



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Einfluss der Synchronisation auf die sprachliche
Konstruktion von Geschlechterstereotypen am Beispiel
der TV-Serie „Sex and the City“

verfasst von / submitted by

Mag.^a Andrea Grausenburger

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen UG2002
Englisch Französisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.

Simone de Beauvoir

Danksagung

Ich danke zunächst meiner Familie, die mich während der Zeit der Erstellung dieser Arbeit immer wieder zum Weitermachen motiviert hat, für ihr Verständnis, vor allem meinem Papa, den ich, als er krank war, gerne öfter besucht hätte.

Weiters möchte ich meinem Freund, Dr. Gerald Brettner-Messler, für seine tatkräftige Unterstützung, vor allem in der Phase der Formatierung dieser Arbeit, danken.

Ebenfalls danken möchte ich jenen Vorgesetzten und Arbeitskolleg_innen, die meinem Studium und dem damit verbundenen zeitlichen Aufwand gegenüber stets aufgeschlossen waren und mein Projekt unterstützten.

Schließlich möchte ich Herrn Professor Kaindl für seine Unterstützung und seine Flexibilität in terminlichen Angelegenheiten danken.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	8
<u>1 GESCHLECHTERFORSCHUNG UND TRANSLATIONSWISSENSCHAFT</u>	<u>10</u>
1.1 VON WOMEN'S STUDIES ZUR GESCHLECHTERFORSCHUNG	10
1.2 TRANSLATION – VOM SPRACHLICHEN ZUM SOZIO-KULTURELLEN HANDELN	14
1.3 BEGEGNUNG – TRANSLATIONSWISSENSCHAFT UND GESCHLECHTERFORSCHUNG	16
1.3.1 GENDER UND TRANSLATIONSTHEORIE	16
1.3.1.1 „Feministische Übersetzungstheorie“	16
1.3.1.2 Translation und Dekonstruktion	18
1.3.1.3 Gender und audiovisuelle Translation	21
1.3.2 GENDER UND TRANSLATIONSPRAXIS	22
1.3.2.1 „Feminisierung“ der Translation	22
1.3.2.2 Feministische Translationspraxis	23
1.3.2.3 Feministische Übersetzungsmethoden	24
1.3.3 GENDER UND TRANSLATIONSDISKURS	25
1.3.4 GENDER UND ÜBERSETZUNGSKRITIK	26
1.3.4.1 Bibelübersetzung	26
1.3.4.2 Literaturübersetzung	28
1.3.4.3 Filmübersetzung	30
<u>2 GESCHLECHTERROLLEN UND GESCHLECHTERSTEREOTYPE</u>	<u>33</u>
2.1 LESEARTEN VON GESCHLECHT	33
2.1.1 GESCHLECHT ALS NATÜRLICHE KATEGORIE	33
2.1.2 GESCHLECHT ALS SOZIAL KONSTRUIERTE KATEGORIE	33
2.1.3 DEKONSTRUKTION VON GESCHLECHT	35
2.2 GESCHLECHTERROLLEN	36
2.2.1 DEFINITION	36
2.2.2 GESCHLECHTSIDENTITÄT VS. GESCHLECHTERROLLENIDENTITÄT	36
2.2.3 THEORIEN BETREFFEND GESCHLECHTERROLLEN	38
2.2.3.1 Doing Gender	38
2.2.3.2 Theorie der sozialen Rollen	39
2.2.3.3 Rollenübereinstimmungs- bzw. Vorurteiltstheorie betreffend Frauen in Führungspositionen	40
2.2.4 GESCHLECHTERROLLEN IN FERNSEHSERIEN	41
2.2.5 VERÄNDERUNG DER GESCHLECHTERROLLEN	43
2.3 GESCHLECHTERSTEREOTYPE	45
2.3.1 DEFINITION	45
2.3.2 KOMPONENTEN	45
2.3.3 ARTEN	48
2.3.3.1 Globalstereotype	48
2.3.3.2 Substereotype	49
2.3.3.3 Stereotypeninhaltsmodell	50
2.3.3.4 Sprachstereotype	52

3	FILMSYNCHRONISATION.....	55
3.1	DEFINITION	55
3.2	BEARBEITUNGSPHASEN	55
3.3	ALLGEMEINE CHARAKTERISTIKA VON SYNCHRONTEXTEN.....	56
3.4	SYNCHRONITÄT	57
3.4.1	LIPPENSYNCHRONITÄT	57
3.4.2	GESTENSYNCHRONITÄT.....	59
3.5	SYNCHRONISATION UND ÄQUIVALENZ	59
3.5.1	ÄQUIVALENZEBENE „TEXTSINN“.....	60
3.5.1.1	Paralinguistische Äquivalenz.....	61
3.5.2	ÄQUIVALENZ DER TEXTFUNKTION	64
4	DIE SERIE „SEX AND THE CITY“	66
4.1	FAKTEN UND ZAHLEN.....	66
4.2	ENTSTEHUNG DER SERIE „SEX AND THE CITY“	66
4.3	EIN NEUES FRAUENBILD.....	67
4.4	SEHER_INNENPROFIL UND REZEPTION.....	68
4.5	„SEX AND THE CITY“ UND GESCHLECHTERROLLEN	68
4.6	„SEX AND THE CITY“ UND FEMINISMUS	71
5	ANALYSE	73
5.1	METHODISCHES VORGEHEN	73
5.1.1	ARBEITSHYPOTHESEN	73
5.1.2	METHODE	73
5.1.3	KATEGORIEN.....	74
5.1.3.1	Geschlechtsbezogene Globalstereotype	74
5.1.3.2	Geschlechtsbezogene Sprachstereotype.....	75
5.1.4	MATERIALAUSWAHL	77
5.2	SZENENANALYSE	77
5.2.1	CARRIE, CHARLOTTE, SAMANTHA, MIRANDA UND BERGER.....	78
5.2.1.1	Figuren und Szeneninhalt	78
5.2.1.2	Abweichungen bei Globalstereotypen	78
5.2.1.3	Zusammenfassung	82
5.2.2	SAMANTHA UND JERRY.....	83
5.2.2.1	Figuren und Szeneninhalt	83
5.2.2.2	Abweichung bei Globalstereotypen	83
5.2.2.3	Zusammenfassung	87
5.2.3	CARRIE UND BERGER.....	87
5.2.3.1	Figuren und Szeneninhalt	87
5.2.3.2	Abweichungen bei Globalstereotypen	88
5.2.3.3	Abweichungen bei Sprachstereotypen.....	89
5.2.3.4	Zusammenfassung	95
5.2.4	CHARLOTTE UND HARRY	96
5.2.4.1	Figuren und Szeneninhalt	96
5.2.4.2	Abweichungen bei Globalstereotypen	96

5.2.4.3	Abweichungen bei Sprachstereotypen.....	98
5.2.4.4	Zusammenfassung.....	100
5.2.5	GESPRÄCHE UNTER FRAUEN	101
5.2.5.1	Figuren und Szeneninhalt	101
5.2.5.2	Abweichungen bei Globalstereotypen	101
5.2.5.3	Abweichungen bei Sprachstereotypen.....	104
5.2.5.4	Zusammenfassung.....	106
5.3	ZUSAMMENFASSUNG UND INTERPRETATION DER ERGEBNISSE	106
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>		<u>110</u>
<u>TRANSKRIPT</u>		<u>119</u>
<u>ABSTRACT.....</u>		<u>160</u>

Einleitung

Der Einfluss der Geschlechterforschung auf die Translationswissenschaft macht sich vor allem nach 1970 bemerkbar und geht mit einer vermehrten Institutionalisierung der ersteren Disziplin und mit der kulturellen Öffnung der letzteren einher. Die Fruchtbarkeit dieser Begegnung wird in verschiedenen Bereichen sichtbar. Im Bereich Übersetzungstheorie etwa stellt die „feministische Übersetzungstheorie“ traditionelle Paradigmen, wie die Unsichtbarkeit von Übersetzer_innen und Übersetzungstreue, in Frage. Auch die Übersetzungspraxis orientiert sich vermehrt an feministischen Betrachtungsweisen und ist teilweise geprägt von der offenen Intervention in Ausgangstexte, mit dem Ziel der Korrektur „patriarchalen“ Sprachgebrauchs. Im Bereich der Übersetzungskritik deckt eine Flut von Studien geschlechtsdiskriminierenden Sprachgebrauch in den Übersetzungen literarischer und religiöser Werke auf, was, unter anderem, zahlreiche Neuübersetzungen zur Folge hat. Untersuchungen jedoch zur Veränderung der Darstellung von Geschlecht durch audiovisuelle Übersetzung bzw. die Filmsynchronisation bleiben die Ausnahme. Letztere stellen beispielsweise Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen betreffend geschlechtsdiskriminierenden Diskurs bzw. die sprachliche Darstellung von Geschlechterstereotypen im Medium Film fest.

Diese Studien sowie der Umstand, dass ich mich selbst im Zuge einer Seminararbeit bereits mit dem Thema „Geschlechterrollen und Geschlechterstereotypen“ auseinandergesetzt habe und mein Interesse immer auch schon dem Medium (Kino-)Film gegolten hat, bewogen mich, den Einfluss der Filmsynchronisation auf die Darstellung von Geschlechterrollen und Geschlechterstereotypen in der Serie „Sex and the City“ – welche ihrerseits hauptsächlich von der Beziehung der Geschlechter zueinander handelt – im Zuge des praktischen Teils dieser Arbeit zu untersuchen.

Kapitel 1 dieser Arbeit vermittelt einerseits einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungen in Geschlechterforschung und Translationswissenschaft, andererseits werden die wichtigsten Einflüsse der Geschlechterforschung auf die Translationswissenschaft in Bezug auf die Bereiche Translationstheorie,

Translationspraxis, Translationsdiskurs und Translationskritik aufgezeigt. Da ein umfassender Forschungsüberblick in diesem Rahmen nicht möglich ist, beschränke ich mich hierbei auf jene Theorien, Methoden und Forschungsergebnisse, die mir im Hinblick auf meine Forschungsfrage relevant erscheinen.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Lesearten von Geschlecht und nimmt Bezug auf verschiedene Geschlechterrollentheorien sowie Theorien betreffend Geschlechterstereotype. Ebenso erfolgt ein Überblick über den Wandel von Geschlechterrollen in der Realität sowie in Film- und Fernsehproduktionen.

