteren Generation angehört als Billys Vater und Bruder, sieht sie die Geschlechterteilung in Bezug auf das Tanzen nicht so streng. Sie meint in einer Szene, dass sie auch selbst gern getanzt hätte, was die strikte Ablehnung von Billys restlicher Familie relativiert. Sie steht als Kontrast zur Einstellung von Jackie und Tony und verkörpert eine beruhigende weibliche Rolle als Ausgleich in der Familie.

Schauspieler: Jean Heywood

4.1.4. Produktionsdetails und Übersetzung

Der Spielfilm wurde im Jahre 2000 durch eine Kooperation von Universal Pictures & StudioCanal & BBC Films & Working Title Films & Tiger Aspect Pictures im Vereinigten Königreich produziert. Das Drehbuch des Films stammt von Lee Hall, einem britischen Dramatiker und Drehbuchautor. Verfilmt wurde er unter der Regie von Stephen Daldry, einem britischen Theater- und Filmregisseur (vgl. Daldry 2000).

Billy Elliot ist der Debütfilm von Stephen Daldry, der zuvor als Theater- und Fernsehregisseur tätig war. Mit *Billy Elliot* produzierte er seinen ersten Spielfilm, womit ihm ein großer Durchbruch gelang. „Daldry joins a select but significant crew of theatre professionals – [...] who have stepped outside the cosy circuit of the performing arts and taken their chances in the big bad world of the movies.” (Pulver 2000) In der Theaterwelt war Daldry schon sehr bekannt und ein Direktor im Londoner Royal Court Theater. Dann bekam er von der britischen Produktionsfirma *Working Title* das Angebot für die Produktion von *Billy Elliot*. Diese Produktionsfirma ist unter anderem für ihre Verfilmungen wie *Notting Hill* oder *O Brother, Where Art Thou* bekannt. Daldrys Debüt war ein voller Erfolg und spielte am Eröffnungswochenende viel Umsatz ein (vgl. Pulver 2000).

Die deutsche Synchronfassung wurde von der Interopa Film GmbH mit Sitz in Berlin erarbeitet. Das Dialogbuch wurde von Lutz Riedel geschrieben und die Dialogregie von Marianne Groß geführt (vgl. Synchronkartei). Als Synchronsprecher für Billy wurde Nicolas Artajo-Kwasniewski ausgewählt, der 2001 für diese Rolle für den deutschen Synchronpreis nominiert wurde. Mrs. Wilkinson wird von Judy Winter gesprochen, die vor ihrer Tätigkeit als Synchronsprecherin im Theater und in Musicals tätig war. Jackie Elliot wird von Jan Spitzer gesprochen, der für seine kräftige und markante Stimme bekannt war (vgl. Sprecherdatei).

Als Übersetzungsstrategie für die Synchronisation wurde eine Standardisierung gewählt. Die Synchronfassung verwendet Standarddeutsch ohne die Sprachvarietäten, die im Original vorkommen. Es wurde also für den Geordie-Dialekt in der englischen Originalfassung kein Pendant im Deutschen gewählt. Weiters wurden bei der Übersetzung auch weniger Kraftausdrücke verwendet, wodurch sie weniger hart und emotional klingt. Durch diese Neutralisationsstrategie geht in der Synchronisation der regionale Bezug durch Geordie und RP verloren und auch die soziale Einordnung wird dadurch erschwert. Der Kontrast zwischen den Personengruppen auf sprachlicher und sozialer Ebenen wird daher abgeschwächt. Inwieweit diese Übersetzungsstrategie eine Auswirkung auf die Narration und Funktion des Filmes hat, wird in der Analyse dieser Masterarbeit festgestellt.

4.1.5. Rezeption in Großbritannien und im deutschsprachigen Raum

Der Film fand großen Anklang in der Gesellschaft und wurde vorwiegend positiv rezensiert. Besonders die im Film thematisierten Themen und herausragenden schauspielerischen Leistungen wurden gelobt. Die Umsetzung dieses Sozialdramas verhalf dem Regisseur Stephen Daldry zu großer Anerkennung und dem damals erst 14-jährigen Schauspieler Jamie Bell (Billy Elliot – Hauptrolle) zum Durchbruch. Bei den BAFTA (British Academy Film Awards) gewann der Film 2001 in drei Kategorien: Jamie Bell als „Actor in a Leading Role“; Julie Walters als „Actress in a Supporting Role“; der Film allgemein in der Kategorie „Outstanding British Film of the Year 2001“ (vgl. BAFTA). Für die Oscars im März 2001 wurde *Billy Elliot* auch mehrfach nominiert (vgl. Standard).

In Großbritannien wurde *Billy Elliot* von zahlreichen KritikerInnen, Zeitungen, Magazinen usw. gelobt und sehr positiv rezensiert. Die Regie und auch die schauspielerische Leistung wurde sehr positiv bewertet. Vor allem aber wurde die Geschichte des Films bzw. die behandelten Themen hervorgehoben. Der Mix aus wichtigen gesellschaftspolitischen Themen und einem herzergreifenden Drama verhalf dem Film zu einem Publikumshit. Themen wie der Bergarbeiterstreik in Nordengland und die Thematisierung von Homosexualität, verpackt in

einer bewegenden und emotionalen Geschichte, kam sehr gut in der Gesellschaft an. Auch die Darstellung der Filmfiguren und ihre Charakterisierung verhalf dazu, dass ZuseherInnen mit den Figuren mitfühlen. Er wird als Film mit Herz, Charme und Humor bezeichnet, der eine Erfrischung in die britische Filmlandschaft bringt (vgl. O’Sullivan 2008; Westbrook 2000; Brooks 2000; Bradshaw 2000). „In other words, it’s as raw a slice of escapism as you could wish for.” (O’Sullivan 2008) *Billy Elliot* wurde als herausragender Film des Jahrtausends bezeichnet. „So it’s all credit to director Daldry that he has created the first genuinely exhilarating Brit flick of the new millennium, [...] shies out like a beacon among the recent sea of home-grown mediocrity.” (Westbrook 2000)

Normalerweise produzieren im englischsprachigen Raum die USA mit Hollywood die Filmhits der Filmszene. Mit *Billy Elliot* gewann nun auch die britische Filmindustrie wieder an Anerkennung und Ansehen. „Those who have lost faith in the British Film Industry, prepare to have it restored.” (Westbrook 2000) In verschiedensten Rezensionen in britischen Zeitungen wird thematisiert, dass die britische Filmindustrie in den letzten Jahren keine guten Filme produziert hat und *Billy Elliot* jetzt der große Durchbruch für das Wiederaufleben des britischen Kinos ist. Xan Brooks (2000) schrieb in *The Guardian* „Billy Elliot brings Hollywood to Britain”.

Auch im deutschsprachigen Raum wurde die Synchronfassung gelobt und gewann an großer Bekanntheit. Er wurde als „Kino-Überraschung des Jahres“ (Ebeling 2000) bezeichnet. Wie das englische Original wird er als Emotionsdrama bezeichnet, dass die ZuseherInnen mitfühlen lässt. Gelobt werden auch im deutschsprachigen Raum die Thematisierung des politischen Hintergrunds und der Klassengesellschaft. „Auch wenn die Überwindung der Klassengesätze für deutsche Zuschauer weniger spektakulär sein mag als für englische: Ein schöner, bewegender und großer Film ist hier entstanden, der in Erinnerung bleiben wird.“ (Ebeling 2000) Der Film wird als humorvoll, authentisch und gefühlvoll bezeichnet. Er wird auch in den deutschsprachigen Medien als Kinohit des Jahres betitelt und dem britischen Kino dadurch große Qualität zugeschrieben. „Dennoch überrascht ‚Billy Elliot‘ durch seine feine Balance zwischen Humor und Drama, kleinen stillen und ganz großen überwältigenden Momenten.“ (Gerstenhauer 2003)

4.2.Deskriptive Analyse nach Ramos Pinto (2018)

[...] an adequate analytical framework needs to allow for the identification of the modes and elements at play, the relations established between them as well as how such relations participate in the construction of the non-standard variety's communicative purpose. (Ramos Pinto 2018:18)

Als Analysemodell wurde der deskriptive Rahmenplan von Sara Ramos Pinto (2018) ausgewählt. Dieser wurde speziell für die audiovisuelle Translation entwickelt, insbesondere für die Untertitelung. Er kann aufgrund dessen Zielsetzung bzw. Fokussierung auch für die Zwecke und Ziele dieser Arbeit angewendet werden, da sie ihr Framework auch selbst als multimodale Analyse betitelt. In den Ausführungen zum Analyserahmen liegt ein Augenmerk auf der multimodalen Perspektive, welche für die Untersuchung in dieser Masterarbeit auch sehr wichtig ist. Wie im Eingangszitat zu diesem Kapitel schon hervorgehoben, spielt zum einen die Beziehung zwischen den multimodalen Elementen und die Konstruktion des kommunikativen Zwecks eine wichtige Rolle. Da sich diese Arbeit mit der narrativen Wirkung von Sprachvarietäten beschäftigt, ist der Analyseansatz von Ramos Pinto (2018) sehr gut geeignet. Die Beispiele für die Analyse dieser Masterarbeit wurden so gestaltet, dass ein Fokus auf die multimodale/kommunikative Ebene erkennbar ist. Als Beispiele dienen zum einen bestimmte Personen, die verschiedene Sprachvarietäten verkörpern, da die Charakterisierung und Charakterbildung durch Sprache ein wichtiges multimodales Element ist. Zum anderen werden auch die Beziehungen dieser Personen zueinander als Beispiele angeführt, um dadurch die kommunikative Funktion von den Sprachvarietäten zu bestimmen.

Ramos Pinto (2018:20) schlägt bei ihrem Analyserahmen die Untersuchung von drei Dimensionen vor. Die erste ist die textuelle Dimension, die zur Identifikation der Nicht-Standard-Varietäten dienen soll. Nach dem Erkennen der Varietäten soll herausgefunden werden, wie diese in der übersetzten Version verarbeitet wurden. Die zweite ist die diegetische Dimension, in der die Konstruktion der kommunikativen Bedeutung der Nicht-Standard-Varietäten analysiert werden soll. Auch die diegetische Funktion im multimodalen Kontext ist in dieser Dimension integriert. Die dritte ist die soziokulturelle Dimension, die sich auf die kontextuellen Faktoren fokussiert, bezogen auf die Rekreation durch die Translation.

Um dem Ziel der Beantwortung der Forschungsfrage folgen zu können wird folgende Gliederung der Analyse vorgesehen. Es wird auf dem Analysemodell von Ramos Pinto (2018) aufgebaut und eine äußere Gliederung und eine Binnengliederung vorgenommen. Die äußere Gliederung und somit die Ausgangspunkte der Analyse sollen die zentralen Figuren darstellen.

Die zentralen Figuren sind Hauptcharaktere des Films und wurden auch als Hauptanalysepunkte im Hinblick auf ihrer Sprachvarietät gewählt. Das heißt, es wurden für die Analyse Personen ausgewählt, die sich durch ihre verwendete Sprachvarietät auszeichnen. Daraus folgend wird die Grobgliederung der Analyse auf Personen bzw. Soziolekten oder geografischen Varietäten, die die Figuren verkörpern, aufgebaut. Primär werden die Sprache dieser Personen und die Beziehungen zueinander ins Zentrum dieser Analyse gestellt, um dadurch die narrative Funktion deskriptiv darstellen zu können. Als Binnengliederung wird dem Gerüst von Ramos Pinto (2018) gefolgt und die textuelle, die diegetische und die soziokulturelle Dimension untersucht. Es wird dabei immer ein Augenmerk auf die narrative Funktion und die Beziehung der Personen zueinander und die Rolle im ganzen Geflecht des Filmes gelegt.

Die Analyse gliedert sich somit in 6 Beispiele. Es werden zunächst die 3 größeren sprachlichen Gruppen thematisiert, die sich durch ihre soziale sowie geografische Markierung sehr stark unterscheiden und so charakteristisch für den Film sind. Das sind zum einen Billy und seine Familie, die Ballett-Lehrerin Mrs. Wilkinson und die JurorInnen der Royal Ballet School in London. Wichtig für die Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit ist auch die Beziehung dieser Personen bzw. Personengruppen zueinander. Deshalb wird auch in 3 weiteren Beispielen die Beziehung von Billy zu seiner Familie, die Beziehung von Billy zu Mrs. Wilkinson und als letztes Beispiel die Beziehung von Billys Familie zu den JurorInnen der Royal School analysiert.

Als erster Schritt soll nun zunächst die **textuelle Dimension** untersucht werden. Dabei wird die Originalfassung des Filmes genauer betrachtet und die betreffende Sprachvarietät erkannt und charakterisiert bzw. beschrieben. Nach Ramos Pinto (2018:20f) sollen die verwendete Sprache und die Sprachvarietäten identifiziert und schematisch oder mit Hilfe eines Systems bzw. einer Skala dargestellt werden. Sie selbst schlägt zur Veranschaulichung folgendes Kategorisierungsschema bzw. Grafik vor.

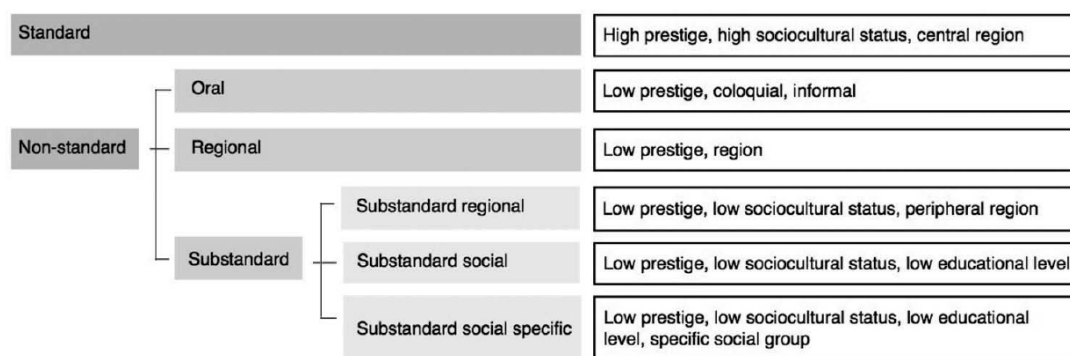


Abb. 3: Kategorien von Nicht-Standardvarietäten nach Ramos Pinto (2018:21)

Als nächster Schritt wird die Übersetzung bzw. der Zietext analysiert und festgestellt, in welcher Sprachvarietät die Synchronfassung verfasst wurde. In diesem Schritt werden der AT und ZT noch separat und getrennt voneinander betrachtet. Im letzten Schritt der textuellen Dimension werden das Original und die Übersetzung dann miteinander in Beziehung gesetzt, um eine Strategie der Übersetzung herauszufinden. Auch hier wird im Framework eine Grafik der verschiedenen Strategien vorgeschlagen, in der das zu untersuchende Material eingeordnet bzw. charakterisiert werden kann.