Kapitel 3 zeigt jene Aspekte der Filmsynchronisation auf, welche mir in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit zweckmäßig erscheinen. Darunter fallen die Bearbeitungsphasen und die Akteure, die Charakteristika von Synchrontexten, die Synchronität sowie die Rolle von linguistischer und paralinguistischer Äquivalenz.

Kapitel 4 stellt die Serie „Sex and the City“ vor und geht dabei auf Entstehung, das Seher_innenprofil, die Rezeption der Serie sowie auf ihre widersprüchliche Darstellung von Geschlechterrollen ein.

Kapitel 5 schließlich stellt den praktischen Teil dieser Arbeit dar. Hier werden die Arbeitshypothesen, das methodische Vorgehen sowie die Untersuchungskategorien beschrieben und eine Episode der Serie hinsichtlich der Arbeitshypothesen analysiert und interpretiert.

1 Geschlechterforschung und Translationswissenschaft

1.1 Von Women's Studies zur Geschlechterforschung

Am Beginn der Geschlechterforschung stehen die Women's Studies, welche sich ab Ende der 1960er-Jahre an einigen U.S.-amerikanischen Universitäten etablieren. Sie beschäftigen sich anfänglich mit der Suche nach den „großen Frauen“ in Geschichte und Philosophie. In späteren Phasen der Entwicklung richtet sich der Fokus auf Frauenförderung, Formen von Benachteiligung und Diskriminierung des weiblichen Geschlechts (vgl. Faulstich-Wieland 2003:18). Jedoch führt heftige Kritik sowohl von Studenten als auch Professoren, etwa hinsichtlich eines „Bekehrens und Überwachens im feministischen Unterricht“ oder auch einer „feministischen Selbstbeschau“, schließlich zu einer thematischen Ausdifferenzierung bei den Women's Studies, indem nun auch die Kategorien „Klasse“, „Rasse“ und „Ethnizität“ in das Curriculum einbezogen werden, nicht zuletzt deshalb, weil sich Frauen anderer Herkunft nicht mit dem Feminismus einer weißen Mittelklasse identifizieren (vgl. Faulstich-Wieland 2003:24f). Weitere Entwicklungsschritte sind der Versuch der Formulierung eigener feministischer Positionen und Paradigmen sowie die Herausforderung herkömmlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Vor allem die letzteren Entwicklungen läuten schließlich das Ende der hauptsächlichen Orientierung an Frauen ein und führen an manchen Institutionen zur Umbenennung der Women's Studies in Gender Studies (vgl. Faulstich-Wieland 2003:18). Von Anfang an stellt sich die Frage, ob Women's Studies vorwiegend als eigenständige Disziplin weiterentwickelt werden sollen oder ob die Forschungsergebnisse in andere Disziplinen eingebracht und diese dadurch grundlegend verändert werden sollen. Daher richten viele Universitäten zunächst nur sogenannte „transformation projects“ ein, mit Hilfe derer Frauen- und Geschlechterfragen in die Curricula anderer Fächer integriert werden sollen. 1997 gibt es zwar bereits viele Women's-Studies-Programme in den U.S.A., jedoch wenige Fakultäten mit eigenen Professuren, deren Zahl erst danach ansteigt (vgl. Faulstich-Wieland 2003:25f).

In Deutschland etabliert sich die Frauenforschung erst gegen Ende der 1970er-Jahre, etwa zehn Jahre später als in den U.S.A. Faulstich-Wieland (2003:48ff) benennt drei Entwicklungsphasen:¹

¹ Im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit soll im Folgenden vorwiegend auf die deutsche Frauenbewegung eingegangen werden. Die deutschsprachige Synchronisation der Serie „Sex and the City“ erfolgte durch ein deutsches Synchronisationsinstitut, was Grund zur Annahme gibt, dass etwaige

1. „Aufbruchsphase“ (Ende der 1970er-Jahre): Hauptaugenmerk auf Gleichstellungsmaßnahmen, Kritik an den Inhalten der Wissenschaften sowie auf die Lebenssituation von Frauen
2. „Ausbreitungsphase“ (1980er-Jahre): verstärkte Institutionalisierung und Zusammenschlüsse von Frauen in Organisationen
3. „Professionalisierungsphase (ab der 1990er-Jahre): Schaffung von Professuren für Frauenforschung in verschiedenen Disziplinen, Anstieg der Anzahl von Zentren für Geschlechterforschung

Diese Entwicklung kann nicht getrennt von der Frauenbewegung und deren politischen Forderungen gesehen werden, bei der Faulstich-Wieland in Anlehnung an Ilse Lenz (2002) drei Phasen beschreibt, die jenen der institutionalisierten Geschlechterforschung jeweils um einige Jahre vorausgehen (vgl. Faulstich-Wieland 2003:99-101):

1. Bewusstwerdungs- und Artikulationsphase (1968-75)
2. Projekte- und Konsolidierungsphase (bis etwa 1980)
3. Phase der Differenzierung, Professionalisierung und institutionellen Integration (nach 1980)

Liegt das Hauptaugenmerk in Phase 1 vor allem auf der Abgrenzung gegenüber Institutionen und dem männlichen Geschlecht, so findet in Phase 2 eine immer größere Differenzierung hinsichtlich Themen und Anwendungsbereichen statt, und es kommt zu einer Aufweichung der Trennlinien zwischen autonomen und institutionalisierten Zusammenschlüssen von Frauen. Diese Phase markiert den Beginn der institutionalisierten Frauen- und Geschlechterforschung in Deutschland und verfolgt zwei zentrale Ziele: erstens die Beseitigung des Andozentrismus (der vorherrschenden männlichen Sichtweise) in der Wissenschaft und zweitens den Abbau von Hierarchien und die Ermöglichung eines selbstbestimmten Lebens für Frauen. Die damals vorherrschende Spielart des Feminismus ist der sogenannte „Differenzfeminismus“, der sich vor allem gegen die Betrachtung des Männlichen als Norm und des Weiblichen als Abweichung davon richtet. Phase 3 des deutschen Feminismus, jene der Differenzierung, Professionalisierung und institutionellen Integration, ist hingegen geprägt von einer „reflexiven Kritik an der Zweigeschlechtlichkeit“, was zur Befassung

sprachliche Manifestationen geschlechterrelevanter Inhalte in der Synchronfassung eher die Geschlechterverhältnisse in Deutschland als jene in Österreich oder der Schweiz spiegeln.

mit bzw. Entwicklung von neuen Geschlechtertheorien führt. Zu nennen sind hier vor allem zwei Ansätze, die bisherige feministische Theorien teilweise grundlegend in Frage stellen: zum einen der von Candace West und Don Zimmerman (1991) geprägte *Doing-Gender-Ansatz*, zum anderen die von Judith Butler begründete *Queer Theory*. Bei *Doing Gender* geht es nicht mehr nur um die Unterscheidung zwischen sex als biologisch und *gender* als sozio-kulturell determiniertem Geschlecht. Im Vordergrund steht die *sex category*, ein gleichsam dazwischengeschalteter Prozess interaktiver geschlechtlicher Zuordnung, der den bis dahin implizierten kausalen Zusammenhang zwischen biologischem und sozial zugeschriebenem Geschlecht aufhebt (vgl. Faulstich-Wieland 2003:102f). Judith Butler geht sogar so weit, zu behaupten, dass die Kategorien „weiblich“ und „Frau“ in keinerlei Hinsicht feststehende Kategorien, sondern ausschließlich diskursive Konstrukte seien (vgl. Butler 1991:26). Die von ihr begründete *Queer Theory*

bezeichnet einen interdisziplinären Korpus von Wissen, der Geschlecht(skörper) und Sexualität als Instrumente und zugleich als ‚Effekte bestimmter moderner Bezeichnungs-, Regulierungs- und Normalisierungsverfahren‘[...] begreift, d. h. Geschlecht und Sexualität liegen der Kultur nicht voraus, sondern sind gleichursprünglich mit ihr. Eine zweite zentrale Annahme von Queer Studies ist die These, dass die Zwei-Geschlechter-Ordnung und das Regime der Heterosexualität in komplexer Weise koexistieren, sich bedingen und wechselseitig stabilisieren. (Hark 2005:285)

Beide Theorien betrachten Gender als etwas gesellschaftlich Konstruiertes, von der Natur Unabhängiges und bewirken ein Umdenken hinsichtlich der Geschlechterordnung: Wenn Gender etwas gesellschaftlich Gemachtes ist, so kann es kritisiert und verändert werden. Dies bedeutet gleichzeitig, dass seit jeher als geschlechtsspezifisch erachtete Wesensmerkmale, wie Härte oder Sanftmut, grundsätzlich allen Personen offenstehen (vgl. Degele 2008:68).

International etabliert sich die Frauenforschung, insbesondere nach der Weltfrauenkonferenz 1985, in beinahe allen Ländern der Erde. Den Forschungsprogrammen gemeinsam ist 1) ihre Forschungsorientierung, 2) ihr Studienprogramm-Status, 3) ihre Verbindung mit einer Frauenbewegung und 4) das Sichtbarmachen ihrer Arbeit durch eigene Veröffentlichungen (vgl. Howe 1997:408). Dennoch variiert der Grad der Verbreitung der Forschungseinrichtungen zwischen den verschiedenen Ländern: Liberale Länder, wie etwa Skandinavien, verfügen über mehr Programmstandorte als patriarchalisch organisierte Länder, wie etwa Italien. Ebenso variiert die Form der Institutionalisierung der Frauenforschung: Sie reicht von

Seminarangeboten über Nebenstudienfächer bis zu eigenen Studiengängen (vgl. Faulstich-Wieland 2003:42).²

² In Österreich etwa bieten nur die Universität Wien und die Karl-Franzens-Universität in Graz ein Masterstudium Gender Studies an. Andere Universitäten, wie etwa die Johannes-Kepler-Universität in Linz, verpflichten ihre Studenten zum studienbegleitenden Besuch von Lehrveranstaltungen zum Thema *Gender Studies* (vgl. URL Frey 2014).

1.2 Translation – Vom sprachlichen zum sozio-kulturellen Handeln

Parallel zur Entwicklung der Frauenforschung bahnt sich während der frühen 1970er-Jahre in der Translationswissenschaft die sogenannte „kulturelle Wende“ an, die in den frühen 1990er-Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Sie ist das Ergebnis der Begegnung der Translationswissenschaft mit der Kulturwissenschaft. Beide Wissenschaften hinterfragen die Trennung zwischen Hochkultur und anderen Formen kulturellen Schaffens und untersuchen, wie Machtverhältnisse die Produktion, Übersetzung und Rezeption von Texten beeinflussen (vgl. De Marco 2012:38). Wird vor 1970 Translation als bloßer linguistischer Transfer von einer Sprache in eine andere betrachtet – im Vordergrund steht damals das Erreichen der perfekten Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext und die sich daraus ergebende ständige Debatte betreffend zwei Hauptübersetzungsstrategien, die wörtliche Übersetzung einerseits und die freie Übersetzung andererseits –, so beginnt sich ab dieser Zeit die wissenschaftliche Aufmerksamkeit immer mehr auf die kulturelle Bedeutung von Translation sowie auf das Translat selbst zu richten (vgl. De Marco 2012:36). Eine in diesem Zusammenhang zu nennende bahnbrechende Theorie ist die in Theo Hermans Sammelband (1985) einem internationalen Publikum präsentierte Polysystemtheorie, ein Ansatz innerhalb der Descriptive Translation Studies ³, die besagt, dass Literatur und Kultur vielschichtige, miteinander widerstreitende Gebilde darstellen, in denen verschiedene Gruppen um Vorherrschaft wetteifern. In diesen Machtkämpfen können bestimmte kulturelle Ausdrucksformen, literarische Formen und Übersetzungen zum Einsatz kommen. Für Translate bedeutet dies, dass sie, je nach Funktion, unweigerlich in irgendeiner Weise verändert bzw. manipuliert werden. Gründe dafür seien im System der Zielkultur zu finden (vgl. Hermans 2003:97). Dieser Ansatz geht davon aus, dass Literatur und ihre Übersetzung einerseits die Gesellschaft, in der sie entstehen, beeinflussen, aber gleichzeitig von dieser beeinflusst werden und deshalb von den historischen und politischen Gegebenheiten derselben abhängig sind. Der Übersetzung von „junger“, noch nicht kanonisierter Literatur kommt dabei eine wichtige, gesellschaftlich innovative Rolle zu, da sie nicht auf bereits etablierte Literatur (und

³ Hauptanliegen dieser Anfang der 1970er-Jahre entwickelten Strömung der modernen Übersetzungswissenschaft, auch Manipulation School genannt, ist die Betrachtung von Übersetzungen als historische und kulturelle Phänomene in ihrer tatsächlichen Erscheinungsform, mit all ihren Fehlern und Schwächen, sowie das Finden von Erklärungen dafür, wie Übersetzungen in Gesellschaft und Geschichte funktionieren. Die Gemeinschaft, auf die sich die Untersuchung konzentriert, ist dabei immer die zielsprachliche Kultur (vgl. Hermans 2003:96).

deren Übersetzungen) zurückgreifen kann und auf diese Art neue Vorbilder schafft (vgl. De Marco 2012:37f).

Eine weitere für die Entwicklung der Translationswissenschaft nach 1970 wichtige Theorie ist die Dekonstruktion, welche den Glauben an die unveränderliche Bedeutung des Wortes oder des Begriffs in Frage stellt (vgl. Arrojo 2003:101). Sie ist jedoch weniger als Analyse, Kritik oder Methode zu verstehen. Laut ihrem Begründer, Jacques Derrida, beginnt sie mit der

Destruierung, wenn nicht der Zerschlagung, so doch der De-Sedimentierung und Dekonstruktion aller Bedeutungen, deren Ursprung in der Bedeutung des Logos liegt. Dies gilt besonders für die Wahrheit. (vgl. Derrida 1994:23)

Umgelegt auf die Translation bedeutet dies, dass es keine stabile begriffliche Eindeutigkeit mehr gibt und Texte und Worte nicht mehr eindeutig in Signifikant und Signifikat aufgespalten werden können. Dies macht einen von traditionellen Ansätzen geforderten idealisierten Transfer feststehender Bedeutungen zwischen zwei Sprachen unmöglich, und Übersetzer_innen kommt eine neue, wichtige Rolle in der Beurteilung und Schaffung von Bedeutung zu. Dementsprechend steht im Zentrum dieser Theorie sowohl das umfassende Verständnis der Beziehung zwischen Mensch und Sprache (Mutter- und Fremdsprache) als auch das Verhältnis von Sprachen zueinander (vgl. Arrojo 2003:102).

Diese Entwicklungen scheinen mitverantwortlich dafür, dass die Tätigkeit des Übersetzens ab 1970 immer mehr als Vermittlungsprozess betrachtet wird, der stark von kulturellen Spannungen beeinflusst und von Ideologie durchdrungen ist:

„It [the cultural turn] defines translation as a process of mediation which does not stand above ideology but works through it“. (Simon 1996:8)

Der auf die kulturelle Wende folgende, sogenannte Poststrukturalismus ist, hinsichtlich all dieser Paradigmenwechsel, vom kulturellen Pluralismus geprägt: Kultur wird nunmehr weder auf einen geographischen Raum noch auf einen literarischen Kontext beschränkt gesehen. Es folgt die vermehrte Anerkennung einiger literarischer Genres, wie etwa feministischer, homosexueller, lesbischer und post-kolonialer Literatur, und ihrer Übersetzungen, welche bis dahin eine stark untergeordnete Position einnahmen (vgl. De Marco 2012:38).

1.3 Begegnung – Translationswissenschaft und Geschlechterforschung

Im diesem Kapitel soll ein Querschnitt über die wichtigsten Berührungspunkte der beiden Disziplinen, vorwiegend nach 1970, gegeben werden. Dabei wird nacheinander auf die Auswirkungen der Geschlechterforschung auf die Bereiche Translationstheorie, Translationspraxis und Translationskritik eingegangen. Die genannten Beispiele erheben jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern wurden vielmehr aufgrund ihrer Relevanz hinsichtlich des Themas der vorliegenden Arbeit ausgewählt.

1.3.1 Gender und Translationstheorie

1.3.1.1 „Feministische Übersetzungstheorie“⁴

Während der 1970er- und 1980er-Jahre vertreten feministische Wissenschaftler_innen tendenziell die Ansicht, dass Sprache auch als Werkzeug der Manipulation diene und zur Konstruktion einer Realität beitragen könne, in der Frauen weniger Wahlmöglichkeiten hätten und in der ihnen bestimmte Verhaltensweisen vorgeschrieben würden. Mit einer solchen „patriarchalen“ Sprache würde ihnen gleichzeitig „patriarchale“ Kultur aufgezwungen werden. Feministische Autor_innen, Gelehrte und Translator_innen versuchen dem entgegenzuwirken, indem sie sprachliche Normen kritisieren oder bewusst mit diesen brechen (vgl. Von Flotow 2004:175). Diese Auffassung zeigt sich besonders deutlich im zweisprachigen Quebec, wo die Zusammenarbeit zwischen experimentellen, feministischen Autor_innen, wie Nicole Brossard oder Louky Bersianik, und deren Übersetzer_innen, wie Barbara Godard und Howard Scott, zur Entwicklung der *feminist translation* führt (vgl. Von Flotow 1991:71ff). Ein wesentliches Merkmal der diesen Praktiken zugrundeliegenden Theorie ist die Aufwertung der traditionellen Rolle von Übersetzer_innen: Die Theoretiker_innen wenden sich hierbei gegen das herkömmliche, binäre Konzept von Translation, das Übersetzer_innen als „[...] servant[s], [...] invisible hand[s] mechanically turning the word of one language into another“ (Godard 1990:91) sieht. Stattdessen wird eine neue Autorität für Übersetzer_innen gefordert, die jener von Autor_innen gleicht:

⁴ Gemeint ist hier keine in sich abgeschlossene Theorie, sondern die Gesamtheit jener Prinzipien, die der feministischen Übersetzungspraxis im Quebec der 1970er- und 1980er-Jahre zugrundeliegen.

Fidelity can only be understood if we take a new look at the identity of translating subjects and their enlarged area of responsibility as signatories of „doubly authored“ documents.
(Simon 1996:13)

Der wichtigste Aspekt bei dieser neuen Rolle ist, dass Übersetzer_innen ein Bewusstsein hinsichtlich der politischen und interpretativen Dimensionen ihrer Übersetzungen zugestanden wird sowie das Recht, Originaltexte im Zuge der Übersetzung zu verändern (vgl. Simon 1996:29). Dabei erfahren herkömmliche Konzepte der Translationswissenschaft, wie Übersetzungstreue und Unsichtbarkeit von Übersetzer_innen, eine Neubewertung: Übersetzungstreue soll nunmehr weder Autor_innen noch Leser_innen geschuldet werden, sondern einzig dem Übersetzungsprojekt selbst, an welchem sowohl Autor_innen als auch Übersetzer_innen gleichermaßen beteiligt sind (vgl. Simon 1996:2). Zu Beginn findet dies seinen Ausdruck darin, dass feministische Übersetzer_innen die jeweiligen Autor_innen in ihrem Anliegen unterstützen, sprachliche Konventionen zu unterlaufen und dabei weibliche Erfahrungen sichtbar zu machen (Von Flotow 2004:176). Ein Ausdruck dessen ist die von Übersetzer_innen dieser Schule empfundene Notwendigkeit, Texte im Zuge des Übersetzungsprozesses gleichsam zu feminisieren, i. e. im Sinne weiblicher Betrachtungsweisen umzuschreiben:

Rewriting in the feminine means to affirm the translator's critical difference while rereading and rewriting the ST. In the awareness that translation is a discursive act, the translator subverts the linguistic codes of the text and transmits a different cultural value.
(Federici 2011:84)

In späteren Phasen sehen feministische Übersetzer_innen ihre Tätigkeit zunehmend als Mittel der kulturellen Intervention bzw. als Korrektiv zu vergeschlechteten Diskursen in Ausgangstexten, was sprachliche Modifikationen auf allen Ebenen zur Folge hat:

With this practice the reader takes part in a feminist activity of translation, which reveals the gendered discourses implicit in texts. Feminist translators use language as cultural intervention, they alter expressions and metaphors of gender bias and domination at the level of concepts, of syntax and of the lexicon. (Federici 2011:83)

Diese neue Freiheit wird jedoch nicht als uneingeschränktes Recht zur Intervention in Ausgangstexte verstanden, sondern vielmehr als abhängig von den die Übersetzungen beeinflussenden Faktoren, wie Ort, Zeit und Beziehung zwischen Autor_in und Übersetzer_in. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Übersetzer_innen ihre Interventionen auch bereitwillig dokumentieren (vgl. Simon 1996:29). Damit findet auch die herkömmliche Auffassung, Übersetzer_innen hätten unsichtbar zu bleiben, ein Ende. Entgegen der konventionellen Vorstellung vom Translat als flüssigem,

transparentem und leicht lesbarem Text wendet man sich gegen die Ausradierung der Spuren der Übersetzer und befürwortet ein bewusstes Setzen von Spuren derselben:

The feminist translator affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of manipulation in the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest self-effacing translator [...] Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, footnotes – in a preface. (Godard 1988:50)

Alle diese neuen Betrachtungsweisen bedingen auch eine neue Auffassung hinsichtlich des Übersetzungsprozesses selbst. Aus feministischer Perspektive ist er nicht länger ein reproduktiver Vorgang, sondern ein Akt des kreativen Schaffens (vgl. Simon 1996:12).