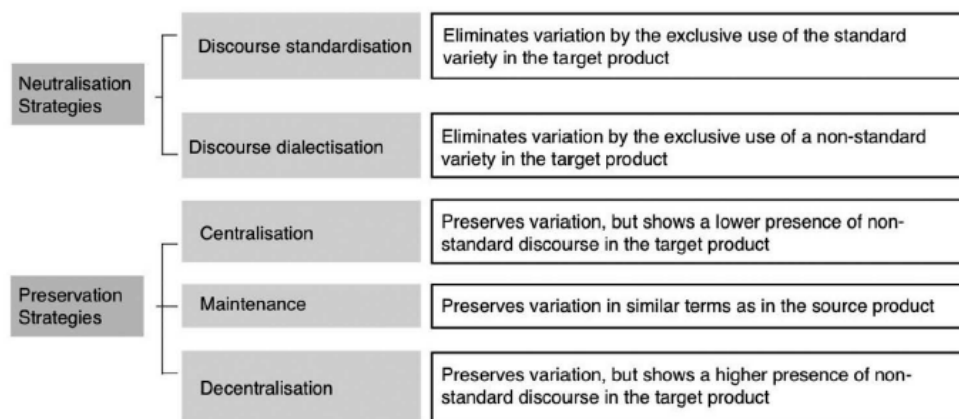


Abb. 4: Übertragungsstrategien von Sprachvarietäten nach Ramos Pinto (2018:22)

In der **diegetischen Dimension** geht es um die Konstruktion von Sinn bzw. wie Bedeutung durch die verwendete Sprache bzw. die Sprachvarietäten erzeugt wird. Hier ist besonders auch die kommunikative Funktion wichtig, die extra-textuelle Bedeutung, die durch die Sprachverwendung erzeugt wird. In dieser Dimension wird auch analysiert, wie Personen durch ihre Sprache charakterisiert werden. Hier wird unter anderem auch auf die multimodale Gegebenheit des Filmmaterials eingegangen. Ramos Pinto (2018:23ff) gliedert das Analyseschema hier in zwei Kategorien, den „spoken mode“ und den „mise-en-scene mode“. Beim „spoken mode“ liegt der Fokus auf der Sprache und der Bedeutung, die durch die Sprachvarietät erzeugt wird, durch Akzent, Intonation und auch Vokabular und Syntax. Der „mise-en-scene mode“ bezieht sich dann auf die multimodalen Gegebenheiten des Films wie Kostüm, das Setting, das Verhalten und dadurch auch die Charakterisierung der Filmfigur. All diese Parameter können im Film verschiedene Funktionen erfüllen, und dies wird in der diegetischen Dimension analysiert und herausgefunden. „[...] the presence of the non-standard variety leads to the identification of the characters as part of a regional/social group and/or a specific historical period. It serves a communicative purpose [...]“ (Ramos Pinto 2018:24)

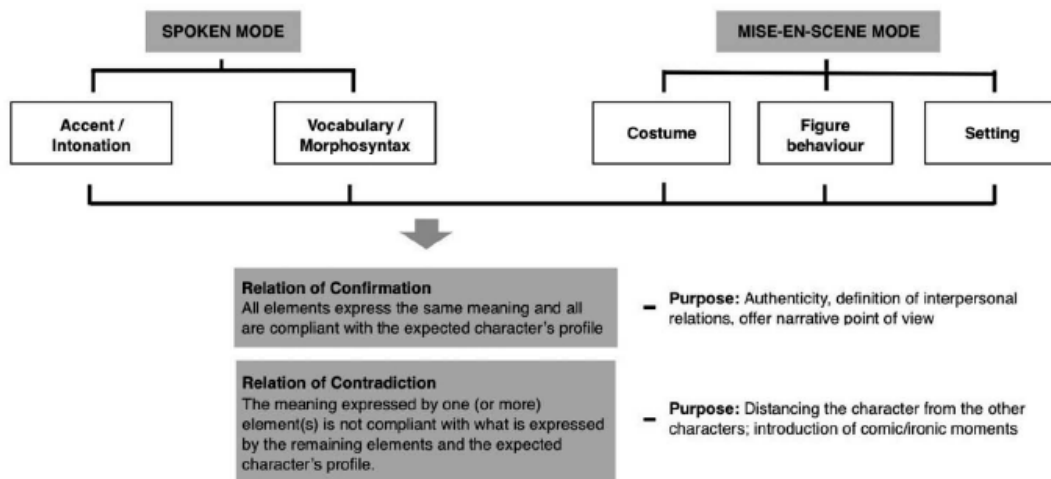


Abb. 5: Diegetische Dimension und multimodale Verbindungen nach Ramos Pinto (2018:24)

Wichtig ist hierbei immer das Zusammenspiel aller Parameter. „[...] diegetic function of the non-standard varieties in an audiovisual product can only be understood in its entirety in the context of the intermodal relations established.” (Ramos Pinto 2018:25) Die verschiedenen Funktionen werden durch die Beziehung der von Ramos Pinto (2018:24f) sogenannten „Relations of Confirmation“ und „Relations of Contradiction“ sichtbar. Es müssen immer alle Faktoren in einer bestimmten Szene in Betracht gezogen werden, um die kommunikative Funktion erkennen zu können. So kann z.B. ein Filmcharakter immer in der gleichen Sprachvarietät sprechen – es ändert sich auf textueller Ebene nichts – aber durch die Kombination mit den paraverbalen Elementen können verschiedene Funktionen in verschiedenen Szenen erfüllt werden.

Als weiterer Schritt wird die Synchronfassung untersucht und die Funktionen des ZT versucht zu erklären. Nach Ramos Pinto (2018:25ff) gibt es drei Arten, wie in der Übersetzung solcher Texte umgegangen werden kann: „Preservation, cancelation, modification of the multimodal relation“. Es wird festgestellt, ob bei der Übersetzung eine Neutralisations- oder Erhaltungsstrategie verfolgt wurde. Hier werden das Original und die Übersetzung mit allen multimodalen Faktoren in einen Vergleich gesetzt, um eine umfassende Analyse erstellen zu können.

Die letzte Dimension nach Ramos Pinto (2018) ist die **soziokulturelle Dimension**, „[which] will allow us to contextualise the identified strategies within the broader cultural context” (2018:28). In dieser Dimension geht es darum, die Strategien in der Übersetzung zu verstehen bzw. aus einem weiteren Blickwinkel zu betrachten. Übersetzungsstrategien werden oft in einem isolierten Kontext betrachtet und dadurch vereinfachte Urteile darüber gefällt, ohne das große Ganze miteinzubeziehen. Deshalb führt Ramos Pinto (2018) in ihrer Analyse als dritten Schritt die soziokulturelle Dimension an. „[...]we suggest complementing the descriptive

analysis proposed earlier with the consideration of the possible mediation social factors behind the strategies identified.” (Ramos Pinto 2018:28) Es gibt viele Faktoren, die in diesem Kontext genannt werden können, Ramos Pinto (2018:29) hebt aber folgende hervor: ideologischer Kontext, Ausgangs- und Zielkultur-Differenzen, Status der ÜbersetzerInnen, Zielpublikum, Zieltext-Funktion, Arbeitsbedingungen und Verständlichkeit²⁸.

Im Folgenden wird nun eine Analyse nach bestimmten ausgewählten Beispielen vorgenommen. Es wird immer die textuelle Dimension und die diegetische Dimension zu jedem Beispiel deskriptiv beschrieben. Nur die soziokulturelle Dimension wird für die Zwecke dieser Masterarbeit nicht analysiert. Die Untersuchung dieser Dimension bewegt sich wie bereits erwähnt in einem größeren Rahmen und ist mit den Mitteln der Analyse dieser Masterarbeit nicht umsetzbar. Für die Beantwortung der Forschungsfrage und das Analysevorhaben dieser Masterarbeit ist die Untersuchung der textuellen und vor allem der diegetischen Dimension ausreichend. Eine weitere Untersuchung der soziokulturellen Dimension würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es kann eventuell in einer Folgeanalyse in der Zukunft im Rahmen einer neuen Analysearbeit diese Untersuchung fortgesetzt werden und an diese Masterarbeit angeschlossen werden.

²⁸ Ramos Pinto (2018:29) nennt diesen Punkt eigentlich „Leserlichkeit“, weil sich ihre Analyse auf die Untertitelung fokussiert. Für die Zwecke der Analyse dieser Masterarbeit, die sich mit der Synchronisation befasst, wird dieser Punkt von Leserlichkeit auf Verständlichkeit umbenannt. Es bezieht sich aber auf denselben Parameter – ob die Übersetzung im Falle von Untertiteln leserlich ist oder im Falle einer Synchronisation verstanden werden kann.

4.2.1. Billy & seine Familie – *Geordie*

Die Sprache von Billy und Billys Familie kann sowohl als regionale als auch als soziale Varietät beschrieben werden. Sie leben im Nordosten Englands, wo der sogenannte Geordie-Dialekt gesprochen wird. Zur allgemeinen Übersicht sind in den folgenden zwei Grafiken die wichtigsten britischen Sprachvarietäten dargestellt.



British Accent	Region
RP (Received Pronunciation)	London & South East England
Cockney	London
Scouse	Liverpool (North West England)
Geordie	Newcastle (North East England)
Brummie	Birmingham (West Midlands)
West Country English	South West England
Scottish	Scotland
Welsh	Wales
Northern Irish	Northern Ireland

Abb. 7: Sprachvarietäten nach Regionen nach Rumsey (2023)

Abb. 6: Sprachvarietäten in Großbritannien nach Rumsey (2023)

Der Geordie-Dialekt wird in Newcastle-upon-Tyne und in umliegenden Gebieten gesprochen. So wird er von Wells (1986:374) auch als „Tyneside“ bezeichnet, was auf den Fluss Tyne zurückzuführen ist. Geordie hebt sich durch einige Merkmale erheblich von anderen Sprachvarietäten im nord-britischen Sprachraum ab. Das Auffälligste ist dabei eine spezielle Form der Glottalisierung von p, t und k. Sie werden sehr weich ausgesprochen – wie b, d, und g. Einzigartig für Geordie unter den Varietäten im Norden ist, dass es ein phonemisches h hat. Es wird also das h als ein Phonem ausgesprochen und kein „h-dropping“ wie in anderen Dialekten gemacht. Weiters hat Geordie auch die von Wells (1986) so benannte „T-to-R rule“. Damit ist ein Lautwandel von t zu r gemeint. Endet ein Wort auf t, wird es wie ein r ausgesprochen, wenn das nächste Wort mit einem Vokal beginnt z. B. „Has he go(r) a job?“

Besonderheiten gibt es auch bei der Aussprache von a. Bei Wörtern wie walk, talk, oder war wird das a wirklich als a ausgesprochen. Während walk in den meisten britischen Akzenten als [wo:k] ausgesprochen wird, sagt man im Geordie [wa:k]. [wo:k] hingegen würde work heißen.

This forms the basis of a well-known Geordie joke [...], in which a local man goes to see the doctor about his hurt knee; the doctor bandages it up and asks him, 'Do you think you can walk [wo:k] now?', to which Geordie replies, 'What do you mean, can I work? I can hardly walk [wa...k]!' (Wells 1986:375)

Das a wird auch bei manchen Wörtern besonders lang ausgesprochen. Wie z.B. „dark [da:k], starts [sta:ʔs]; also half [ha:f]“ (Wells 1986:375). Darüber hinaus wird auch eine bestimmte Aussprache bzw. Betonung der Wortendung -er vorgenommen. Es wird nicht als -er ausgesprochen sondern als a, z. B. „clever [kleva], under [unda]“ (Wells 1986:376).

Anhand des von Ramos Pinto (2018:21) vorgeschlagenen Schemas (Abb. 1) kann der Geordie-Dialekt als Nicht-Standardvarietät bzw. Substandard einkategorisiert werden. Noch weiter in die Tiefe des Schemas gehend, ist Geordie im „Substandard regional“ zu verorten, „which, in addition to the association with a particular region, also reflects low educational background and low social status“. Man kann die Varietät auch im „Substandard social“ bzw. in einer Kombination aus regional und sozial einordnen, da sie zum einen die eindeutige geografische Verortung mit dem Gebiet rund um Newcastle hat, aber auch sehr stark sozial geprägt ist.

Besonders im Fall von Billys Familie ist ihre Sprache sehr stark sozial konnotiert. Sie ist geprägt durch die 1984er-Jahre und die Arbeit als Bergarbeiter bzw. durch den Bergarbeiter-Streik zu dieser Zeit in Großbritannien. Die Sprache lässt sich somit zur Arbeiterklasse zuordnen. Charakterisiert durch eine sehr emotionale, derbe Sprache, in der viel geflucht wird und ein allgemein rauer Umgangston herrscht, ist diese Sprachvarietät stark sozial markiert. Es wird alles sehr direkt und einfach ausgedrückt. Meinungen und Bedeutungen von Sätzen werden wortwörtlich wiedergegeben. Des Weiteren ist die Sprache durch eine eher einfache Satzstruktur gekennzeichnet, was wiederum die Einordnung in den Substandard unterstreicht und somit den niedrigen Bildungsstand und die Arbeiterklasse. Es werden auch viele verkürzte Formen bzw. Abkürzungen von Wörtern verwendet. Durch die soziale Einordnung in den 1980ern und in der Arbeiterklasse spiegelt sich in der Ausdrucksweise auch eine traditionelle Männlichkeit wider. Das alles führt zu einer sehr eindeutigen Figurencharakterisierung, die auch durch die multimodale Gegebenheit im Film unterstrichen wird. In diesem Fall kann man von einer „Relation of confirmation“ (Ramos Pinto 2018:24) sprechen. Die Sprache wird sowohl durch die Sprachvarietät als auch durch die Intonation, das verwendete Vokabular und durch den Satzbau

eindeutig gekennzeichnet. Die multimodalen Faktoren, wie das Setting, das Kostüm und das Verhalten der Filmfiguren unterstreichen das. Die Kleidung und die Wohnsituation von Billys Familie zeigt auch die eindeutige Zuordnung zur Arbeiterklasse.