Es überrascht wenig, dass die „feministische Übersetzungstheorie“ auf Gegnerschaft stößt. So zum Beispiel sieht Rosemary Arrojo diese als bloße Umkehr herkömmlicher (männlicher) Theorien. Sie kritisiert, dass feministische Übersetzer_innen männliche Interpretationen von Sprache mit Betrug, weibliche hingegen mit Bereicherung gleichsetzen würden, und unterstellt ihnen ihrerseits gewaltsames Vorgehen:

Are these moves and desires not in themselves inevitably violent, since they always intend to replace, or at least to supplement, other moves or other theories. (Arrojo 1995:74)

Auch wird die feministische Translation dahingehend kritisiert, dass sie Literatur von Autor_innen ehemaliger Kolonialländer an eine „feministische Ästhetik westlicher Länder“ angepasst habe. Manche dieser Werke seien im Zuge missionarischer Bestrebungen der Übersetzer_innen sowie der Annahme, es existiere eine weibliche Solidarität über wirtschaftliche, politische und kulturelle Grenzen hinaus, völlig unzutreffend interpretiert worden (vgl. Von Flotow 2004:177).

1.3.1.2 Translation und Dekonstruktion

„Indem sie Voraussetzungen hinterfragen, begreifen Dekonstruktivist_innen Phänomene als historisch gewordene Effekte von Machtwirkungen“ (Degele 2008:104). Mit dem dekonstruktivistischen Ansatz in der Geschlechterforschung eng verbunden ist der Name Judith Butler. Ihre zentrale Provokation besteht in der Behauptung, die Kategorien „weiblich“ und „Frau“ seien in keinerlei Hinsicht feststehende Kategorien, und sex (das biologische Geschlecht) sei schon immer *gender* (das sozial zugeschriebene Geschlecht) gewesen (vgl. Butler 1991:26). Die Kategorie „Frau“ im Sinne des Feminismus sei noch immer etwas Naturgegebenes, Außersprachliches und würde der feministischen Sache schaden, da diese ein ausschließliches diskursives

Konstrukt sei (vgl. Butler 1991:26). Dieser Ansatz führt dementsprechend auch zu Kritik an der „feministischen Translationstheorie“, deren Anliegen es zwar gewesen sei, weibliche Visionen zu demystifizieren und das Konzept „Frau“ freizulegen. Dieses sei jedoch hauptsächlich eine Erfindung anderer gewesen bzw. dessen Definition sei von einem und zugunsten eines patriarchalen Systems vorgenommen worden (vgl. Martin 2005:28). In seinen Bemühungen, sich neu zu definieren, hätte der sogenannte „kulturelle Feminismus“ nur Eigenschaften uminterpretiert, die den Frauen durch Männer zugeschrieben worden waren, wie Passivität, Sentimentalität und Subjektivität, und ihnen neue Namen, wie „Friedlichkeit“, „Hang zur Fürsorge“ oder „erweitertes Selbstbewusstsein“, gegeben. Eine Neudefinition des Konzepts „Frau“ sei jedoch nicht erfolgt: „Cultural feminists have not challenged the defining of women but only that definition given by men“ (Alcoff 1988:407 zit. nach Martin 2005:35). Dementsprechend sei das Hauptziel der feministischen Translationstheorie „the (re)construction of a genuinely distinctive female culture [...] an aim clearly in line with the proposals of cultural feminism“ (Martin 2005:35) gewesen.

Auch Pilar Godayol kritisiert die „feministische Übersetzungstheorie“, da hier von einer einheitlichen weiblichen Subjektivität ausgegangen worden sei, welche biologisch begründet war. Jedoch gebe es unterschiedliche feministische Strömungen, die weibliche Subjektivität jeweils anders interpretieren bzw. Konzepte, wie „Frau“, „Identität“, „Gender“ und „Geschlecht“, anders definieren würden (vgl. Godayol 2005:11). Daraus resultiere, dass

no translation can ever share the same feminine subjectivity as another since this would involve the stabilisation of meaning. Translating as/like a woman implies, then, a non-stable, and contingent representation of the feminine subject (...). (Scott 1992 zit. nach Godayol 2005:12)

Godayol propagiert daher eine offene, flexible Definition des Konzepts „Frau“ in der Translation: Der Status von Frauen, welcher über viele Jahrzehnte die Ursache ideologischer Konflikte zwischen Feminist_innen dargestellt habe, könne nicht mehr als starr begriffen werden, sondern als ein Konzept, welches ständiger Veränderung unterworfen sei. Nur auf diesem Wege könne die Polarisierung der feministischen Wissenschaft in zwei oder mehrere gegnerische Camps vermieden werden (vgl. Godayol 2005:12). In ähnlicher Weise sieht Martin die Entwicklung des Konzeptes „weiblich“ weder als biologisch begründet noch diametral gegensätzlich zum männlichen Geschlecht:

In effect, the concept of (female) gender has evolved from a biological determination which presumed us diametrically different from males to a cultural construction involving a series of habits, practices and discourses, not necessarily seen in opposition to those predicated of a supposedly essential ‚masculine identity‘. (Martin 2005:34)

Dekonstruktivistische Einflüsse führen jedoch nicht nur zur Betrachtung von Gender als fließendem, veränderlichem Konzept in der Translation, sondern verändern auch die Konzeption des Übersetzungsprozesses selbst. Denn Dekonstruktion meine die Hinterfragung der Unveränderlichkeit der Bedeutung von Wörtern an sich. Auf die Translation umgelegt bedeute dies, dass Wörter nicht mehr in unveränderliche Signifikate und Signifikante zerlegt werden können, wodurch sie ihre Eindeutigkeit einbüßen. Daraus resultiere, dass auch Ausgangstexte nicht mehr unveränderlich in ihrer Bedeutung seien (vgl. Arrojo 2003:101). Sie würden keine unantastbaren Einheiten mehr darstellen, sondern zum Gegenstand der Dekonstruktion werden und seien daher nicht mehr Träger unveränderlicher Bedeutungen. Diese erhalten sie vielmehr durch die Rezipienten selbst (vgl. Prunc 2007:255). Diese neue Betrachtungsweise spiegelt sich in verschiedenen Neudefinitionen des Übersetzungsprozesses. So etwa betrachtet Lawrence Venuti (1995:42) Übersetzung als „locus of difference“, einen Ort, wo sprachliche und kulturelle Unterschiede aufeinandertreffen. Auch Susan Bassnett (2005:87) sieht Übersetzer_innen als Vermittler_innen zwischen dem Bekannten und dem Fremden und Übersetzen als Begegnungszone, wo Andersartigkeit verhandelbar ist: „Otherness is reconceptualized as something that can be negotiated in a contact zone, an in-between space.“ Auch Clem Robyns’ Auffassung des Übersetzungsprozesses als „migration and transformation of discursive elements between different discourses“ (1994:408), oder prägnanter „discursive migration“, (1994:405) bezieht sich auf die Verschiebung von Bedeutungen zwischen Diskursen (jenem des Ausgangstexts und jenem des Zieltexts) und steht im krassen Gegensatz zu traditionellen Auffassungen des Übersetzungsprozesses als idealisiertem Transfer unveränderlicher Bedeutungen von einer Sprache in eine andere.

Zusammenfassend gesehen, habe der „kulturelle“ Feminismus bzw. die „feministische Übersetzungstheorie“ zwar wesentlich zur weiblichen Solidarisierung beigetragen, beruhe jedoch auch auf starren Konzepten von Geschlecht und perpetuiere auf diese Weise herkömmliche Gegensätze zwischen „männlich“ und „weiblich“ (vgl. Martin 2005:36f). Der Einfluss der Dekonstruktion hingegen scheint einerseits bewirkt zu haben, dass feststehende Geschlechterkonzepte, und damit die Sinnhaftigkeit einer „feministischen Übersetzungstheorie“, in Frage gestellt werden, andererseits markiert

sie das Ende der traditionellen Auffassung von Übersetzung als Transfer unveränderlicher Bedeutungen zwischen Sprachen.

1.3.1.3 Gender und audiovisuelle Translation

Filmsprache – und somit auch ihre Übersetzung – unterscheidet sich von anderen Genres dadurch, dass sie ein Mittel der Massenkommunikation darstellt:

It is precisely by this virtue of material reproducibility that film is commonly regarded as a phenomenon of mass communication: through mechanical reproduction it is in principle accessible to a large and not previously delimited group of people, irrespective of local barriers. (Delabastita 1989:197)

Das übersetzungswissenschaftliche Interesse an der Untertitelung und Synchronisation fremdsprachiger Filme ist nicht zuletzt auf die bereits erwähnte Polysystemtheorie zurückzuführen, welche besonderes Augenmerk auf die Wirkung von Zieltexten in der Zielkultur legt (vgl. De Marco 2012:65). Jorge Diaz Cintas (2004) etwa spricht von einem *film polysystem*, einem komplexen System nationaler Produkte und seiner Übersetzungen. Er prägt den Begriff *patronage* und meint damit die Kontrolle, welche Produzent_innen und für die Synchronisation verantwortliche Personen und TV-Kanäle hinsichtlich der Rahmenbedingungen der Filmveröffentlichung ausüben. Damit zeigt er auf, dass die audiovisuelle Translation ebenso wenig frei von wirtschaftlichen und politischen Zwängen ist wie die literarische Übersetzung (vgl. De Marco 2012:65f).

Im Gegensatz zur literarischen Übersetzung, welche vorwiegend auf die sprachliche bzw. Textebene beschränkt ist, berücksichtigt audiovisuelle Translation auch die semiotische Dimension – die Gesamtheit der Zeichen und Codierungen. Laut Dirk Delabastita ist Filmkommunikation das Produkt vierer verschiedener Zeichenkategorien: visuell-verbaler Zeichen, wie etwa Straßenschilder; visuell non-verbaler Zeichen, wie etwa Gestik und Mimik; akkustisch-verbaler Zeichen, wie Dialoge und Monologe; und akkustisch non-verbaler Zeichen, wie Musik oder Räuspern. Die spezielle Herausforderung für Filmübersetzer_innen besteht darin, die jeweils über den akkustischen bzw. visuellen Kanal gesendeten Zeichen in Einklang zu bringen. Dazu stünden fünf verschiedene Strategien, akkustisch-verbale Zeichen zu manipulieren, zur Verfügung: 1) Wiederholung, 2) Ergänzung, 3) Reduktion, 4) Änderung der Reihenfolge und 5) Ersetzung (vgl. Delabastita 1989:200). Für Marcella De Marco ist die Anwendung dieser Strategien jedoch nicht nur von den technischen Beschränkungen des Mediums Film abhängig, sondern steht in enger Verbindung mit gesellschaftlichen Normen:

However, it is always the norms that influence the translator's choices. [...] Norms tend to determine what the best technique to be used is, what kind of information may be omitted [...], and in what kind of relationship the source film and the target film enter. In fact, this schematic characterisation, which apparently only relates to technical issues, discloses other culture-bound norms that lie beyond the translator's choices. (De Marco 2012:108)

Mithilfe dieser translatorischen Flexibilität könnten in der Folge bestimmte gesellschaftliche Werte und Stereotype – welche sich im Medium Film sprachlich und außersprachlich, etwa an Verhaltensweisen, Gesten und Rollen von Filmfiguren, manifestieren – vermittelt und perpetuiert werden (vgl. De Marco 2012:109). Genderstereotype würden im Medium Film eine besonders große Rolle spielen, da es als Massenmedium tendenziell der vorherrschenden Ideologie folge, welche die binäre Einteilung der Geschlechter propagiere. Der Umstand, dass die Filmindustrie vornehmlich männlich kontrolliert und profitorientiert sei, führe zur wiederholten Darstellung derselben (in der Vergangenheit kommerziell erfolgreichen) Themen und Klischees, welche ihrerseits auf einer vorwiegend patriarchalen Werteinstellung beruhen würden (vgl. De Marco 2012:110).

1.3.2 Gender und Translationspraxis

1.3.2.1 „Feminisierung“ der Translation

Während Frauen bereits zu Zeiten des Mittelalters in der Übersetzung tätig sind, so dauert es doch bis zur Renaissance, dass Frauen die Übersetzungstätigkeit nutzen, um sich politisch Gehör zu verschaffen; ein Phänomen, welches Douglas Robinson (1995) als „Feminisierung“ der Übersetzung bezeichnet (vgl. Simon 1996:45). Während dieser Zeit ist Übersetzen, besonders in England, eine der wenigen intellektuellen Aktivitäten, die Frauen überhaupt zugestanden wird. Weibliche Autorenschaft gilt als zu aggressiv und ist deshalb weithin verpönt – sogar für jene Frauen, die im Zentrum des kulturellen Lebens stehen. Frauen übersetzen während dieser Zeit fast ausschließlich religiöse Werke, ohne jedoch in den Übersetzungen namentlich genannt zu werden (vgl. Simon 1996:46f). Nach und nach beginnen Übersetzerinnen sich mittels ihrer Tätigkeit öffentliches Gehör zu verschaffen bzw. sich auch als Autorinnen einen Platz in der Welt der Literatur zu sichern (vgl. Simon 1996:45). Eines der ersten Beispiele für diese Entwicklung stellt 1578 Margaret Tylers Übersetzung eines höfischen Romans aus dem Spanischen in das Englische dar⁵, in welchem sie implizit und explizit die patriarchalische Ideologie ihrer Zeit kritisiert. Dies zeigt sich etwa daran, dass in Tylers Übersetzung weibliche Unterwerfung signalisierende Ausdrücke

⁵ *A Mirrour of Princely Deeds and Knighthood* von Diego Ortunez de Calahorra (1578).

bzw. herabwürdigende Bezeichnungen für Frauen fehlen. Darüber hinaus stellt Tylers Vorwort zu ihrer Übersetzung – in welchem sie nicht nur das Recht für Frauen fordert, weltliche Literatur zu übersetzen, sondern auch, diese selbst zu verfassen – eines der seltenen von Frauen verfassten und veröffentlichten Schriftstücke dieser Zeit dar (vgl. Simon 1996:48f).

1.3.2.2 Feministische Translationspraxis

Am Beginn der feministischen Translation steht die Zusammenarbeit zwischen feministischen, in französischer Sprache publizierenden Autor_innen, wie etwa Nicole Brossard oder Louky Bersianik, und deren Übersetzer_innen in die englische Sprache, wie Barbara Godard oder Susanne de Lotbinière-Harwood, im zweisprachigen Québec der 1970er- und 1980er-Jahre. Diese Autor_innen unterlaufen den herkömmlichen Sprachgebrauch sowie die Konventionen literarischer Genres systematisch und inspirieren Übersetzer_innen zur ebenso unkonventionellen Übertragung ihrer Werke. Exemplarisch zu nennen sind Barbara Godards Übertragungen der Werke der radikal feministischen Autorin Nicole Brossard (1983; 1989; 1991), deren Werke Frauen als Subjekte der Sprache bzw. den Schreibprozess selbst thematisieren. Die oft von bloßen Andeutungen und Ellipsen geprägten Texte stellen hohe intellektuelle Anforderungen an die Leserschaft und bringen die Übersetzerin dazu, sich der Rolle der eigenen Assoziationen beim Übersetzungsprozess bewusst zu werden und diesen dadurch neu zu definieren (vgl. Simon 1996:23). Anderen Autor_innen und Übersetzer_innen geht es vor allem darum, die Herkunft patriarchalen Sprachgebrauchs zu kritisieren. So ist etwa Louky Bersianiks *L'Eugélonne* (1976) durchzogen von etymologischer Kritik konventionellen Sprachgebrauchs im Französischen, welchen sie manipuliert, um das darin inhärente patriarchale Wissen zu parodieren (vgl. Von Flotow 1991:72). In seiner Übersetzung (1984) überträgt Howard Scott jedoch weniger, was Bersianik über die französische Sprache sagt, sondern adaptiert die Botschaft der Autorin, indem er Sexismen des Französischen auf das Englische umlegt (vgl. von Flotow 1991:73,74).

Aber auch bei der Übersetzung nicht-feministischer Literatur steht die Kritik patriarchalen Sprachgebrauchs im Zentrum der Aufmerksamkeit feministischer Übersetzer_innen. Dieser wird attackiert, dekonstruiert oder bewusst umgangen (vgl. Von Flotow 1991:72). Anders als bei der Übersetzung feministischer Literatur, betrachten feministische Übersetzer_innen den Übersetzungsprozess hier als Schlachtfeld, wo der Kampf um sprachliche, kulturelle und vor allem geschlechtliche

Identitäten ausgetragen wird und Mythen, wie Objektivität und Transparenz von Sprache, in Frage gestellt werden können (vgl. Federici 2011:80). Im Vordergrund steht hier nicht mehr das Sichtbarmachen speziell weiblicher Erfahrungen oder der sprachliche Transfer feministischer Botschaften, sondern die kritische Hinterfragung der im Ausgangstext vermittelten impliziten Botschaften bzw. deren Veränderung. Ein Beispiel dafür ist Susanne de Lotbinière-Harwoods Übersetzung von Lise Gauvin (1989), in welcher sie ganze Passagen, etwa durch die Neutralisierung maskuliner Formen, „feminisiert“ und gegen die Intention der Autorin ideologisch „korrigiert“ (vgl. von Flotow 1991:79).

Auch in den U.S.A. wird, etwa zur selben Zeit, die offene feministische Intervention im Zuge der literarischen Übersetzung praktiziert. So etwa veröffentlichen die Übersetzerinnen Carol Maier (1985) und Suzanne Jill Levine (1992) ihre Einwände gegen den unverhohlenen und latenten Machismus in den Werken lateinamerikanischer Autoren und stellen gleichzeitig zur Diskussion, ob derlei Werke überhaupt übersetzt oder nur darin befindliche kritische Passagen verändert werden sollen (vgl. Von Flotow 2004:176). Auch die Übersetzer_innen französischsprachiger Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, welche sich gegen Sklaverei wendet, wie etwa Doris Kadish und Françoise Massardier-Kennedy (1994), gelangen zu dem Schluss, dass der darin befindliche Diskurs intellektuellen und politisch engagierten Leser_innen des 20. Jahrhunderts nicht zuzumuten sei. Sie verändern die Originaltexte dahingehend, dass sie die darin vorkommenden farbigen Protagonistinnen sprachlich in Heldinnen der Gegenwart verwandeln, indem sie etwa den Terminus *sauvage* (frz. für der/die Wilde), mit dem auf Farbige referiert wird, gänzlich streichen (vgl. Kittel et. al. 2004:177).