In a ‚relation of confirmation‘ the meaning expressed by any one element is confirmed by what is expressed by the other elements and all are compliant with the expected character’s profile. In this case, the presence of the non-standard variety leads to the identification of the characters as part of a regional/social group and/or a specific historical period. It serves the communicative purpose of introducing authenticity. (Ramos Pinto 2018:24)

Beim Blick auf die verwendete Sprachvarietät in der Synchronfassung wird festgestellt, dass in die deutsche Standardsprache synchronisiert wird. Als Eingliederung in das Schema aus Abb. 1. befindet sich die Sprache hier im Standard, der mit hohem Prestige und hohem sozialem Status konnotiert und keiner spezifischen Region zugeordnet werden, sondern eher als zentrale Sprache eines Landes gesehen werden kann.

Als Übersetzungsstrategie wird im Bezug zu Abb. 2 eine Neutralisationsstrategie angewendet, genauer eine „Discourse standardisation“, weil der gesamte Text standardisiert wird. Dadurch wird auf regionaler Ebene ein Verlust des Geordie-Dialekts verzeichnet, weil auf textueller Ebene die Varietät weitgehend nivelliert wird. In Bezug auf die soziale Markiertheit und der Bezug zur Arbeiterklasse wird in der Synchronfassung versucht die sprachliche Markiertheit ein bisschen aufrecht zu erhalten. Es wird eine einfachere (in Bezug auf Grammatik, Satzbau und Wortwahl) Umgangssprache verwendet und der raue Umgangston zum Teil wiedergegeben. Billys Familie spricht in der Synchronfassung Standarddeutsch mit leichter Färbung zum Arbeiterjargon. In diesem Fall könnte man von einer laut Abb. 2 Erhaltungsstrategie sprechen, einer „Centralisation“ bzw. der Versuch dazu. In Summe mit Blick auf die textuelle Dimension kann es jedoch eindeutig in die „Standardisierung“ eingeordnet werden, da dieser Faktor viel stärker und durchgängiger ist. Der Versuch zu Erhaltung in der sozialen Färbung kann jedoch trotzdem verzeichnet werden.

Bei der Untersuchung der diegetischen Dimension können die Beziehungen der Elemente in der Synchronfassung als „Relation of Contradiction“ beschrieben werden. „In a ‚relation of contradiction‘ the meaning expressed by one (or more than one) element is not compliant with what is expressed by the remaining elements [...]“ (Ramos Pinto 2018:24) Diese Kontradiktion entsteht dadurch, dass sich die Elemente wie Sprache und Mise-en-scene nicht mehr komplementieren. Die Sprachvarietäten werden nivelliert, das Verhalten der Personen, das Kostüm und Setting bleibt jedoch gleich, wodurch ein Widerspruch der Elemente entsteht. Die mit sehr viel Prestige und Ansehen behaftete Standardsprache steht hier im Widerspruch zum

Bildmaterial, das die Personen in eher ärmlichen Verhältnissen zeigt. Auch das Verhalten der Personen und das Kostüm ergänzen sich nicht mit der Standardsprache.

Bezogen auf die Mise-en-Scene bzw. die paraverbalen Elemente kann zum einen die Wohnumgebung und -situation der Elliots hervorgehoben werden. Sie wohnen in ärmlicheren Verhältnissen, was sich durch ihr Haus verdeutlicht. Die Wohngegend ist eher karg und kalt. Das Haus der Elliots gliedert sich in kleine Räume. Die Küche, in der viele wichtige Szenen spielen, ist sehr klein, der Flur und das Wohnzimmer wirken eng. Alle wohnen auf engem Raum zusammen und es ist wenig Platz für Privatsphäre. Die Wände bzw. Tapeten wirken alt und heruntergekommen und die Möbel ebenfalls alt und abgenutzt. Es wird dadurch ersichtlich, dass die Familie keine finanziellen Mittel für eine Modernisierung hat und sich mit dem Geld, was sie hat, über Wasser halten und damit die wichtigsten Dinge für das tägliche Überleben erwerben muss. Im Haus sind kalte Farben, was wiederum einen Arbeiterhaushalt widerspiegelt. Das zeigt die Kälte, die Härte und auch den Existenzkampf der Familie. Der Bergarbeiterstreik ist im Dialogtext ein oft aufgegriffenes Thema, was auch durch Poster oder Zeitungen in der Mise-en-Scene veranschaulicht wird.

Auch die Kostüme von Billys Familie unterstreichen die Arbeiterklasse und die ärmlichen Verhältnisse. Billy trägt oft zu große oder verwaschene Kleidung, im Verlauf des Films dann vermehrt Sportkleidung. Das zeigt kein Modebewusstsein und dass der Fokus seiner Kleidung auf Funktionalität liegt und keine finanziellen Mittel für eine besonders modische Kleidung vorhanden sind. Jackie trägt oft Arbeitsjacken, ein Unterhemd oder grobe Pullover. Das verkörpert die Arbeiteridentität. Die Kleidung ist robust und praktisch. Billys Bruder trägt Sportjacken, dunkle Farben und unterstreicht dadurch sein aggressives Auftreten. Es spiegelt seinen Rebellen-Status wider, er fühlt sich unterdrückt und ist wütend. Im Kontext der Kleidung ist auch Billys Oma zu nennen, die stets alte, verwaschene Kleidung trägt. Sie trägt Kleidung, die sie wahrscheinlich schon vor mehreren Jahren auch getragen hat, was an die Vergangenheit erinnern lässt.

Im Original wird Billys Familie auf textueller Dimension durch ihre Sprachvarietät, das Vokabular und die Syntax dem Substandard regional bzw. sozial zugeordnet. Sie können in der durch niedrigeren Bildungsstand charakterisierten Arbeiterklasse in Nordengland in den 1980er Jahren verortet werden. Die Mise-en-scene unterstreicht diesen Eindruck. Diese gegenseitige Ergänzung aller untersuchten Parameter führt dazu, dass die kommunikative bzw. diegetische Funktion eindeutig erkannt werden kann. Weiters verstärkt es den Eindruck eine realistische Situation widerzuspiegeln und auch die Charaktere wirken dadurch sehr realitätsnah und nahbar. Durch die Neutralisierungsstrategie in der Synchronisierung entsteht eine neue intermodale

„Relation of Contradiction“ zwischen der textuellen Ebene und der Mise-en-Scene. Diese beiden Ebenen kreieren nun verschiedene Realitäten oder kommunikative Funktionen. Die vom Original beabsichtigte narrative Funktion kann im Falle der Synchronisation fast ausschließlich aus der Mise-en-Scene geschlossen werden. Was hier wieder angemerkt werden muss, ist, dass die Sprache nicht komplett nivelliert wird, sondern schon ein einfacherer Satzbau verwendet wird und auch auf ein eher einfacheres Vokabular zurückgegriffen wird, was in Summe die Relation on Contradiction zwischen textueller Ebenen und Mise-en-Scene ein bisschen abschwächt.

Beispiel 1 – Min 0:26:48 – 0:28:35	
Jackie: For girls, not for lads, Billy. Lads do football, or boxin', or wrestlin'. Not friggin' ballet.	Für Mädchen, nicht für Jungs, Billy. Jungs spielen Fußball oder gehen zum Boxen, Ringen. Aber doch nicht zum Ballett. Ich bitte dich.
Billy: What lads do wrestling?	Welche Jungs gehen zum Ringen?
Jackie: Don't start, Billy.	Fang nicht so an, Billy.
Billy: I don't see what's wrong with it.	Ich versteh nicht, was daran verkehrt ist.
Jackie: You know perfectly well what's wrong with it.	Du weißt ganz genau, was daran verkehrt ist.
Billy: No, I don't.	Weiß ich nicht.
Jackie: Yes, you do.	Weißt du doch.
Billy: No, I don't.	Weiß ich nicht!
Jackie: Yes, you bloody well do.	Doch verdammt, du weißt es!
[...]	[...]
Jackie: Listen, son, from now on you can forget about the fucking ballet. You can forget about the fuckin' boxing, as well. I'm bustin' my ass for those 50 pencis, and you're...	Hör zu Junge, von jetzt an vergisst du mal dieses beschissene Ballett und deine beschissene Boxerei kannst du auch vergessen. Ich muss mir den Arsch aufreißen für die 50 Penns und du...
[...]	[...]
Billy: I hate you! You're a bastard.	Ich hasse dich! Du bist ein Mistkerl!

In diesem Beispiel wird die derbe Sprache mit Schimpfworten wie „bloody“, „frigging“, „fucking“ bzw. „bastard“ deutlich und dadurch die soziale Eingliederung erkannt. Es werden auch Themen besprochen, die die Einordnung in eine Arbeiterfamilie unterstreichen. Der Vater

lehnt sich in der Szene gegen das Tanzen auf, das eher als Luxus gesehen wird. In der Familie spielt Geld eine wichtige Rolle, vor allem, dass genug Geld vorhanden ist, dass die notwendigen Bedürfnisse gestillt werden. Weiters ist auch die „Männlichkeitsfrage“ ein zentrales Thema. Jackie thematisiert sehr klar, dass nur Frauen tanzen und Jungs Fußball spielen, Boxen oder Ringen. Es kann festgestellt werden, dass eher abschätzig über das Tanzen gesprochen wird, vor allem auch deswegen, weil Billy ein junger Mann ist. Diese Ablehnung und strikte traditionelle Rollenverteilung zwischen Männer und Frauen gibt auch einen Rückschluss auf die Zeit und die soziale Klasse, in der die Filmfiguren verankert sind. Auf rein textueller Ebenen ist der Geordie-Dialekt auch mit den Wörtern wie „lad“ oder den wegfallenden Endungen in „boxin“, „bustin“ usw. erkennbar. Auch die viel stärkere Aussprache von bestimmten Buchstaben bzw. die Betonung von [futbol] oder die sehr starke Betonung des „r“ lassen Geordie besonders bei Billys Vater klar erkennen.

Die deutsche Version verfolgt die Strategie in Standarddeutsch zu synchronisieren. Eine leichte Umgangssprache ist zu erkennen z. B. „mal“ statt „einmal“. Auch der raue Umgangston wird wiedergegeben mit Wörtern wie „verdammt“, „beschissen“, „Arsch“ und „Mistkerl“. Daraus folgt, dass auch festgestellt werden kann, dass das Vokabular und die doch einfache, der gesprochenen Sprache ähnliche Satzstruktur der Funktion des Ausgangstextes folgt. Ein Beispiel hierfür ist auch die Erfindung bzw. Ableitung des Wortes „Boxerei“, was man auch eher in gesprochener Umgangssprache macht und nicht im Standard. Durch das Standarddeutsch ist trotzdem eine „Relation of Contradiction“ zu verzeichnen, die aber durch die eben genannten Methoden und Elemente abgeschwächt wird. In Kombination mit der Mise-en-Scene können SeherInnen der Synchronfassung die kommunikative bzw. narrative Funktion erkennen, dass Billy und Billys Familie der Arbeiterklasse zuzuordnen sind und in eher ärmlichen Verhältnissen leben.

4.2.2. Billy vs. sein Vater – *Generationen und Ideologien*

In Kapitel 4.2.1 wurde der Geordie-Dialekt schon genauer analysiert und beschrieben. In diesem Kapitel wird nun das Beispiel 1 herangezogen und ausgeweitet. Damit soll die Beziehung zwischen Billy und seinem Vater, die durch ihre Sprachverwendung widergespiegelt wird, analysiert werden. Auf textueller Ebene befinden wir uns im Hinblick auf die verwendete Sprachvarietät im Geordie Dialekt, dessen regionale als auch soziale Einordnung im vorigen Kapitel schon genauer beschrieben und dargelegt wurde. Da Sprache kein Konstrukt ist, das mit Barrieren von Varietäten (regional, sozial,...) exakt abgegrenzt werden kann, gibt es auch innerhalb einer bestimmten Varietät Unterschiede zwischen den SprecherInnen. Billy und sein Vater

sprechen die gleiche Sprachvarietät, nichtsdestotrotz kann hier aufgrund des Generationenunterschieds ein anderer Sprachgebrauch festgestellt werden, der sich in unterschiedlichen Ideologien und Einstellungen fundiert.

Beispiel 2 – Min 0:26:34 – 0:27:49	
Jackie: Ballet?	Ballett?
Billy: What's wrong with ballet?	Was ist verkehrt an Ballett?
Jackie: What's wrong with ballet?	Was ist verkehrt an Ballett?
Billy: It's perfectly normal.	Das ist absolut normal.
Jackie: Perfectly normal?	Absolut normal?
[...]	[...]
Jackie: For girls, not for lads, Billy. Lads do football, or boxin', or wrestlin'. Not friggin' ballet.	Für Mädchen, nicht für Jungs, Billy. Jungs spielen Fußball oder gehen zum Boxen oder Ringen. Aber doch nicht zum Ballett. Ich bitte dich.
Billy: What lads do wrestling?	Welche Jungs gehen zum Ringen?
Jackie: Don't start, Billy.	Fang nicht so an, Billy.
Billy: I don't see what's wrong with it.	Ich versteh nicht, was daran verkehrt ist.
Jackie: You know perfectly well what's wrong with it.	Du weißt ganz genau, was daran verkehrt ist.
[...]	[...]
Billy: What? What are you trying to say, dad?	Was? Was willst du damit sagen, Dad?
Jackie: You're asking for a hitting, son.	Du willst wohl eine Tracht Prügel haben?
Billy: No, I'm not, honest.	Nein, will ich nicht, ehrlich.
Jackie: Yeah Billy, Billy.	Doch, Billy, Billy.
Billy: It's not just poofs, Dad. Some ballet dancers are as fit as athletes.	Es sind nicht nur Schwule, Dad. Manche Balletttänzer sind fit wie Sportler.