1.3.2.3 Feministische Übersetzungsmethoden

Die kanadische Übersetzungswissenschaftlerin Luise Von Flotow benennt verschiedene Übersetzungsmethoden, mit welchen feministische Übersetzer_innen einerseits in Texte intervenieren und andererseits ihre Interventionen dokumentieren. Zu nennen sind hier vor allem *supplementing*, *prefacing*, *footnoting* und *hijacking*. Beim *supplementing* handelt es sich um eine Strategie, mit welcher Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache kompensiert werden, wobei der Absicht der Autorin/des Autors entsprochen wird. Das stumme „e“ etwa – welches im Französischen die weibliche Form anzeigt, im Englischen jedoch nicht existiert – wird in der experimentellen französischsprachigen Literatur oft politisch eingesetzt, um weibliche

Beteiligung oder Unbeteiligung zu signalisieren: So zum Beispiel kritisiert Bersianik (1976) die damalige Abtreibungspolitik durch den Satz „Le ou la coupable doit être punie.“ Die (grammatikalisch unkorrekte) weibliche Form des Partizips soll kritisieren, dass, obwohl scheinbar beide Geschlechter von Strafe bedroht sind, die zu bestrafende Person letztlich weiblichen Geschlechts ist. In der englischen Übersetzung wird dieselbe Ironie nicht mehr auf lexikalischer, sondern auf syntaktischer Ebene ausgedrückt: „The guilty one must be punished, whether *she* is a man or a woman“ (zit. nach Von Flotow 1991:75). Im Gegensatz zu dieser noch wenig in den Text eingreifenden Strategie, ist *footnoting* ein Mittel feministischer Übersetzer_innen, um ihre Präsenz Leser_innen gegenüber aktiv zu betonen. In Fußnoten werden etwa Zusammenhänge aufgezeigt, mögliche Interpretationen einer Textstelle angeboten oder Mehrfachbedeutungen erklärt (vgl. Von Flotow 1991:76f). Während *footnoting* vor allem dokumentarischen Zwecken dient, ist *prefacing* ein Mittel feministischer Übersetzer_innen, ihr Werk zu reflektieren bzw. ihre Übersetzungsstrategien zu rechtfertigen. So etwa nimmt Susanne de Lotbinière-Harwood auf ihre Übersetzung von Lise Gauvin (1989) in einem Vorwort Bezug:

My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: This translation has used every possible strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. (de Lotbinière-Harwood 1990:9)

Jene Übersetzungsmethode, welche den gravierendsten Eingriff in den Ausgangstext darstellt, ist *hijacking*. Hier finden ideologische Korrekturen durch Übersetzer_innen *entgegen* der ursprünglichen Intention von Autor_innen statt. Dabei werden etwa Formen des generischen Maskulinums durch neutrale Formen ersetzt, wie in „our victory“ für „la victoire de l’homme“, Akteurinnen vor Akteuren genannt, wie in „women and men“, „her or his“, oder sexistische Phrasen in Anführungszeichen gesetzt, um deren Absurdität aufzuzeigen, wie etwa die Bezeichnung von Frauen als „masters of the kitchen“ (vgl. Von Flotow 1991:79). Die feministische Übersetzung wird so zu einem Prozess des kreativen Schreibens, in welchem Übersetzer_innen sichtbar sowohl ihr Verständnis des Ausgangstextes als auch ihre eigenen (davon abweichenden) Entscheidungen bei der Erstellung des Zieltextes darlegen.

1.3.3 Gender und Translationsdiskurs

Der Diskurs, welcher Übersetzung einerseits mit dem Weiblichen und Autorenschaft andererseits mit dem Männlichen assoziiert, blickt auf eine lange Tradition zurück. Diese beginnt mit John Florios (1603) pauschaler Gleichsetzung der

Translation mit dem Weiblichen bzw. Fehlerhaften und setzt sich Ende des 17. Jahrhunderts mit der durch den französischen Rhetoriker Ménages geprägten Metapher der „belles infidèles“ (frz. für: die schönen Untreuen) fort, welche für die Annahme steht, dass Übersetzungen, gleich Frauen, entweder schön oder (ge-)treu sein müssten (vgl. Simon 1996:9f). Die Langlebigkeit dieser Tradition zeigt sich daran, dass noch in Texten Ende des 20. Jahrhunderts die Beziehung zwischen Autor_in und Übersetzer_in – Original und Übersetzung – häufig vergeschlechtet wird, wie etwa in George Steiners *After Babel* (1975) (vgl. Simon 1996:10). Sie geht Hand in Hand mit der in der Übersetzungswissenschaft bis zu Beginn der 1970er-Jahre vorherrschenden Theorie, welche den Übersetzungsprozess als rein linguistischen Transfer sieht, bei dem der Ausgangstext der einzige Referenzpunkt ist und der nur zwei Übersetzungsstrategien zulässt, die wörtliche und die freie Übersetzung (vgl. De Marco 2012:36). Kritiker_innen, wie etwa Lori Chamberlain, jedoch sehen in diesem theoretischen Diskurs zur Beziehung zwischen Original und Übersetzung mehr als ein ästhetisches Problem, nämlich jenes der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern:

What proclaims itself to be an aesthetic problem, is represented in terms of sex [...] and what is consistently at issue is power [...]. I would agree that the reason translation is so overcoded, so overregulated, that it threatens to erase the difference between production and reproduction, which is essential to the establishment of power. (Chamberlain 1992:66)

Ein anderer der Übersetzung lange Zeit anhaftender Mythos ist jener der Pandora als der Verbreiterin von Chaos (vgl. Von Flotow 2004:177). In ihrer Arbeit kehrt Karin Littau (2000) diesen gleichsam in das Positive um: Sie zieht Parallelen zwischen der Widersprüchlichkeit dieser Figur und weiblicher Vielfalt. Umgelegt auf die Translation bedeutet dies, dass keine Übersetzung je den Grad der Perfektion erreicht und dass es so viele Übersetzungen gibt wie (Generationen von) Übersetzer_innen. Chaos weicht bei ihr einer erfreulichen Pluralität: „Nothing gets lost, with each and every translation there is always more“ (zit. nach Von Flotow 2004:177).

1.3.4 Gender und Übersetzungskritik

1.3.4.1 Bibelübersetzung

Als einer der wichtigsten Gründungstexte westlicher Kultur ist die Bibel lange Zeit einer ihrer wichtigsten Bezugspunkte überhaupt. Im 19. Jahrhundert, als Religion und deren Organisationen eine weitaus größere Rolle bei der Kontrolle gesellschaftlicher Normen spielen als heute, beginnen Vertreter_innen der amerikanischen Frauenrechtsbewegung, bestimmte Inhalte der Bibel bzw. deren

Übersetzungen als sexistisch zu kritisieren. Eine der härtesten Kritiker_innen ihrer Zeit ist Elisabeth Cady Stanton:

The Bible teaches that woman brought sin and death into the world, that she precipitated the fall of the race, that she was arraigned before the judgement seat of Heaven, tried, condemned and sentenced. Marriage for her was to be a condition of bondage, maternity, a period of suffering and anguish, and in silence and subjection [...]. (Stanton 1972:7)

Stanton ist überzeugt, dass Kritik an der Heiligen Schrift und ihren Übersetzungen ein notwendiger Schritt zu positiven Veränderungen für Frauen in der Gesellschaft ist. In *The Women's Bible*, oft als Gründungsdokument der feministischen Bibelwissenschaft bezeichnet, werden alle Abschnitte der *Bible, Revised Standard Version*, die sich auf Frauen beziehen, angeführt und mit kritischen Kommentaren der Autorin versehen. So etwa weist Stanton (1972:16) unter Bezug auf die Passage „So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them“ darauf hin, dass aus der Genesis 1:27 nicht auf die Schaffung der Frau in Abhängigkeit vom Mann geschlossen werden kann: Erst die später datierte Genesis 2:21-22 würde auf der Unterlegenheit der Frau beharren und diese zu einer Art Nebenprodukt degradieren (vgl. Stanton 1972:20):⁶

And the rib, which the Lord God had taken from man, made he a woman, and brought her onto the man. And Adam said, This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called Woman, because she was taken out of Man. (Bible, Revised Standard Version)

Diese Sichtweise wird auch von Wissenschaftler_innen des 20. Jahrhunderts geteilt. Davon ausgehend, dass die englische Übersetzung des hebräischen *ha'adam* „humankind“ (Menschheit) ist, meint etwa Phyllis Trible (1978:41), dass laut Genesis 1:27 kein Wesen männlichen Geschlechts, sondern ein geschlechtsneutrales „Erdwesen“ geschaffen wurde und dass die Teilung in Geschlechter erst in der späteren Genesis 2:22-23 erfolgte. In ähnlicher Weise betrachtet André Chouraqui (1992:49) in einem Kommentar seiner französischen Übersetzung der Genesis die Figur des Adam als androgynes Wesen und die Entstehung des Mannes sogar erst als Folge der Schaffung der Frau. In *The Book of J*, welches Teile einer Neuübersetzung der fünf ersten Bücher des Alten Testaments von David Rosenberg enthält, stellt Harold Bloom (1990) gar die These auf, dass diese aus der Feder einer Frau stammen. Ein Hinweis darauf sei unter anderem die im Verhältnis zu den männlichen Charakteren durchwegs positivere und kraftvollere Darstellung der weiblichen Charaktere:

⁶ Diese Interpretation gründet auf der Annahme, dass die Texte Genesis 1-3 von verschiedenen Autoren und aus verschiedenen Perioden stammen (vgl. Simon 1996:118).

Bloom's first point is that J's women characters are more exalted, admirable, and god-like than the men, promoting women's concerns over men's. [...] he notes how, without exception, the women are more imaginative, strong-willed, wise, and courageous than the men. For example, in J's Genesis story, the creation of the first woman - who is given six times the space devoted to the creation of the first man - involves building an elaborate structure out of a living being, while the creation of man is more like making a simple mud pie. Bloom claims that the creation story given to us by J, shows that the woman is animate from the beginning, not needing Yahweh's breath as the man did, and that she is therefore the more artistic, refined one. (URL Zaslov 1994)

Diese und ähnliche Betrachtungsweisen führen im anglo-amerikanischen Sprachraum zur Erstellung feministischer bzw. gendergerechter Bibelversionen, wie etwa *The Word for Us* (Haugerud 1977), *An Inclusive Language Lectionary* (1983) oder *At the Start. Genesis Made New* (Korsak 1992), in welchen Übersetzer_innen danach trachten, „patriarchale“ Übersetzungen der Heiligen Schrift der letzten Jahrhunderte rückgängig zu machen bzw. auf die Mehrdeutigkeiten in Quelltexten hinzuweisen und gendergerechte Übersetzungen anzuwenden, wie etwa im Falle der Gottheit (vgl. Von Flotow 2004:178). Im deutschen Sprachraum entwickelten zwischen 2001 und 2006 40 weibliche und 12 männliche Bibelwissenschaftler aus Österreich, Deutschland und der Schweiz die *Bibel in gerechter Sprache*. Letztere will jedoch, laut Herausgeberin, explizit nicht herkömmliche Bibelübersetzungen ersetzen, sondern versteht sich als Ergänzung dazu und als ein neuer „Zwischenstand auf einem Weg, der niemals zu Ende ist“ (Bail 2006:26). Die Übersetzer_innen wollen dabei den Texten nicht nur sprachlich gerecht werden, sondern die ursprünglichen biblischen Botschaften so ermitteln, wie es den Verstehensbedingungen des 21. Jahrhunderts entspricht. Obwohl man ihr den Status des Hilfsmittels bei Auslegungsproblemen zuerkennt, wird die *Bibel in gerechter Sprache* von Bischöfen Deutschlands und Österreichs als für den gottesdienstlichen Gebrauch ungeeignet erklärt (vgl. URL Bibel in Gerechter Sprache).