Zentrales Thema dieser Auseinandersetzung zwischen Billy und seinem Vater, ob Männer Ballett tanzen können oder nicht, ist ein starker Generationenkonflikt über das Männlichkeitsbild. Auf textueller Ebenen kann klar festgestellt werden, dass beide im Geordie-Dialekt sprechen, wobei Jackie eine derbere Sprache mit mehr Schimpfwörtern bzw. abwertenderen, forscheren Wörtern verwendet als Billy, der sich eher zurückhaltend gibt. Jackie spricht von „friggin' ballet“ und tätigt Äußerungen wie „You're asking for a hitting“. In der deutschen Synchronfassung wird in diesem ausgewählten Beispiel das Schimpfwort nicht direkt übertragen, Jackie spricht

aber dennoch allgemein mit derber Sprache. Dies wird auch vor allem durch seine Intonation und Sprachmelodie unterstrichen und verdeutlicht. Er spricht sehr laut, schreit und das Gesagte gliedert sich in abwertende Aussagen und Vorwürfe. Auf diegetischer Ebenen sind auch die Körpersprache und Mimik in diesem Beispiel sehr aussagekräftig. Jackie hat stets einen sehr ernsten, bösen Gesichtsausdruck, während Billy eher zurückhaltend wirkt.

In dieser Szene ist die Beziehung zwischen Vater und Sohn klar ersichtlich. Jackie vertritt die ältere Generation zu dieser Zeit bzw. ältere Erziehungsmuster. Der Vater stellt das Familienoberhaupt dar und der Sohn muss sich fügen, muss machen, was der Vater sagt, und soll ihm nicht widersprechen. Der Sohn soll auch keine andere/eigene Meinung haben. Besonders ersichtlich wird Jackies Einstellung, als Billy ihm widerspricht und Jackies einzige Antwort die Frage nach „einer Tracht Prügel“ ist. Für Jackie ist Gewalt ein Ausdruck sich Respekt bzw. Anerkennung (in der Familie) zu verschaffen. Billy hingegen ist eher zurückhaltend und unterwürfig. Macht dadurch aber trotzdem seinen Standpunkt klar. Für dieses Beispiel wurden nur bestimmte Passagen aus der Szene auf dem Tisch im Hause der Elliots genommen, um die Beziehung zwischen Jackie und Billy zu verdeutlichen. Würde man jedoch die ganze Szene in Betracht ziehen, wird Jackies Verhalten auch gegenüber der Großmutter verdeutlicht, mit der er auch in sehr rauem Ton spricht, sie zurechtweist, sie anschreit und ihr Anweisungen gibt.

Jackie ist ein Sinnbild für die Generation, die an traditionellen und starren Mustern festhält. Dies steht im starken Konflikt mit Billys Weltbild, das weit offener ist. Billy ist offen für Neues, Jackie bleibt dabei, dass Ballett nur etwas für Mädchen sei. Besonders stark wird hier auch auf das Männlichkeitsbild eingegangen. Jackies Aussagen machen seinen Standpunkt sehr deutlich. Billy ist offen für ein neues Männlichkeitsbild. Er verkörpert durch seine Naivität und seinen jugendlichen Leichtsinn einen Gegensatz zu Jackies verfahrenere Einstellung. Billy sieht die Dinge nach anfänglichen Unsicherheiten ohne festgesetzte und vorgefertigte Denkmuster und vertritt die Meinung, dass Männer sowohl als auch Frauen machen können, was ihnen Spaß macht – egal was die Gesellschaft bzw. irgendwelche Normen sagen. Billy geht recht neugierig auf Neues zu und wirkt auch weniger irritiert als einziger Junge am Ballett-Unterricht teilzunehmen. Diese Gegenüberstellung wird in dem Generationenkonflikt zwischen Billy und seinem Vater sehr deutlich.

Auch das paraverbale Element, das Setting und die Kleidung unterstreichen das. Billys Vater kann als Sinnbild der Arbeiterklasse gesehen werden. Er ist oft im Unterhemd zu sehen, liest Zeitung am Küchentisch und raucht in der Wohnung. Auch die Wohnung der Elliots unterstreicht dies. Die engen, dunklen Räume unterstreichen die Starrheit und symbolisieren die Begrenztheit der „alten Ordnung“. Billy hingegen wirkt durch seine Kleidung und Ausstrahlung

lockerer und ungezwungener. Er tanzt am Anfang in seinen Boxschuhen bzw. trägt normale Sportkleidung. Diese alles unterstreicht seine Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen. Vielmehr aber, dass es für ihn keine solchen Normen und Grenzen gibt.

Diese Beziehung bzw. dieser Generationenkonflikt wird sowohl in der englischen Originalfassung als auch in der deutschen Synchronfassung deutlich. Im englischen Original kann eindeutig von einer „Relation von Confirmation“ gesprochen werden. Die Beziehung von Billy und seinem Vater wird von der textuellen bis zur Mise-en-Scene sehr eindeutig dargestellt und die unterschiedlichen Parameter des Films unterstreichen und komplementieren sich. In Kapitel 4.2.1 wurde bei der Übersetzung der Sprache von Billy und Billys Familie eine „Relation of Contradiction“ festgestellt, durch den Verlust des Geordie-Dialekts in der standardisierten Synchronfassung. Dies ist auch hier in diesem Beispiel zu verzeichnen, jedoch soll hier nicht vorrangig darauf eingegangen werden, sondern auf die Beziehung von Billy und seinem Vater, die durch die Sprache und Mise-en-Scene verkörpert wird. Natürlich ist auch hier der Verlust des Geordie-Dialekts festzustellen, weshalb eine „Relation of Contradiction“ zwischen textueller Ebene und Mise-en-Scene besteht. Anders formuliert klingt das Geordie im englischen Original noch derber und passender zur Szene und den paraverbalen Elementen. Jedoch soll hier der Blick auf die Beziehung zwischen Vater und Sohn gerichtet werden. Durch den Fokus auf die Beziehung kann in Summe auch in der Übersetzung von einer „Relation of Confirmation“ gesprochen werden. Die Beziehung der beiden wird vorrangig durch den Umgang zueinander – die laute und forschende Sprechweise des Vaters, die Themen, die thematisiert werden – geäußert. Dies wird auch in der deutschen Synchronfassung wiedergegeben und durch die paraverbalen Elemente unterstrichen.

4.2.3. Royal Ballet School – *RP*

Die JurorInnen der Royal Ballet School in London sprechen in *RP* (Received Pronunciation), in der englischen Standardsprache. Wie in Abb. 4 und 5 ersichtlich ist, wird *RP* in London und in Südost-England gesprochen. *RP* ist die offizielle Standardsprache und wird in öffentlichen Medien und Kontexten gesprochen. „*RP* is, after all, what anyone living in the United Kingdom hears constantly from radio and television announcers and newsreaders and from many other public figures.” (Wells 1986:279) *RP* ist wie jede andere Standardsprache eines Landes mit hohem Prestige behaftet und erlangt hohes Ansehen. Die Mehrheit der SprecherInnen kommt aus der Mittel- bzw. Oberschicht und wurde auf privaten Schulen bzw. Universitäten ausgebildet. Das heißt aber nicht, dass *RP* nicht auch von anderen Personen aus anderen Herkunftsländern gesprochen wird. *RP* ist, was auch oft als ‚BBC-English‘ beschrieben wird. Es ist das

Hoch-Englisch, das vor allem in Nachrichten wie BBC verwendet wird – daher stammt der Name. Während in Deutsch lediglich von der Standardsprache bzw. Standarddeutsch gesprochen wird, hat sich in Großbritannien vor langer Zeit der Ausdruck Received Pronunciation (RP) etabliert (vgl. Roach 2004:239). Auch in Bezug auf Abb. 1 wird verdeutlicht, dass dem Standard hoher sozialer Status und hoher Bildungsstand zugeschrieben wird. Ferner wird der Standard auch meist in einer zentralen Region gesprochen, wie im Falle von RP in London und Umgebung. Während RP in London als regionale Standardvarietät verstanden wird, wird sie auch im Rest des Landes als Standard verstanden, zusätzlich zu den regionalen Dialekten.

Da der ganze Film in seiner Synchronfassung auf textueller Ebenen in Standard-Deutsch synchronisiert wird, wird die RP im Original, in der Synchronfassung im deutschen Standard wiedergegeben. Somit bleibt auf textueller Ebene durch die Übertragung alles in Standardsprache. RP sowie auch der deutsche Standard sind gekennzeichnet durch eine sehr formelle, höfliche und gehobene Sprache. Die SprecherInnen wirken dadurch gebildet, ruhig und sprechen sehr korrekt in ihrer Wortwahl, Syntax und Aussprache. Dies lässt schon in die diegetische Dimension überleiten und auf extra-textuelle Bedeutungen schließen. Die JurorInnen der Royal School lassen sich durch ihre Sprache als sehr gebildete Personen beschreiben, die sich sehr präzise Ausdrücken. Die Sprache ist weniger emotional und es wird alles sehr klar formuliert.

Beispiel 3 –Min. 1:22:54 – 1:26:53	
Juror: And you are?	Und du bist?
Billy: Billy Elliot from Everington.	Billy Elliot aus Everington.
Juror: I beg your pardon?	Wie bitte?
[...]	[...]
Juror: Mr. Eliot, I am afraid that mutual respect and self-discipline are absolute prerequisites for any pupil in this school. Such displays of violence cannot be tolerated under any circumstances. Do you understand? I realize we shall have to consider this very seriously and it will be bound to affect our final decision.	Mr. Eliot, ich fürchte, dass gegenseitige Achtung und Selbstdisziplin unbedingte Voraussetzungen für jeden Schüler dieser Schule sind. Solche Gewalttätigkeiten können unter keinen Umständen toleriert werden. Haben Sie das verstanden? Es ist Ihnen klar, dass wir dies ernsthaft berücksichtigen müssen und dass es unsere endgültige Entscheidung in jedem Fall beeinflussen wird.
Yes, well, just a few questions, then.	Tja, also dann noch ein paar Fragen.

Im Beispiel ist im Spoken-Mode die Standardsprache sowohl im Original als auch in der Synchronisation klar erkennbar. Zu Beginn ist besonders die Begrüßung seitens der JurorInnen zu verzeichnen. Billy sagt seinen Namen sehr leise woraufhin der Juror ihn bittet, es zu wiederholen. Er fragt: „I beg your pardon?“, was von einer sehr formellen Situation zeigt. Im umgangssprachlichen Kontext bzw. bei Billy zuhause würde man sehr vereinfacht „What?“ sagen. Diese höfliche Bitte nach einer Wiederholung, lässt schon alleine durch den Spoken-Mode auf eine sehr offizielle, formelle Situation schließen.

Besonders aber der längere Text, den der Juror nach dem Vortanzen an Billys Vater und Billy richtet, zeigt von der sehr gehobenen Sprache. Es werden Ausdrücke und Floskeln wie „I am afraid that...“, „I realize we shall...“ und „...will be bound to affect...“ verwendet. Adjektive wie „mutual“ oder Nomen wie „prerequisites“ sind zu verzeichnen, die meist in einem hohen Jargon verwendet werden. Im abschließenden Satz wird auch noch das Partikel „Well“ verwendet, was den Sprecher ins British English einordnen lässt. Durch die höflichen Umgangsformen seitens der JurorInnen der Ballett-Schule und das formelle und eher emotionslose Sprachregister können die Personen als gebildet und Teil der Oberschicht mit prestigeträchtigen Jobs charakterisiert werden.

Auch in der deutschen Synchronfassung wird der Standard verwendet und ein höheres Sprachniveau, wodurch die narrative Funktion des englischen RP wiedergegeben wird. „Ich fürchte...“, „gegenseitige Achtung“, „unter keinen Umständen toleriert“, „ernsthaft berücksichtige“ spiegeln das hohe Sprachregister des englischen Originals wider.

Bei der Betrachtung des Spoken-Modes und des Mise-en-Scene-Modes kann sowohl in der Original- als auch in der Synchronfassung eindeutig von einer „Relation of Confirmation“ gesprochen werden. Die textuellen Äußerungen und Konnotationen und Charakterisierungen, die damit einhergehen, werden durch den Mise-en-Scene-Mode unterstrichen und verdeutlicht. Um zuerst auf die Kleidung der JurorInnen einzugehen, wird hier ein sehr gepflegtes Auftreten symbolisiert. Die Kleidung ist konservativ in Form von Anzug bzw. Blazer und in gedeckten Farben, was den professionellen Eindruck unterstreicht. Die Kleidung ist sehr formell, charakterisiert durch dezenten Stil, was den Gesamteindruck sehr professionell und offiziell wirken lässt. In Bezug auf das Setting bzw. die Raumgestaltung wird dieser Eindruck akzentuiert. Die Räume der Ballettschule, z. B. beim Vorsprechen, sind hell, mit hohen Decken, was einen klaren, geordneten und sauberen Eindruck hinterlässt. Die Wände sind weiß, das Holz glänzend und keine persönlichen Gegenstände sind ersichtlich, was den distanzierten, unpersönlichen Charakter unterstreicht. Dadurch entsteht eine klinische, förmliche Atmosphäre, die die eher emotionslose, distanzierte Sprache komplementiert. Auch die Mimik und Körpersprache der

JurorInnen unterstreicht die „Relation of Confirmation“ zwischen Sprache und Mise-en-Scene. Die JurorInnen wirken zurückhaltend, ruhig und wenig emotional. Ihr ganzes Auftreten wirkt beherrscht und mit professioneller Distanz. Sie sprechen sehr kontrolliert und sitzen gerade auf ihren Sesseln, oft sogar mit gefalteten Händen.

Zusammengefasst kann unter Anbetracht aller Parameter eine eindeutige „Relation of Confirmation“ aller sowohl sprachlicher als auch paraverbaler Elemente verzeichnet werden, in der Originalfassung wie auch in der deutschen Synchronisation.

4.2.4. Billys Familie vs. Royal Ballet School – *Fremdheit & unterschiedliche Welten*

In Kapitel 4.2.1 und 4.2.3 wurden zum einen die Sprache von Billy und seiner Familie und zum anderen die Sprache der AkteurInnen der Royal Ballet School in London isoliert voneinander eigenständig untersucht. In folgendem Kapitel und Beispiel sollen die beiden Gruppen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Im Film treffen sie z. B. bei der Szene des Vortanzens aufeinander, was die Unterschiede und Differenzen klar erkenntlich macht. Im folgenden Beispiel wird nun an die Szene in Kapitel 4.2.3 zur Charakterisierung der Sprache der AkteurInnen der Royal Ballet School angeknüpft, da sie sich als ein sprachlicher als auch sozialer Höhepunkt der Sprache im Film beschreiben lässt.

Beispiel 4 – Min 1:22:26 – 1:22:38	
Vor dem Vortanzen	
Billy: Dad! Dad! Dad, for fuck's sake! I've changed my mind.	Dad! Dad! Dad, verdammt nochmal. Ich hab's mir anders überlegt.
Jackie: Get back in there. Don't be so stupid.	Geh da wieder rein, sei nicht so dumm.

Beispiel 5 – Min 1:26:16 - 1:30:23	
Nach dem Vortanzen	
Jackie: How did it go?	Wie ist es gelaufen?
Billy:	
Jackie: Shit!!!!	Scheiße!!!
[...]	[...]
Juror: Billy, can you tell us why you first became interested in the ballet?	Billy, kannst du uns sagen, warum du dich überhaupt für das Ballett interessiert hast?
Billy: Don't know. Just was.	Keine Ahnung. War einfach so.

Juror: Well, was there any particular aspect of the ballet which caught your imagination? Billy: The dancin’. [...] Juror: You do realize that all pupils must attain the highest standards, not just in ballet but in their ordinary academic work? No child can succeed without the 100% support of the family. You are completely behind Billy? Are you not? Jackie: Yes. Yes, of course. Jurorin: Do you want to ask us any questions? Jackie: No, not really. No. [...] Juror: Mr. Eliot, good luck with the strike.	Nun, gab es einen besonderen Aspekt des Balletts der deine Fantasie angeregt hat? Das Tanzen. [...] Folgendes sollte Ihnen klar sein, alle Schüler müssen den höchsten Anforderungen genügen, nicht nur beim Ballett, sondern auch bei ihrer täglichen schulischen Arbeit in der Akademie. Kein Kind kann ohne die 100%-ige Unterstützung der Familie Erfolg haben. Stehen Sie voll und ganz hinter Billy? Oder nicht? Doch. Doch, natürlich. Haben Sie irgendwelche Fragen an uns? Nein, eigentlich nicht. Nein. [...] Mr. Eliot, viel Erfolg bei dem Streik.
--	--

Bei der Analyse der textuellen Dimension kann auf Kapitel 4.2.1 und 4.2.3 Bezug genommen werden. Im englischen Original sprechen Billy und sein Vater im Geordie-Dialekt und die AkteurInnen der Royal Ballet School in RP. In der deutschen Synchronisation werden beide Gruppen mit dem deutschen Standard synchronisiert. Dies ist auch in diesem Beispiel gut ersichtlich. Billys Vater und Billy verwenden Schimpfwörter („fuck’s sake“, „shit“) und sprechen in sehr einfachen kurzen Sätzen. Im Gegensatz dazu sprechen die JurorInnen der Royal School sehr formell, verwenden Wörter höheren Sprachregisters und formulieren die Sätze sehr präzise. In der deutschen Synchronfassung wird bei der Übersetzung von beiden Gruppen auf das Standarddeutsch zurückgegriffen. Jedoch wird bei Billys Vater und Billy auch eine einfache Sprache und Schimpfwörter verwendet – eine Sprachbildung ähnlich der Umgangssprache. Die AkteurInnen der Ballett-Schule sprechen auch im Standard aber in einem höheren Register. Sie verwenden komplexere Satzkonstruktionen und Ausdrücke.

In diesem Beispiel soll jedoch nicht vorrangig darauf eingegangen werden, wie die Gruppen sprechen, sondern es soll auf die Beziehung, die durch die Sprache zwischen den beiden Personengruppen entsteht, eingegangen werden. Auf textueller Ebene entsteht durch den

sehr starken Geordie-Akzent des Vaters, der in der Aussprache sehr eindeutig zu hören ist und dem sehr formellen RP der JurorInnen ein starker Kontrast. Es ist zum einen der regionale Unterschied festzustellen. Es ist hier zu erkennen, dass die beiden AkteurInnen nicht aus dem gleichen geografischen Raum kommen. Darüber hinaus ist auch durch die Sprachvarietät von Billys Vater und Billy ein starkes soziales Gefälle zu verzeichnen. Billy und sein Vater sprechen in sehr kurzen Sätzen, geben wenig ausführliche Antworten, während die JurorInnen mit sehr langen, bedachten Textpassagen das soziale Gefälle unterstreichen. Ein Beispiel (Nr. 3) für so einen Kontrast ist vor dem Vortanzen festzustellen. Billy spricht mit seinem Vater, verwendet Schimpfwörter, die Antwort des Vaters ist auch sehr forsch und derb. In der nächsten Filmsequenz kommt Billy in den Raum vom Vortanzen. Ein starker Kontrast durch die formelle Situation, er spricht plötzlich leise und vorsichtig. Gibt sich „unterwürfig“ gegenüber den JurorInnen, was das soziale Gefälle untermauert. Ein vergleichbares Beispiel (Nr. 4) zeigt sich nach dem Vortanzen, bevor Billy und sein Vater den Raum wieder betreten. Jackie fragt Billy, wie das Vortanzen gelaufen sei, Billy erwidert nichts, Jackie schreit laut „shit“. Auf dieses laute, sehr auffällige Schimpfwort folgt in der nächsten Sequenz die Besprechung mit den JurorInnen, was wiederum diesen starken Kontrast unterstreicht. Am Ende, bevor Billy und sein Vater den Raum verlassen, wünscht der Juror Jackie noch viel Erfolg beim Streik. Dieser Satz lässt allein durch die textuelle Ebene die sozialen Unterschiede erkennen und auch eine Einordnung in die Zeit, in der der Film spielt, zu. Weiters wird Billys Vater dadurch zur Arbeiterklasse eingeordnet, weil sich die Aussage auf den Bergarbeiter-Streik bezieht.

Diese Beispiele und Ausführungen lassen schon in die diegetische Dimension überleiten. Die auf rein textueller Ebenen schon sehr stark verankerten Unterschiede werden durch die Mise-en-Scene unterstrichen. Um als erstes auf das Kostüm bzw. die Kleidung einzugehen, kann festgestellt werden, dass auch hier ein großer Unterschied besteht. Die JurorInnen sind sehr formell gekleidet, in gedeckten Farben. Billys Vater trägt für das Vortanzen zwar auch schönere, formellere Kleidung, es ist jedoch trotzdem ein Unterschied zu den JurorInnen zu verzeichnen. Billy hingegen trägt ein einfaches Tanktop und sehr weite, teils zerknitterte Shorts und keine adäquate Sport- bzw. Ballettkleidung. Das soziale Gefälle wird auch durch die Sitzordnung unterstrichen. Die JurorInnen sitzen hinter ihrem Tisch, fühlen sich sicher. Der Tisch wirkt wie eine Barriere zwischen den Gruppen. Billy und sein Vater sitzen auf zwei kleinen Sesseln. Sie wirken verloren und unsicher auf den beiden kleinen Sesseln in diesem großen Raum.

Hier lässt an die Mimik und Gestik von Billy und seinem Vater anknüpfen, die die textuelle Ebene auch unterstreichen. Billy und sein Vater wirken unsicher, den JurorInnen gegenüber unterwürfig. Billy versinkt in seinem Sitz, während der Gesichtsausdruck des Vaters große Unsicherheit und Angst widerspiegelt. Er wirkt nervös und stottert etwas. Während die JurorInnen sehr sicher in ihrem Auftreten sind. Sie sitzen aufrecht und sprechen mit großer Selbstsicherheit. Im Original kann dadurch von einer eindeutigen „Relation of Confirmation“ gesprochen werden.

In der deutschen Synchronfassung ist auf textueller Ebenen der Kontrast durch die Standardisierung nicht gegeben. Beide Personengruppen sprechen im deutschen Standard. Der regionale Unterschied lässt sich dadurch nicht erkennen. Anders ist es beim sozialen Unterschied. Billy und sein Vater sprechen mit Schimpfwörtern und einfachen Sätzen, was wiederum einen Unterschied zu der Sprechweise der JurorInnen darstellt. Das Gefälle ist dadurch nicht so stark erkennbar wie im Original, aber kann dennoch festgestellt werden. Auch durch die Bezugnahmen auf den Streik, kann darauf geschlossen werden, dass Billy Vater der Arbeiterklasse zuzuordnen ist. In Kombination mit der Mise-en-Scene kann das soziale Gefälle und die Unterschiede der beiden Personengruppen jedoch festgestellt werden.

Es besteht eine „Relation of Contradiction“ zwischen der gesprochenen Sprache im Standard und der Mise-en-Scene. Dadurch, dass Billys Vater in standarddeutscher Aussprache spricht, steht das im Kontrast zur Mise-en-Scene und seinem Verhalten. Diese Kontradiktion ist jedoch nicht sehr stark zu verzeichnen. Durch die Kombination von leichter Umgangssprache, Schimpfwörter und den paraverbalen Elementen, kann die soziale und teilweise auch regionale Einordnung von Jackie stattfinden. Anzumerken ist, dass Jackie eher kurze Textpassagen hat und dadurch auch von den ZuseherInnen mehr Augenmerk auf die paraverbalen Elemente gelegt werden kann, was eine Einordnung vereinfacht. Und nichtsdestotrotz ist das soziale Gefälle in Bezug auf die Beziehung dieser beiden Personengruppen auch in der Synchronisation zu erkennen. Die Unterschiede bzw. Kontraste sind durch die textuelle Ebene etwas abgeschwächt, aber in Kombination aller sprachlichen und parasprachlichen Elemente ist die Beziehung bzw. das soziale Gefälle zu erkennen. Dadurch kann in Summe, mit der Beziehung der beiden Gruppen im Hauptaugenmerk, von einer „Relation of Confirmation“ mit kleinen Kontradiktionen gesprochen werden.

4.2.5. Mrs. Wilkinson – *Brücke zwischen Welten*

In den vorigen Kapiteln wurde die Sprache von Billy und seiner Familie als auch die Sprache der AkteurInnen der Royal Ballet School untersucht und auch ihre Differenzen hervorgehoben. Bei Billys Vater und Familie wurde ein Arbeiterjargon festgestellt, der sich eher zur sozialen Schicht der Arbeiterklasse zuordnen lässt, während das RP der JurorInnen der Ballettschule die soziale Oberschicht widerspiegeln. Dieses Kapitel widmet sich der Analyse der Ballett-Lehrerin Mrs. Wilkinson, die zur sozialen Mittelschicht zugeordnet werden kann und deshalb zwischen den beiden auseinanderklaffenden Welten steht. Im folgenden Kapitel bzw. in den folgenden Beispielen wird auch auf die Beziehung von Mrs. Wilkinson zu Billy und auch auf die Differenzen, die sie mit Billys Bruder bzw. Vater hat, eingegangen.

Beispiel 6 – Min 0:09:40 – 0:10:55	
Mrs. Wilkinson: And Debbie, eyes front. And five, and six, and seven, and stop. For God's sake. Thank you, Mr. Braitwaite. Right into the center, girls, please.	Und Debbie, Blick nach vorne. Und fünf, und sechs, und sieben, und stopp. Oh Gott, oh Gott. Danke Mr. Braitwaite. So, bitte alle in die Mitte Mädels.
Billy: Miss? Miss, the keys.	Miss? Miss, die Schlüssel.
Mrs. Wilkinson: Not now. Right, Mr. Braitwaite, the sun will come out tomorrow. Fat chance.	Nicht jetzt. Also Mr. Braitwaite, die Sonne scheint morgen wieder. Von wegen.
[...]	[...]
And one, and two, and three, and four, and five, boots off! Seven and eight. What size are you?	Und eins, und zwei, und drei, und vier, und fünf, Stiefel aus! Sieben und acht. Welche Größe hast du?
Billy: Miss, what about the keys?	Miss, was ist mit den Schlüsseln?
Mrs. Wilkinson: Into the center. Go on, I dare you.	In die Mitte. Na los, trau dich.

Auf textueller als auch auf diegetischer Ebene kann Mrs. Wilkinson als „Brücke zwischen zwei Welten“ betitelt werden. Während Billy und seine Familie und die AkteurInnen der Royal Ballet School große Differenzen und keinerlei Gemeinsamkeiten aufweisen, ist die Sprachverwendung von Mrs. Wilkinson in der Mitte zu verorten. Sie weist Merkmale aus beiden Gruppen auf. Besonders hervorzuheben sind die Kontraste, die sich in ihr als Person vereinen. Auf tex-

tueller Ebene ist im Original ersichtlich, dass sie aus Nordengland stammt und leichten Geordie-Dialekt spricht. Ein Beispiel hierfür ist in Beispiel 7 ersichtlich – sie sagt „meself“ anstatt „myslef“, was sehr typisch für Geordie ist. Aus sozialer Sicht ist sie zur Mittelklasse zuzuordnen. Sie spricht teilweise eine gehoben klingende standard-englische Aussprache, teilweise aber doch mit vielen Schimpfwörtern oder derberen Wörtern aus einem tieferen Jargon. In Beispiel 6 verwendet sie „For God’s sake“ und in Beispiel 7 ist beim Streit mit Billys Bruder ein durchaus härterer Umgangston festzustellen, z. B. „Calm yourself down, son“.

Vor allem in Beispiel 6 sind die Kontraste, die sie in sich vereint, besonders gut veranschaulicht. Die Szene spielt in der Turnhalle in einer Ballett-Stunde. Wenn sie Erklärungen gibt oder den Takt mitzählt, klingt ihre Stimme besonders vornehm, was den noblen Ballett-Charakter unterstreicht. Dazwischen spricht sie teilweise wieder eher umgangssprachlich und ironisch. Als sie z. B. zum Klavierspieler meint: „The sun will come out tomorrow. Fat chance.“ Oder als sie zu Billy sagt: „Go on, I dare you.“ Das alles sind Merkmale für eher umgangssprachlichen Ausdruck. Ihre Sprache hüpfte regelrecht zwischen den beiden Jargons und lässt sie dadurch zur Mittelschicht zuordnen.

In der deutschen Synchronfassung fällt ihr Bezug zum Geordie-Dialekt durch die Standardisierung weg, doch die Kontraste und der Wechsel zwischen gehobener Sprache und salopper Umgangssprache bleiben bestehen. Sie lässt sich also auch in der deutschen Synchronfassung auf textueller Ebenen durch ihre Sprachverwendung der Mittelklasse zuordnen. Sie spricht genau wie im Original direkt, energisch, salopp und leicht ruppig. Im Original ist ihre regionale Verortung durch den Geordie-Dialekt auch sehr schwach ausgeprägt und sie spricht eher mit dem englischen Standard mit umgangssprachlicher Färbung. Auch in der Synchronfassung wird ihre Sprache durch den deutschen Standard mit leichten „Ecken und Kanten“ charakterisiert. Wobei der Slang und die „Schimpfwörter“ etwas milder übersetzt werden. Durch ihre Sprache kann sie als Person charakterisiert werden, die ihr „Herz auf der Zunge trägt“ – sie spricht schroff, aber doch herzlich. Das wird in der Synchronfassung in der Tonlage auch widerspiegelt, nur sprachlich auf das Vokabular bezogen, ist die deutsche Fassung etwas glatter.