1.3.4.2 Literaturübersetzung

Die auf einer genderbewussten Perspektive basierende Übersetzungskritik literarischer Werke ist ein wichtiger Aspekt am Schnittpunkt zwischen Geschlechterforschung und Übersetzungswissenschaft. Sie führt einerseits zur Analyse präfeministischer Übersetzungen von Werken aus der Feder von Vorläuferinnen des Feminismus, andererseits zu zahlreichen Neuübersetzungen: So etwa zeigen Margaret A. Simons (1983) und Luise Von Flotow (2000), dass Übersetzungen der französischen Autorin, Philosophin und Frauenrechtlerin Simone De Beauvoir in das Englische die politische Wirkung der Originaltexte – sei es durch absichtliche formale Veränderung, Desinterpretation oder Zensur – weitgehend reduzieren. Ein weiteres Beispiel sind

Neuübersetzungen der Gedichte der bedeutenden antiken Lyrikerin Sappho, in welchen diese erstmals aus jener geschlechterbewussten Perspektive interpretiert werden, die der Autorin selbst zugeschrieben wurde (vgl. Von Flotow 2004:178).

Abseits feministischer Anliegen, durch genderechte Neuübersetzungen Jahrhunderte patriarchaler Übersetzung rückgängig zu machen, befassen sich einige Studien mit der Darstellung von Sexualität in der Übersetzung von Romanen. Dies ist erwähnenswert, da Sexualität ein wichtiger Aspekt kultureller und damit geschlechtlicher Identität ist und die Sprache über Sexualität gesellschaftliche Annahmen, Vorurteile und Tabus spiegelt (vgl. Santaemilia 2005:119). Hier ist vor allem Keith Harvey zu nennen. Er beschäftigt sich vor allem mit der Art und Weise, wie der Homosexuellen in englischsprachigen Romanen zugeschriebene „camp style“⁷ in das Französische übersetzt wird, um herauszufinden, ob und wie sich die Einstellung der französischen Gesellschaft zu Homosexualität im Lichte gesellschaftlicher Entwicklungen im anglo-amerikanischen Raum verändert hat. Er kommt zu dem Schluss, dass dieser Sprechstil in den Übersetzungen entweder vernachlässigt oder sogar negativ bewertet wird, was er den, verglichen mit anglo-amerikanischen Verhältnissen, mangelhaften Bemühungen in Frankreich zuschreibt, Homosexualität sichtbar zu machen (vgl. De Marco 2012:49). Ebenfalls von Relevanz in diesem Zusammenhang ist José Santaemilias Studie (2005), in welcher er vier verschiedene, zwischen 1970 und 2000 durchgeführte Übersetzungen von John Clelands erotischem Roman *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748) aus dem Englischen in das Spanische vergleicht, wobei drei Übersetzungen von Männern und eine Übersetzung von einer Frau stammt. Er geht der Frage nach, ob (vor allem die weibliche) Sexualität in den männlichen Übersetzungen anders dargestellt wird als in der weiblichen Übersetzung. Seine Studie zeigt einerseits, dass die weibliche Übersetzung – anders als die von Männern stammenden – zur Abschwächung und Neutralisierung sexueller Ausdrücke und Konnotationen im Allgemeinen tendiert. Des Weiteren stellt er fest, dass die Übersetzerin häufig eine völlige Zensur jener sexuellen Ausdrücke vornimmt, die den weiblichen Status gefährden (vgl. Santaemilia 2005:126). Es scheint also, als ob die Übersetzer den sexuellen Fantasien des Autors sprachlich bedingungslos Rechnung tragen, während die Übersetzerin Lustgewinn auf der Basis weiblicher Herabwürdigung tendenziell ablehnt.

⁷ Gemeint ist hier eine ostentativ und übertrieben feminine Art zu sprechen.

1.3.4.3 Filmübersetzung

Parallel zur feministischen Literaturübersetzungskritik gibt es eine feministische Kritik der Kinematographie.⁸ Obwohl die im Folgenden genannten Studien weder Filmdialoge noch deren Übersetzung untersuchen, scheint ihre Erwähnung insofern wichtig, als sie der eigentliche Anlass für die gegenständliche Arbeit sind. Ihre Ergebnisse zeigen nicht nur sexistische Inszenierungen auf, sondern geben Grund zur Annahme, dass auch Filmsprache geschlechtsdiskriminierende Elemente enthalten kann. Zu nennen sind hier die Studien von Mulvey (1975; 2003), Haskell (1987) und Tasker (1998), die sich mit der filmischen Darstellung von Frauen, Sexualität und Stereotypen beschäftigen. Besonders Mulveys Studien beeinflussen die Entwicklung von Filmtheorien. In ihrem Aufsatz (1975) zeigt sie auf, wie subtile sexistische kinematographische Strategien in Hollywoodproduktionen vor allem die männliche (Schau-)Lust manipulieren, indem die Kameraführung vor allem die Körper der weiblichen Darsteller fokussiert. Dadurch entstehe beim Publikum der Eindruck, es sei die Hauptaufgabe weiblicher Figuren, starke visuelle Reize zu vermitteln. Dieser Effekt gehe auch durch neue Technologien nicht verloren, da ein nunmehr mögliches Anhalten oder Wiederholen von Szenen diese Schaulust erhalten würden (vgl. De Marco 2012:111). Aber auch jüngere Studien belegen die filmische Inszenierung von Geschlechterstereotypen und Geschlechterrollen, so etwa Daniela Schmidts Studie (2007), welche die in der amerikanischen Fernsehserie „Gilmore Girls“ gezeichneten Frauenbilder bzw. darin vorkommende geschlechterstereotype Verhaltensweisen untersucht. Einerseits kommt die Autorin zu dem Schluss, dass die gezeigten Frauenbilder an der Oberfläche wenig traditionell sind (die meisten Frauen sind etwa finanziell unabhängig und zielstrebig). Andererseits jedoch werden Frauen, im Gegensatz zu Männern, stark über ihr äußeres Erscheinungsbild inszeniert und die Interaktion zwischen Frauen und Männern ist von eher geschlechtsstereotypen Verhaltensweisen geprägt (Frauen agieren beispielsweise deutlich gefühlsbetonter als Männer oder haben meist einen größeren Wunsch nach Partnerschaft). In ihrer quantitativen Inhaltsanalyse⁹ der amerikanischen Fernsehserien „Sex and the City“ und „Desperate Housewives“ kommt Christiane Wölfer (2007) zu dem Schluss, dass das

⁸ Jenes Gebiet, das die Gesamtheit der Grundlagen und Verfahren bei der Aufnahme und Wiedergabe von Filmen umfasst.

⁹ Sie untersucht unter anderem die Häufigkeit der Zuweisung geschlechterstereotyper Eigenschaften und Handlungen an die Figuren sowie deren positive/negative Bewertungen.

Frauenbild in „Sex and the City“ moderner, maskuliner und weniger geschlechtsstereotyp ist als jenes, welches in „Desperate Housewives“ vermittelt wird.

Während es viele Studien zur Inszenierung von Frauen in Film und Fernsehen gibt, sind Übersetzungskritische Studien in diesem Bereich rar. Zu nennen ist hier Nicole Baumgartens Übersetzungsvergleich (2005) zwischen der Original- und der Synchronfassung des James-Bond-Filmes „From Russia with Love“ (1963) hinsichtlich der sprachlichen Darstellung von Geschlecht. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die deutsche Synchronfassung einen tendenziell weniger geschlechtsdiskriminierenden Sprachgebrauch aufweist als das englische Original. Dies leitet sie daraus ab, dass die deutsche Synchronfassung potentiell diskriminierenden Diskurs an vielen Stellen gänzlich eliminiert und Passagen, welche unwillkommene Assoziationen in der Zielkultur wecken könnten, „neutralisiert“, indem sie bestimmte subjektive Einstellungen und Meinungen von Sprechern gar nicht erst versprachlicht. Sehr aufschlussreich ist Marcella De Marcos Analyse (2012) jeweils fünf amerikanischer und fünf britischer Filme aus dem Zeitraum zwischen 1988 und 2003: Sie untersucht sowohl die visuelle Inszenierung der Geschlechter als auch deren sprachliche Darstellung in den jeweiligen Originalversionen und vergleicht sie mit jener in den italienischen und spanischen Synchronfassungen. Ihr Hauptziel dabei ist es, einerseits die Originalfassungen hinsichtlich geschlechterdiskriminierenden Sprachgebrauchs bzw. geschlechtsbezogener Vorurteile zu analysieren, andererseits festzustellen, inwiefern die Synchronfassungen diesen Sprachgebrauch reproduzieren, ignorieren, abschwächen oder verstärken und ob durch die jeweiligen Strategien geschlechtsbezogene Stereotype potenziell in die Zielkultur exportiert werden. Die Analyse kommt zu dem Ergebnis, dass alle Originalversionen nicht nur sprachliche Sexismen, sondern auch Beispiele für einen Sprachgebrauch enthalten, der auf geschlechtsdiskriminierende Einstellungen hindeutet. Des Weiteren zeigt die Studie, dass abwertende Bezeichnungen – reichend von leicht negativ konnotierten Termini, wie „baby“, bis zum offen diskriminierenden „hooker“ – insgesamt öfter im Zusammenhang mit Frauen als mit Männern verwendet werden. Der Grad der Negativität kann dabei, je nach Tonfall des Sprechers, verstärkt oder abgeschwächt werden. Auffällig ist, dass im Falle von Abwertungen die Synchronversionen Frauen öfter mit Prostitution und sexueller Aktivität assoziieren als die Originalfassungen oder sie mit Tiernamen belegen, die in den Originalsprachen nicht existieren. Die Referenz auf homosexuelle Personen zeigt sich sowohl in den Originalen als auch in den Synchronfassungen am Gebrauch stark negativ konnotierter