Viel zentraler bei der Charakterisierung von Mrs. Wilkinson ist jedoch nicht die textuelle Ebene, sondern vielmehr die diegetische Ebene. Hier werden alle Erkenntnisse aus der sprachlichen Analyse verdeutlicht und ausgebaut. Besonders ist dies wieder in Beispiel 6 zu sehen. Sie ist Ballett-Lehrerin, wodurch sie in ihren Ballett-Stunden eher gehoben wirkt. Ballett ist eine „noble“ Sportart und mit sehr viel Prestige behaftet. Wie eingangs analysiert spricht sie in ihren Erklärungen auch sehr gehoben und hat einer RP-Aussprache. Im starken Gegensatz

dazu stehen ihre Mimik und Gestik. Zu Beginn der Szene verdreht sie die Augen wegen ihrer Schülerinnen, und erklärt im gleichen Atemzug in sehr gehobener Sprache die nächsten Schritte. Auch die paraverbalen Elemente sind sehr auffällig und stehen im Kontrast zum gehobenen Ballett. Sie führt die Erklärungen aus und zündet sich gleich darauf eine Zigarette an. Im weiteren Verlauf der Szene tanzen die jungen Mädchen, sie erklärt und spaziert mit der Zigarette in der Hand durch die Reihen. Dies spiegelt einen großen Kontrast wider. Ihre Kleidung ist der Mittelschicht zuzuordnen. Sie trägt etwas schönere Kleidung, aber nicht zu sehr. Dies wird aber durch ihren Stil bzw. ihr Styling aufgewertet. Sie trägt Ohrringe und Schmuck und ihre Haare wirken wie vom Friseur gemacht. Auch in ihrer Körpersprache lassen sich die Kontraste erkennen. Sie agiert zum einen durch ihre Bewegungen sehr elegant, aber im selben Augenblick auch sehr bestimmt und selbstbewusst. Das ist besonders in Beispiel 7 ersichtlich, wo sie trotz ihres eher eleganten Auftretens, sehr schroff und bestimmend mit Tony streitet und sich sehr zu behaupten weiß.

Im Falle von Mrs. Wilkinson kann sowohl in der Originalfassung als auch in der Synchronfassung von einer „Relation of Confirmation“ gesprochen werden. Ihre Sprache spiegelt auf textueller Ebene die Kontraste wider, wie auch in der Mise-en-Scene die Kontraste untermauert werden. Dadurch wird sie als Person im Original und in der Synchronisation besonders gut charakterisiert. Wie schon aufgezeigt, spricht sie in der deutschen Version mit leicht abgeschwächtem Vokabular und nicht im Geordie-Dialekt, was aber für die Charakterisierung von ihr als Person keinen Unterschied macht. Diese Differenz ist so klein, dass hier immer noch von einer eindeutigen „Relation of Confirmation“ zwischen sprachlichen und parasprachlichen Elementen gesprochen werden kann.

In Beispiel 6 ist auch ihre Beziehung zu Billy besonders gut ersichtlich. Außerdem können dadurch die Unterschiede zwischen Billys Herkunft und dem sozialen Leben von Mrs. Wilkinson besonders gut deutlich gemacht werden. Billy kommt mit seiner Boxausrüstung in die Ballett-Stunde. Er trägt seinen Helm, eher heruntergekommenes Sportgewand und seine Boxschuhe. Die Mädchen in der Ballett-Klasse tragen alle adäquates Ballett-Gewand mit Strumpfhosen, Schuhen und Tutu, haben die Haare elegant zurückgebunden und wirken sehr elegant. Billy beginnt mit seinen Boxschuhen mitzutanzten, was den Klassenunterschied auch bildlich hervorhebt.

Mrs. Wilkinson lässt sich auch durch ihr Verhalten bzw. ihre Beziehung zu Billy sehr gut charakterisieren. Sie lässt ihn in dieser Szene anfangs in seinen Boxschuhen mittanzen, gibt ihm aber dann kurz darauf die Ballett-Schuhe. Sie akzeptiert ihn und ist seine größte Unterstützung. Sie hat kein Problem damit, dass Billy ein Junge ist und sich für Ballett interessiert, was

sie wiederum von der Einstellung und sozialen Sichtweise von Billys Vater und Bruder abhebt. Sie wirft ihm die Schuhe hin und sagt: „Go on, I dare you.“ Diese Aussage spiegelt ihre Persönlichkeit auch sehr gut wider. Sie ist leicht ironisch, leicht umgangssprachlich, salopp, aber dennoch unterstützend und zeigt ihr großes Herz für Billy. In Beispiel 7 wird der eben schon erwähnte Kontrast zu Billy und seiner Familie und Mrs. Wilkinson noch mehr verdeutlicht.

Beispiel 7 – Min 0:58:18 – 0:59:55	
Tony: Who the fuck are you?	Verdammt, wer sind Sie?
Jackie: I think we'd better go inside.	Ich glaub wir gehen lieber rein.
Mrs. Wilkinson: I know this might be hard for you, but today Billy missed a very important audition.	Ich weiß, das ist vielleicht schwierig für Sie, aber heute hat Billy ein sehr wichtiges Vortanzen verpasst.
Tony: Audition?	Vortanzen?
Mrs. Wilkson: For the Royal Ballet School.	Für die Royal Ballet School.
Tony: The Royal Ballet?	Royal Ballet?
Mrs. Wilkinson: School. It's where they teach the ballet.	School. Dort wird Ballett unterrichtet.
Tony: You've got to be joking, love.	Das soll wohl ein Witz sein, meine Liebe.
Mrs. Wilkinson: No, I'm perfectly serious.	Nein, das ist mein vollkommener Ernst.
Tony: Have you any idea what we're going through? I've been in a fucking cell all night and you come around here, talking shite.	Haben Sie ne Ahnung, was wir durchmachen? Ich war die ganze Nacht in ner beschissenen Zelle, und Sie kommen hierher und reden Quatsch.
[to Billy] And you? Fucking ballet!?	[zu Billy] Und du? Mit deinem scheiß Ballett!?
[to Mrs. Wilkinson] What are you trying to do, make him a fuckin' scab for the rest of this life? Look at him. He is only eleven, for fuck's sake.	[zu Mrs. Wilkinson] Wollen Sie ihn für den Rest seines Lebens zu nem verdammtten Streibtrecher machen. Gucken Sie ihn sich doch mal an. Er ist erst elf, verdammt nochmal.
[...]	[...]
Shut it. I'm not having any brother of mine running around like a right twat for your gratification.	Schnauze. Ich lass nicht zu, dass mein Bruder wie ein Idiot rumläuft nur zu ihrer Befriedigung.

Mrs. Wilkinson: Excuse me. This is not for my gratification. [....] Look, I haven't come here to defend meself. Tony: Well, for all we know, you could be some fuckin' nutter. Get the fucking Social on to you. Mrs. Wilkinson: I think you should calm yourself down, son.	Entschuldigen Sie, aber hier geht es nicht um meine Befriedigung. [...] Ich bin nicht hergekommen, um mich verteidigen zu müssen. Was wissen Sie denn? Sie könnten ja irgendeine blöde Irre sein. Wir könnten Ihnen die Behörden auf den Hals hetzen. Ich finde, Sie sollten sich beruhigen.
--	---

Auf textueller Ebene ist hier der Kontrast in diesem Beispiel zwischen Billys Bruder und Mrs. Wilkinson sehr deutlich. Billys Bruder spricht nur mit Schimpfwörtern, verwendet in fast jeder Aussage „fucking“, sagt Wörter wie „scab“, „right twat“, „nutter“ und spricht in schreiendem Tonfall. Er geht sehr herablassend mit Mrs. Wilkinson um, was die Verachtung der Frauen von Billy und seinem Vater unterstreicht. Dies ist allein in der ersten Aussage dieser Szene sehr deutlich zu erkennen. Er adressiert Mrs. Wilkinson mit „Who the fuck are you?“, was eine sehr unfreundliche und respektlose Aussage ist. Auch im Haus wird die Abschätzung gegenüber Frauen deutlich, als er Mrs. Wilkinson mit „love“ anspricht. Das verdeutlicht sein Weltbild, in dem der Mann das Sagen hat und eine selbstbewusste und selbstbestimmte Frau nicht akzeptiert wird. Dadurch, dass er sie „love“ nennt, stellt er sich deutlich über sie und belächelt sie. Mrs. Wilkinson tritt im Gegenzug dazu als starke Frau auf und bietet mit ihrer bestimmenden und selbstbewussten Art der Männlichkeit von Billys Bruder die Stirn. Sie tritt als elegant auf, als würde sie keine Berührungspunkte mit der Arbeiterklasse haben. Durch ihre direkte Art und den doch schroffen Aussagen, mit denen sie Billys Bruder kontert, ist der Kontrast in ihrer Person zwischen Oberschicht und Arbeiterklasse wieder sehr gut veranschaulicht.

Das Geschlechterthema wird noch klarer unterstrichen in Tonys Verwunderung über die Royal Ballet School und in seiner Aussage zu Billy: „Und du mit deinem Scheiß Ballett.“ Mrs. Wilkinson versucht hier zwischen den Fronten als Mediatorin zu fungieren. Ferner wird auch der Klassenunterschied durch den Streik in dieser Szene thematisiert. Mrs. Wilkinson ist hier, um über Ballett zu sprechen und Tony versteht das Problem nicht, weil seine Probleme sich um den Bergarbeiterstreik drehen und er wegen den Ausschreitungen eine Nacht im Gefängnis verbracht hat. Dies spiegelt auch die unterschiedlichen und auseinanderklaffenden Lebensrealitäten der beiden Personengruppen sehr gut wider. Mrs. Wilkinson steht zwischen den Welten.

Billys Bruder steht mitten im Arbeiterstreik und kämpft darum, mit seinem Geld überhaupt überleben zu können. Die Royal Ballett School im reichen London steht im direkten Kontrast. Mrs. Wilkinson steht durch ihre Tätigkeit als Ballettlehrerin, aber regionalen Verortung in der Umgebung von Billy Familie, zwischen den Welten.

Besonders in der Mise-en-Scene wird die Kluft zwischen Mrs. Wilkinson und Billys Familie deutlich. Ganz am Anfang der Szene kommt Mrs. Wilkinson in das Wohnviertel, in dem Billy wohnt. Sie sucht die Wohnung der Elliots und trifft dabei auf eine Nachbarin, die sehr unfreundlich und nicht einladend auf sie reagiert. Dies spiegeln sofort die soziale Schicht und Umgebung wider, in der sie sich gerade befindet. Die Häuser wirken sehr karg und verarmt. Sie fühlt sich sichtlich unwohl und ist verunsichert. Durch die Umgebung und ihre Haltung wird paraverbal deutlich gemacht, dass sie sich hier nicht wohlfühlt und nicht auskennt. Ihre immer sehr selbstbewusste, sichere Haltung schlägt hier in Unsicherheit um.

Zusammenfassend kann bei der Analyse der Sprache von Mrs. Wilkinson und auch in Bezug auf ihre Beziehungen zu anderen Personengruppen in der Originalfassung als auch in der Synchronfassung von einer eindeutigen „Relation of Confirmation“ zwischen textueller und diegetischer Ebenen gesprochen werden. Die narrative Funktion, dass Mrs. Wilkinson die Kontraste in sich vereint, als Mediatorin zwischen den Welten fungiert, Teil der Mittelklasse ist, ist sowohl durch die textuellen als auch durch die paraverbalen Elemente in beiden Fassungen von den SeherInnen eindeutig zu erkennen.

4.2.6. Fazit der Analyse

In diesem Kapitel wurde nun anhand von 7 Beispielszenen die textuelle und diegetische Dimension nach Ramos Pinto (2018) untersucht, um die Auswirkung der verwendeten Sprachvarietäten in der Synchronfassung auf die narrative bzw. kommunikative Funktion zu untersuchen. Es konnte in allen Beispielen festgestellt werden, dass die deutsche Synchronfassung die in der Originalfassung verwendeten Sprachvarietäten nivelliert – aber nicht zur Gänze. Die regionale Varietät des nordenglischen Geordie-Dialekts wird in der Synchronfassung zur Gänze nicht berücksichtigt. Festgestellt wurde aber in der Analyse auch, dass im Film nicht nur diese regionale Varietät verwendet wird, sondern viele verschiedene Abstufungen der Sprache und vor allem auch Soziolekte, die in der deutschen Synchronisation berücksichtigt wurden – bei der Wahl des Vokabulars und der Syntax.

Weiters wurde festgestellt, dass nur Billys Familie (besonders der Vater und Bruder) mit sehr starker Färbung des Geordie-Dialekts sprechen. Die anderen untersuchten Figuren je-

doch nicht. Also betrifft diese Nivellierung der Varietät und Synchronisation in die Standardsprache nur eine Personengruppe im Film. Billys Familie ist zwar ein wichtiger und großer Teil des Films, weshalb ihnen eine Schlüsselrolle zukommt und so natürlich auch der Charakterisierung durch den Geordie-Dialekt. Doch bei einem Blick auf das große Ganze des Films handelt es sich hierbei nur um einen Teil des Ganzen.

Bei einem ersten Blick auf die Synchronisation des Films kann also festgestellt werden, dass alles im Standarddeutsch synchronisiert wird. Jedoch gibt es innerhalb einer Sprachvarietät, in diesem Falle im Standard, auch verschiedene Abstufungen. Sprache ist ein variables Konstrukt, verändert sich im Laufe der Zeit und ist in verschiedenen Situationen anpassungsfähig. Deshalb kann auch innerhalb einer Varietät mit Vokabular, Syntax, usw. variiert werden, um unterschiedliche Funktionen der Sprache zu erzeugen. Standard ist nicht gleich Standard – es gibt immer auch Unterschiede, die man innerhalb der Varietät umsetzen kann. Ferner wurde auch im Theorieteil der Arbeit schon festgestellt, dass Sprachvarietäten nicht immer klar voneinander unterschieden werden können. Man kann nicht klar abgrenzen, wann eine bestimmte Varietät beginnt – mit welchen Worten, mit welcher Syntax usw. Es gibt auch keine klare Definition der Abgrenzung zwischen regionalen und sozialen Varietäten. Um auch hier den Geordie-Dialekt als Beispiel zu nehmen, kann er sowohl als regionale aber zu einem gewissen Ausmaß auch als soziale Varietät beschrieben werden. In der deutschen Synchronisation wurde also alles im Standard übersetzt, aber es wurde mit Vokabular und Syntax gespielt. Es wurde eine Varietät des Standards wiedergegeben, die zu Billys Familie passt.

Als wichtigster Punkt der Analyse muss jedoch hervorgehoben werden, dass der Film ein multimodales Medium ist, und nicht nur durch Sprache funktioniert. Der Film ist ein Zusammenspiel aus Text und paraverbalen Elementen, der *Mise-en-Scene*. Es wurde deshalb nach Ramos Pinto (2018) immer die textuelle und diegetische Dimension untersucht. In den analysierten Beispielen konnte festgestellt werden, dass den paraverbalen Elementen eine sehr große Wichtigkeit zukommt. Die textuelle Dimension ist nicht alles, was die Charakterisierung der Filmfigur ausmacht. Anders ausgedrückt kann die narrative bzw. kommunikative Funktion auch nur aus Sicht der textuellen Seite nicht bestimmt werden. Es muss immer das Zusammenspiel mit der *Mise-en-Scene* in Betracht gezogen werden. Als multimodales Element setzt sich der Sinn eines Filmes aus beiden Teilen gleichermaßen zusammen.

In den Beispielen der Analyse wurde auch gezielt auf die Beziehung der Filmfiguren untereinander eingegangen. Dies ist auch ein wichtiges Kriterium für die Analyse, dass die Beziehung zwischen den Figuren zueinander untersucht wird. Dadurch wird die narrative Funktion klarer und die Charakterisierung der Filmfiguren kann dadurch einfacher vorgenommen

werden. Schließlich wird dadurch die Abgrenzung einfacher bzw. die Kontraste klarer ersichtlich. Sowohl Billys Familie als auch die AkteurInnen der Ballett-Schule wurden getrennt voneinander untersucht. Diese Untersuchung wurde dann durch das Gegenüberstellen der beiden Personengruppen komplementiert. Dadurch konnte die Charakterisierung noch besser vorgenommen werden bzw. aus allen Blickwinkeln passieren. Ferner war dieser Schritt auch wichtig, da im Film mit diesen Kontrasten und unterschiedlichen Personengruppen gearbeitet wird und dadurch Sinn generiert wird. Deshalb war es notwendig auch bei der Untersuchung die Personen miteinander in Beziehung zu setzen, da dies für die Storyline des Films unabdingbar ist.

Auch Ramos Pinto (2018) weist in ihrem Analyserahmen auf die Wichtigkeit hin, die textuelle sowohl als auch die paraverbale Ebene miteinzubeziehen:

To assume that the images mode is always enough to compensate for the strategy of neutralization seems naive given the number of elements involved and the different intermodal configurations possible. However, to assume that such strategy leads automatically to a complete loss of meaning and diegetic functions would also be a simplistic view. (Ramos Pinto 2018:27)

Bezugnehmend auf dieses Zitat kann unterstrichen werden, was in der Analyse dieser Masterarbeit festgestellt wurde. Der „Images-Mode“ ist ein wichtiger Teil, aber kann die Standardisierung der Sprache nicht komplett ausmerzen. Deshalb wurde auch in der Analyse der Sprache von Billys Familie eine „Relation of Contradiction“ festgestellt. Die Sprache passt sich aber dennoch zum Teil an die Varietät im Original an, weshalb dieser Widerspruch ein bisschen abgeschwächt wird. Aber dennoch fehlt hier der regionale Bezug und auch die Aussprache und Intonation des Geordie-Dialekts, der zum Verständnis bzw. zur Bedeutungsgenerierung beiträgt, geht verloren. Ramos Pinto führt im Zitat auch weiter aus, dass eine Standardisierung aber keinesfalls ein kompletter Verlust des Verständnisses ist. Was auch im Untersuchungsmaterial bestätigt wird. Der Film wird in Standarddeutsch synchronisiert, die narrative Funktion kann aber von den SeherInnen dennoch verstanden werden.

In this context, the relation of contradiction might not be interpreted as such and what is expressed in the mise-en-scene mode will probably be accepted at its full value, leading us to assume that both the communicative meanings and diegetic functions can still be interpreted by the viewer. (Ramos Pinto 2018:27)

Es kann also davon ausgegangen werden, dass die kommunikative Funktion auch vorrangig durch die visuelle Seite des Films erkannt werden kann. Dies ist natürlich von Fall zu Fall unterschiedlich. Doch in den Analysebeispielen zu *Billy Elliot* wurde klar, dass der Mise-en-Scene Modus eine große Rolle spielt und die Bedeutung dadurch gut erkannt werden kann. Das heißt, die RezipientInnen des Films können über den sprachlichen Modus hinaus, über den größeren Kontext der Mise-en-Scene und paraverbalen Elemente, den Film verstehen. Deshalb

kann hier auch unterstrichen werden, was Ramos Pinto (2018:27) schreibt: „Standardisation does not necessarily mean loss.“ Es geht vielmehr um die intermodalen Beziehungen, die die Bedeutung in einem Film als multimodales Konstrukt generieren. Es ist hier bei der Übersetzungsstrategie besonders darauf zu achten, ob bzw. inwieweit die SeherInnen die Funktion auch durch die Kombination der textuellen und visuellen Dimension verstehen können.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Multimodalität der Schlüssel zum Verständnis ist. Und auch der Schlüssel für die Wahl der Übersetzungsstrategie ist. Im Film *Billy Elliot* kann trotz der Standardisierung die narrative Funktion festgestellt werden. Es kann durch die verwendete Sprache in Kombination mit der Mise-en-Scene festgestellt werden, dass Billys Familie zur Arbeiterklasse zuzuordnen ist, dass Mrs. Wilkinson eine Mediatorinnen-Rolle spielt und die Royal Ballet School zur Oberschicht gehört. Weiters kann auch die Beziehung der Personen zueinander als auch die Unterschiede, die die Personengruppe aufweisen, festgestellt werden. Dass Billys Familie nicht eindeutig auf textueller Ebenen durch den Dialekt nach Nordengland verortet werden kann, macht für das Grundverständnis des Filmes keinen großen Unterschied. Grund dafür ist, dass die paraverbalen Elemente die Bedeutung generieren bzw. diese durch die Kombination der verschiedenen Modi erzeugt wird.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

“Dubbing, like murder, is a craft; one can deplore the end while admiring the means.” (Burgess 1980:303) Mit diesem Zitat soll die vorliegende Masterarbeit nun geschlossen werden. Es fasst auf literarische Weise sehr gut zusammen, was in dieser Arbeit herausgefunden wurde.

„Dubbing is a craft“ – Synchronisation ist Kunst, Handwerk und Strategie. Diese Aussage kann sehr stark für das Übersetzen im Allgemeinen stehen und repräsentiert damit die Übersetzungswissenschaft als ganze Disziplin. Darauf wurde in dieser Masterarbeit auch im ersten Kapitel eingegangen, in dem translationstheoretischen Grundlagen genauer dargelegt wurden. In diesem Kapitel wurde ein breitgefächelter Überblick über die theoretischen Hintergründe zum Forschungsvorhaben gegeben. Diese Auswahl an theoretischen Ansätzen spiegelt die Offenheit und Komplexität der Übersetzung wider. Die Skopostheorie zum einen zeigt, dass der Zieltext mit seinem Skopos im Fokus steht. Was will mit dem Translat erreicht werden? Und dieses Ziel wird (besonders im Literaturübersetzen) selten mit einer Wort-für-Wort-Übersetzung erreicht. In der Skopostheorie nach Vermeer wird vielmehr die Funktion, das Ziel, die RezipientInnen und die Kultur in den Vordergrund gerückt. Daran schließt die Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari, die besagt, dass Translation kein starrer Prozess, sondern eine Handlung ist. Der Text wird als Botschaftsträger angesehen. Das heißt, es geht um eine Botschaft und keine einzelnen Wörter. Durch die Kombination dieser Ansätze mit der Multimodalität und (Film)narratologie wurde ein theoretischer Grundstein für die Analyse dieser Masterarbeit gelegt. Multimodalität und die Narratologie im Film sind zwei Elemente, die sich in Bezug auf Synchronisation bzw. das Medium Film nicht voneinander trennen lassen. Multimodalität trägt im Film genauso zur Narration bei wie der Dialogtext an sich. Multimodalität ist schlussendlich auch das Schlüsselwort bzw. der Schlüssel für die Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit.

„One can deplore the end“ – beim Übersetzen wird von KritikerInnen, ExpertInnen und der Gesellschaft oft ein scharfes Urteil gefällt. Es wird das vorliegende Original mit der Synchronisation eins zu eins abgeglichen und verglichen. Dieser direkte Vergleich, ohne zu sehen, was dahintersteckt, ist eine nicht ausreichende Investigation, um ein aussagekräftiges Urteil fällen zu können. Auch in der Translationsgeschichte war das ein stark thematisiertes Thema, besonders in den Anfängen der Synchronforschung. Dies wurde in dieser Masterarbeit in Kapitel 2 genauer beleuchtet. Es wurde ein Blick auf die Synchronforschung gelegt und ein chronologischer Überblick gegeben. In den Anfängen der Synchronforschung waren die kritischen Stimmen besonders laut. Vor- und Nachteile der Synchronisation wurden stark thematisiert und

ihr auch ein sehr starkes manipulatives Potential vorgeworfen. Es wurde im weiteren Verlauf die Frage der Synchronität gestellt. Gibt es überhaupt eine Synchronität zwischen Original und Synchronfassung bzw. welche Arten der Synchronisation kann man den RezipientInnen bieten? Heike Elisabeth Jüngst (2020²:85) schreibt sehr passen „Mal kurz nachdenken...Ist es dann noch derselbe Film?“ In der jüngeren Forschung ist eine Diversifizierung zu erkennen. Multimodale Ansätze finden mehr Anklang und wurden genauer erforscht. Dadurch kann auch der Vorgang im Synchronisationsprozess viel besser verstanden und erklärt werden. Es können mehr Elemente miteinbezogen werden – zur Text-Konzentriertheit kommen auch multimodale Parameter. Auch narratologische Ansätze bringen mehr Verständnis für die Funktionsweise des Mediums Film und die Synchronisation. Weiters wird auch in neuer Forschung ein Fokus auf die Ausbildung und Didaktik gelegt, was der Disziplin der Synchronisation mehr Sichtbarkeit und Verständnis einbringt. Durch den Fokus auf Ausbildung und Didaktik in einem Forschungsbereich kann die Professionalisierung und damit einhergehende Sichtbarkeit stattfinden.

Sprachvarietäten im Film sind ein sehr spezifisches Element. Varietäten charakterisieren, kontrastieren und kontextualisieren. Die verschiedenen Arten von Sprachvarietäten wurden im dritten Kapitel genauer aufgezählt und in Kontrast zur Standardsprache gestellt. Der Standard ist auch nur eine weitere Varietät, die mit viel gesellschaftspolitischer Macht zum Standard über ein ganzes Land wurde. Sprachvarietäten bieten ein gutes Mittel, um im Film mit ihren impliziten Bedeutungen und Konnotation zu spielen. Besonders deshalb sind sie schwer zu übersetzen und in einen anderen Sprach- und Kulturraum einzubringen. Sprachvarietäten sind mit sehr viel Kulturgebundenheit, eigener Erfahrung bzw. Wahrnehmung und genauer Ortsgebundenheit verknüpft. Deshalb wird bei der Übersetzungsstrategie oft eine Standardisierung gewählt. Um an das Zitat von Burgess auch hier anzuknüpfen, werden im Falle einer Synchronisation in die Standardsprache die KritikerInnenstimmen laut, weil das Ende verurteilt wird. Die Filmsynchronisation als Ganzes wird kritisiert, weil auf eine andere Varietät als im Original zurückgegriffen wird. Das symbolisiert in erster Linie einen Verlust. Doch wenn man genauer hinsieht und die Strategien bzw. die Funktionsweise genauer betrachtet und analysiert, kommt man auf einen anderen Schluss – wie auch die Analyse in dieser Masterarbeit gut zeigen kann.

„While admiring the means“ – Was Burgess (1980:303) damit meint, wurde im Analyseteil dieser Masterarbeit ausgearbeitet. Man kann das Ende (in diesem Falle die Synchronisation) „verurteilen“, wenn man nur oberflächlich hinsieht. Bei genauerer Betrachtung sind es aber die Mittel, die bewundert werden. Genau das trifft auf die Analyse des Films *Billy Elliot* zu. Bei einem oberflächlichen Blick kann festgestellt werden, dass im englischen Original viele

Sprachvarietäten verwendet werden, der Film aber im Standarddeutsch synchronisiert wurde. Klingt auf den ersten Blick nach einer „nicht gelungenen“ Übersetzung. Der Film in der deutschen Fassung funktioniert aber trotzdem und wurde auch sehr gut im deutschsprachigen Raum rezipiert. Somit wurde die Frage gestellt, ob der Film in der Synchronfassung nicht einfach anders funktioniert?

Um diese Frage zu beantworten, wurde eine deskriptive Analyse nach Ramos Pinto (2018) durchgeführt und die textuelle sowie auch die diegetische Dimension in ausgewählten Beispielen im Film analysiert. Es wurden insgesamt 7 Beispiele untersucht, die sich aus verschiedenen Personen bzw. Personengruppen, die bestimmte Sprachvarietäten verkörpern, und deren Beziehung zueinander, zusammensetzen. Beim reinen Blick auf die textuelle Dimension konnte eine Abweichung festgestellt werden. Es besteht teilweise ein „Relation of Contradiction“ zwischen den Elementen im Film. Wie im Theorieteil schon hervorgehoben wurde, besteht ein Film aber nicht nur aus Dialogtext. Er ist ein multimodales Medium, das die Mise-en-Scene, die Mimik, Gestik, Körpersprache genauso zur Bedeutungsgenerierung braucht, wie den Text. Es ist ein Zusammenspiel dieser beiden Parameter und kann im Kontext Film auch nicht getrennt voneinander analysiert bzw. betrachtet werden.

Weiters konnte festgestellt werden, dass auch bei einer Synchronisation in die Standardsprache verschiedene Mittel zur Verfügung stehen. Auch innerhalb einer Varietät kann mit Vokabular, Syntax, Aussprache variiert werden, um bestimmte Funktionen zu erzielen. Standard ist somit nicht gleich Standard. Die Kombination aus diesem Spiel mit der deutschen Standardvarietät und der sehr aussagekräftigen Mise-en-Scene des Films, kann der *Billy Elliot* in seiner deutschen Synchronfassung trotzdem verstanden und interpretiert werden.

Das führte in der Analyse zu dem Schluss, dass die Multimodalität im Film der Schlüssel für das Verständnis ist. Die Forschungsfrage dieser Arbeit „Welchen Einfluss hat die Synchronisation auf die narrative Funktion von Sprachvarietäten?“ kann somit auch mit der Multimodalität begründet werden. Sprachvarietäten sind ein effektives Mittel, um die narrative Funktion bzw. Wirkung in einem Film zu erzielen. Sie können Figuren charakterisieren, lokal und gesellschaftlich verorten und Gefühle und Emotionen transportieren. Im Film vermitteln Sprachvarietäten aber nicht als einziges Element diese narrative bzw. kommunikative Funktion. Alle Elemente im Film sind sinntragend für die narrative Wirkung. Die Synchronisation der Sprachvarietäten im Film *Billy Elliot* hat nur einen geringen Einflussfaktor auf die narrative Gesamtwirkung des Films.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Synchronisation von Sprachvarietäten einen Einfluss auf die narrative Funktion hat – aber nur zu einem gewissen Teil. Die sprachliche

Dimension ist nicht alles, was die Funktion des Filmes ausmacht. Es muss aber angemerkt werden, dass jeder Film mit anderen Mitteln funktioniert. Deshalb muss immer das spezifische Untersuchungsmaterial begutachtet werden und anhand dessen entschieden werden. Sprachvarietäten, sowie auch Sprache im Allgemeinen, sind ein flexibles Konstrukt, das sich im Laufe der Zeit ändert, sich an verschiedene Situationen anpasst und auch von jeder Person anders aufgefasst wird. Demzufolge ist auch jede Synchronisation eines jeden Filmes ein eigenes Konstrukt und wird ausgehend von unterschiedlichen Beschaffenheiten mit verschiedenen Mitteln umgesetzt. Um nun eine Brücke zum Anfang dieser Masterarbeit zu schlagen, ist der Skopos das Ausschlaggebende. Was ist das Ziel der Synchronisation? Wie kann man es mit den Beschaffenheiten des spezifischen Films umsetzen? Welche Wirkung erzielt man mit der Synchronisation? Wie spielen die Textebenen und Mise-en-Scene zusammen?

Diese und weitere ähnliche Überlegungen müssen vor der Synchronisation bzw. auch vor der Bewertung eines solchen Synchronprodukts gestellt werden. Im Fall von *Billy Elliot* tragen die paraverbalen Elemente einen großen Teil der Bedeutung und schließlich narrativen Funktion, dass eine Synchronisation ins Standarddeutsche den Film in seiner Synchronfassung trotzdem funktionieren lässt. Er funktioniert anders – aber er funktioniert mit dem gleichen Ziel.

Bibliografie

- Albrecht, Jörn. 1973. *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Anz, Thomas. 2013. *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1*. Stuttgart: Metzler.
- BAFTA. BAFTA Award Search – Billy Elliot. <https://awards.bafta.org/keyword-search?keywords=billy+elliot> (Stand: 04.01.2024).
- Berruto, Gaetano. 2004². Sprachvarietät – Sprache (Gesamtsprache, historische Sprache). In: Ammon, Ulrich & Dittmar, Norbert & Mattheier, Klaus J. & Trudgill, Peter (Hg.) *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Berlin & New York: De Gruyter, 188-194.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bosseaux, Charlotte. 2019. Investigating dubbing. Learning from the past, looking to the future. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London & New York: Routledge, 48-63.
- Bradshaw, Peter. 2000. Billy Elliot. https://www.theguardian.com/film/2000/sep/29/1?utm_source=chatgpt.com (Stand: 28.06.2025).
- Bräutigam, Thomas & Peiler, Nils Daniel. 2015. Erkenntnispotentiale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation. In: Bräutigam, Thomas & Peiler, Nils Daniel (Hg.) *Film im Transferprozess*. Marburg: Schüren, 13-28.
- Brooks, Xan. 2000. Billy Elliot brings Hollywood to Britain. https://www.theguardian.com/film/2000/sep/28/comment.features?utm_source=chatgpc.com (Stand: 28.06.2025).
- Burgess, Anthony. 1980. Dubbing. In: Michaels, Leonard & Ricks, Christopher (Hg.) *The State of the Language*. Berkeley: University of California Press, 297-303.
- Cattrysse, Patrick & Gambier, Yves. 2008. Screenwriting and translating screenplays. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 39-55.
- Chaume Varela, Frederic. 2004. Synchronization in dubbing. A translational approach. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 35-52.
- Chaume, Frederic. 2008. Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 129-140.

- Chaume, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Chaume, Frederic. 2013. Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. In: Milán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 288-302.
- Chiaro, Delia. 2005. Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor* 18 (2), 123-145.
- Crystal, David. 2008. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics. Sixth Edition*. Malden & Oxford & Carlton: Blackwell Publishing.
- Daldry, Stephen. 2000. Billy Elliot – I will dance. [DVD 110 min.] Vereinigtes Königreich: Universal Pictures & StudioCanal & BBC Films & Working Title Films & Tiger Aspect Pictures.
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35 (4), 193-218.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008a. Introduction: The didactics of audiovisual translation. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1-18.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008b. Audiovisual translation comes of age. In: Chiaro, Delia & Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (*Text and Image. Updating research in screen translation*). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1-10.
- Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2008c. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol & Buffalo & Toronto: Multilingual Matters, 1-18.
- Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla. 2009. Introduction. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke & New York: Palgrave, 1-20.
- Dittmar, Norbert. 1997. *Grundlagen der Soziolinguistik – Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Dizdar, Dilek. 1998. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 104-107.
- Downes, William. 1998. *Language and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Durrell, Martin. 2004². Soziolekt. In: Ammon, Ulrich & Dittmar, Norbert & Mattheier, Klaus J. & Trudgill, Peter (Hg.) *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Berlin & New York: De Gruyter, 200-205.
- Ebeling, Dieter. 2000. Billy Elliot: Der Traum vom Tanz. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/billy-elliott-der-traum-vom-tanz-a-105238.html> (Stand: 28.06.2025).
- Federici, Federico M. (Hg.) 2011. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Bern: Peter Lang.
- Gambier, Yves. 2006. Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary et al. (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen 1-5 May*. http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf.
- Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia & Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Text and Image. *Updating research in screen translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 11-34.
- Gampert, Vanessa. 2009. Soziale Sprachvarietäten. In: Zybatow, Lew N (Hg.) *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 219-224.
- Genette, Gérard. 2010³. *Die Erzählung*. Übersetzung aus dem Französischen von Andreas Knop. Paderborn: Fink.
- Gerstenhauer, Carlos. 2003. Billy Elliot – I will dance. <https://web.archive.org/web/20040901022758/http://www.br-online.de/kulturszene/film/kino/0309/01315/> (Stand: 28.06.2025).
- Goossens, Jan. 1977. *Deutsche Dialektologie*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Gottlieb, Henrik. 1994. Subtitling: People translating people. In: Dollerup, Cay & Lindegaard, Annette (Hg.) *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, aims, visions. Papers from the Second Language International Conference Elsinore, Denmark 4 – 6 June 1993*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 261-274.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Hickethier, Knut. 2012⁵. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

- Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.
- Hudson, Richard Anthony. 1996. *Sociolinguistics. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jewitt, Carey & Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay. 2016. *Introducing Multimodality*. London & New York: Routledge.
- Jiménez Carra, Nieves. 2009. Translating Humour: The Dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol & Buffalo & Toronto: Multilingual Matters, 133-141.
- Jüngst, Heike Elisabeth. 2020². *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Francke.
- Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus & Reithofer, Karin. 2019⁶. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: Milán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 257-269.
- Kaindl, Klaus. 2016. Multimodales und mediales Übersetzen. In: Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus (Hg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen*. Tübingen: Francke, 120-136.
- Kolb, Waltraud. 1998. Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt). In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 278-280.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder (Arnold).
- Kuhn, Markus. 2011. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Landers, Clifford E. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon & Buffalo & Toronto & Sydney: Multilingual Matters.
- Luyken, Georg-Michael & Herbst, Thomas & Langham-Brown, Jo & Reid, Helen & Spinof, Hermann. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Manhart, Sibylle. 1998. Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.

- Markstein, Elisabeth. 1998. Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 288-291.
- Metz, Christian. 1972. *Semiotique des Films*. Übersetzung aus dem Französischen von Renate Koch. München: Fink.
- Metz, Christian. 1974. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3), 100-105.
- Orero, Pilar. 2004. Audiovisual translation. A new dynamic umbrella. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, VII-XIII.
- O'Sullivan, Charlotte. 2008. First Impressions: Billy Elliot (2000). https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/first-impressions-billy-elliott-2000-1027341.html?utm_source=chatgpt.com (Stand: 28.06.2025).
- Peréz-González, Luis. 2020. Audiovisual translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 30-34.
- Pettit, Zoë. 2004. The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. *Meta: Translator's Journal* 49 (1), 25-38.
- Pettit, Zoë. 2009. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New trends in audiovisual translation*. Bristol & Buffalo & Toronto: Multilingual Matters, 44-57.
- Pfister, Manfred. 2001¹¹. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woddy Allens „Annie Hall“, „Manhattan“ und „Hannah and her Sisters“*. Trier: WVT.
- Pöllmann, Magdalena. 2009. Sprachvarietäten als Herausforderung beim Filmübersetzen. In: Zybatow, Lew N (Hg.) *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 212-219.
- Prunč, Erich. 2002². *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: ITAT.
- Pulver, Andrew. 2000. The hit man. <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/03/artsfeatures.awardsandprizes> (Stand: 21.06.2025).

- Ramos Pinto, Sara. 2018. Film, dialects and subtitles: an analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling. *The Translator* 24 (1), 17-34.
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kritiken für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Remael, Aline. 2003. Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling. *Translator* 9 (2), 225-247.
- Risku, Hanna. 1998. *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Roach, Peter. 2004. British English: Received Pronunciation. *Journal of the International Phonetic Association* 34 (2), 239-245.
- Rumsey, Cherly. 2023. A brief guide to British accents and dialects. <https://www.studiocambridge.co.uk/a-brief-guide-to-british-accents-and-dialects> (Stand:10.05.2025).
- Saussure, Ferdinand de. 2011³. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Snell-Hornby, Mary. 1998. Audiomediale Texte. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 273-274.
- Sprecherdatei. Sprecher und Stimme Billy Elliot – I will dance. https://www.sprecherdatei.de/synchronstimme/sprecher_billy_elliot_-_i_will_dance.php (Stand: 22.06.2025).
- Standard. Oscar-Nominierte und -Sieger 2001. <https://www.derstandard.at/story/477461/oscar-nominierte-und---sieger-2001> (Stand: 04.01.2024).
- Stauder, Andy. 2009. Varietätenbezogene Asymmetrie von Sprachräumen und die Filmübersetzung. In: Zybatow, Lew N (Hg.) *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 224-227.
- Synchronkartei. Billy Elliot – I Will Dance. <https://www.synchronkartei.de/film/388/14> (Stand: 04.01.2024).
- Toepser-Ziegert, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation*. Münster: Verlag Regensberg.
- Vandaele, Jeroen. 2018. Narratology and audiovisual translation. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London & New York: Routledge, 225-241.

- Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23 (3), 99-102.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.
- Vermeer, Hans J. 1990². *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.
- Wells, John C. 1982. *Accents of English 1. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wells, John C. 1986. *Accents of English 2. The British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Welsch, Wolfgang. 2020. Transkulturalität: Realität und Aufgabe. In: Giessen, Hans W. & Rink, Christian (Hg.) *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin: J. B. Metzler, 3-18.
- Westbrook, Caroline. 2000. Billy Elliot Review. https://www.empireonline.com/movies/reviews/billy-elliott-review/?utm_source=chatgpt.com (Stand: 28.06.2025).
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and translation – an interdisciplinary. *Humor* 18 (2), 185-207.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 21-37.
- Zuschlag, Katrin. 2002. *Narrativik und literarisches Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Abstract (deutsch)

Schlüsselwörter: Synchronisation, Sprachvarietäten, Billy Elliot, narrative Funktion

Diese Masterarbeit untersucht den Einfluss der Synchronisation auf die narrative Funktion von Sprachvarietäten. Als Untersuchungsmaterial wird der Spielfilm *Billy Elliot – I will dance* herangezogen. In der Originalfassung des Films sprechen die Filmfiguren in verschiedenen Sprachvarietäten (regional, sozial). Für die Synchronisation wurde als Übersetzungsstrategie eine Standardisierung gewählt. Der gesamte Dialogtext wurde in Standarddeutsch übersetzt. In der Analyse dieser Masterarbeit wird die Auswirkung auf die narrative Funktion dieser Übersetzungsstrategie festgestellt. Es wird eine deskriptive Analyse durchgeführt, die sowohl die textuelle als auch die diegetische Dimension von ausgewählten Beispielen untersucht. Festgestellt werden konnte, dass die textuellen und paratextuellen Elemente in einem audiovisuellen Medium, wie einem Film, eine sehr starke Verbindung haben und nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Bei der Synchronisation in die deutsche Standardsprache wird nur die textuelle Dimension geändert, die paratextuellen Elemente bleiben dennoch sehr aussagekräftig. Der Schlüssel zum Verständnis liegt in der Multimodalität. Im Falle von Billy Elliot sind die außertextuellen Elemente so bedeutungstragend, dass eine Synchronisation in die Standardsprache den Film trotzdem funktionieren lässt.

Abstract (english)

keywords: dubbing, language varieties, Billy Elliot, narrative function

This master's thesis examines the influence of dubbing on the narrative function of language varieties. The film *Billy Elliot - I will dance* is used as research material. In the original version of the film, the characters speak in different language varieties (regional, social). Standardization was chosen as the translation strategy for the dubbing. The entire dialog text was translated into standard German. In the analysis of this master's thesis, the effect on the narrative function of this translation strategy is determined. A descriptive analysis is carried out which examines both the textual and the diegetic dimension of selected examples. It was found that the textual and paratextual elements in an audiovisual medium, such as a film, have a very strong connection and cannot be considered separately. When dubbing into the standard German language, only the textual dimension is changed, but the paratextual elements remain very meaningful. The key to understanding lies in multimodality. In the case of Billy Elliot, the extra-textual elements are so meaningful that dubbing into the standard language still allows the film to function.