Ausdrücke, wie etwa „poof“, und an einem übertrieben femininen Sprechstil dieser Personen, wobei dieses Element in der italienischen Fassung stärker ausgeprägt ist als in der englischen und spanischen Version. Zusammenfassend gesagt, zeigt diese Studie, dass zwar alle vier Kulturen ähnliche Einstellungen zu geschlechtlichen Identitäten haben, jedoch vermitteln die Synchronfassungen ein tendenziell stereotyperes Geschlechterbild. Die Frage, ob die von ihr analysierten Synchronfassungen zum Export von (Geschlechter-)Stereotypen beitragen würden, beantwortet De Marco tendenziell positiv:

If the characters address each other in an offensive way, through the use of vulgar vocabulary, the audience members may agree or disagree with this kind of treatment, but think of these forms of address as part and parcel of their language and their way of behaving. The crucial point is, if those same expressions are rendered in another language with terms that are not simply vulgar, but also sexist or racist, the audience members who have not viewed the film in the original language end up thinking that these forms of address are universal and, hence, become acceptable. (De Marco 2012:222)

2 Geschlechterrollen und Geschlechterstereotype

2.1 Lesearten von Geschlecht

2.1.1 Geschlecht als natürliche Kategorie

Die Betrachtung der Geschlechter und ihres Verhältnisses zueinander als naturgegeben hat historische Wurzeln. Im 18. Jahrhundert wird, ausgehend von anatomischen und physiologischen Unterschieden zwischen Männern und Frauen, wie etwa der weiblichen Gebärfähigkeit, auf unterschiedliche Wesensmerkmale der Geschlechter, wie etwa Mütterlichkeit, geschlossen (vgl. Degele 2008:60). Die wichtigste Erkenntnis der Anatomie als Grundlagenwissenschaft ist damals, dass Unterschiede zwischen Männern und Frauen nicht mehr nur an den Geschlechtsorganen, sondern am ganzen Körper festgemacht werden können. Der männliche Körper wird dabei als Maßstab, der weibliche als Abweichung davon betrachtet. Daraus folgt, dass Männer und Frauen als grundsätzlich, also auch psychisch, unterschiedliche Wesen betrachtet werden. Aus diesen Unterschieden werden in der Folge Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen sowie die Geschlechterordnung als solche abgeleitet (vgl. Degele 2008:61). Konkret führt dies dazu, dass

Frauen im 18. Jahrhundert aus der damals entstehenden bürgerlichen Rechtsordnung ausgegrenzt [werden]. Sie [werden] gezähmt, verhäuslicht, domestiziert, hausfrauisiert. (Degele 2008:60)

Während die kulturellen Leistungen von Männern als solche anerkannt werden, gilt das, was Frauen denken, empfinden oder leisten, als Ausdruck ihrer Natur (vgl. Degele 2008:60).

2.1.2 Geschlecht als sozial konstruierte Kategorie

Die Theorie der sozialen Konstruktion von Geschlecht basiert auf der „Unterteilung“ des Geschlechtsbegriffs in *sex* (biologisches Geschlecht) und *gender* (sozio-kulturelles Geschlecht) in der feministischen Theorie der 1970er-Jahre. Diese begriffliche Trennung geht auf einige Untersuchungen der 1960er-Jahre zurück, die die kulturelle Formung von „weiblich“ und „männlich“ aufzeigen, wie etwa jene von Margaret Mead (1985) oder auch jene von Harold Garfinkel (1967), in welcher er aufzeigt, dass eine Mann-zu-Frau-Transsexuelle erst bestimmte Praktiken erlernen muss, um als Frau wahrgenommen zu werden (vgl. Faulstich-Wieland 2003:108). Dazu gehört, kleinere Schritte zu machen, Kleider und langes Haar zu tragen, sich von

Männern die Tür aufhalten zu lassen oder in Gesprächen Zurückhaltung zu üben (vgl. Degele 2008:80). Die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* in der Geschlechterforschung soll die Annahme einer natürlichen Bestimmung von Geschlecht, wie sie in der bürgerlichen Moderne üblich war, widerlegen (vgl. Degele 2008:67). Dieses „Gewordensein“ von Frauen und Männern, ein Umstand, den schon die Schriftstellerin und Philosophin Simone de Beauvoir in ihrem berühmten Satz „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (zit. n. Faulstich-Wieland 2003:108) beschreibt, wird in der Regel als Sozialisationsprozess verstanden. Mit der Frage, wie es zur Herstellung genau zweier Geschlechter bzw. zur Aufrechterhaltung der Geschlechterordnung kommt, beschäftigen sich (sozial-)konstruktivistische Erklärungsansätze. Ihr Ziel ist die Erlangung von Erkenntnissen über Geschlechtsbedeutungen, deren Herstellung und Aufrechterhaltung (vgl. Degele 2008:79). Sie analysieren die empirischen Herstellungsprozesse von Geschlecht sowie die Konstruktion geschlechtsbezogener Asymmetrien und Hierarchien. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der Herstellung von Ungleichheit durch die „Klassifikation von Geschlecht“ (vgl. Degele 2008:82). Das Resultat der sozialen Konstruktion von Geschlecht ist die Heteronormativität (vgl. Degele 2008:89):

Heteronormativität beschreibt in erster Annäherung ein binäres Geschlechtersystem, das lediglich genau zwei Geschlechter akzeptiert und das Geschlecht mit Geschlechtsidentität, Geschlechtsrolle und sexueller Orientierung gleichsetzt: Die Basiseinheiten sind Männer und Frauen, die sich in ihrer Sexualität aufeinander beziehen [...] Heteronormativität bezeichnet aber nicht nur Naturalisierungen von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität, sondern bezieht sich darüber hinaus auch auf gesellschaftliche Strukturen und Organisationsweisen. (Degele 2008:88)

Die Säulen der Heteronormativität sind die Naturalisierung – das Erwecken des Anscheins der Natürlichkeit von Zweigeschlechtlichkeit –, die Unbewusstheit (die Verinnerlichung heteronormativer Wahrnehmungs- und Denkmuster) sowie die Institutionalisierung (die Schaffung binärer Geschlechterstrukturen in Politik, Wirtschaft, Rechtsprechung etc.) (vgl. Degele 2008:89f).

Jedoch gibt es auch viele Kritikpunkte an der konstruktivistischen Betrachtungsweise von Geschlecht, wie etwa, dass sie nur nach dem „wie“, nicht aber nach dem „warum“ frage und dementsprechend den Einfluss von Macht und Herrschaft ausblende. Ebenso wird mancherorts bezweifelt, dass die Entstehung geschlechtlicher Zeichen und Normen ausschließlich auf soziale Interaktion zurückzuführen sei (vgl. Degele 2008:99).

2.1.3 Dekonstruktion von Geschlecht

Während der interaktionistische Konstruktivismus konkreten Mechanismen und Prozessen nachgeht, wie Männer und Frauen tatsächlich „gemacht werden“, kritisiert der diskurstheoretische Dekonstruktivismus die Geschlechterkategorien selbst. Er geht davon aus, dass sowohl *sex* als auch *gender* Produkte von Machtverhältnissen sind. Geschlechterqualifikation sei dementsprechend ein Muster, das soziale Ordnung und Hierarchie herstellt (vgl. Degele 2008:101). Um diese zu beschreiben und zu analysieren, bietet sich die Dekonstruktion an: Sie konzentriert sich

auf die symbolische Ebene von Diskursen und Theorien [und] untersucht (und dekonstruiert) soziale Ordnung nicht auf der Ebene gesellschaftlicher Interaktions- oder auch Strukturzusammenhänge, sondern auf der Ebene von Sprache. [...] Sie geht davon aus, dass hegemoniale, durch Normen und Zwänge geprägte Machtverhältnisse in Diskursen zum Ausdruck kommen. Sie schaffen Wirklichkeiten, indem sie Dinge benennen, Ausschlüsse produzieren und damit menschliche Wahrnehmung und Handeln rahmen, prägen, steuern. (Degele 2008:103)

Untrennbar mit der Dekonstruktion der Kategorie „Geschlecht“ ist der Name Judith Butler verbunden. Ihre zentrale Provokation besteht in der Behauptung, „weiblich“ und „Frau“ seien in keiner Hinsicht feststehende Kategorien. Gender sei keine anatomische Gegebenheit, sondern (ausschließlich) ein diskursives Konstrukt (vgl. Butler 1991:26). Butler sieht Geschlecht als den performativen Effekt von Wiederholungen, welche in einem genau definierten gesellschaftlichen Rahmen stattfinden und so den Anschein von Natürlichkeit erwecken. Identität werde hierbei durch Handeln erzeugt, und Geschlecht sei daher das Resultat von Diskursen über Identität (vgl. Degele 2008:106):

Sprache konstruiert Subjekte mit einer „festen“ Identität und damit auch eine hierarchisch angelegte Konstruktion, wie die Geschlechterdifferenz. Auf einer allgemeineren Ebene richtet sich die Kritik gegen die Vorstellung eines Subjekts als eines mit sich selbst identischen Selbst, das genau weiß, was es ist und was es nicht ist – in der Gegenwart wie auch in der Zukunft. Stattdessen begreift Butler Identität als fragmentiert, pluralistisch und im Wandel begriffen. (Degele 2008:108)

Butler setzt auf die Strategien einer *Queer Theory*, welche Geschlechterinszenierungen als Spiel begreift und deren Ziel die Aufhebung bisheriger Zuschreibungen ist. Zweigeschlechtlichkeit wird hier durch „queer-Sein“, einer Vervielfältigung von Existenzformen, ersetzt (vgl. Faulstich-Wieland 2003:103). Im Gegensatz zu allen anderen Ansätzen stellt diese Theorie die Kategorie Geschlecht und alle damit verbundenen gesellschaftlichen Annahmen und Festschreibungen in Frage und läutet ein neues Kapitel in der Geschlechterforschung ein:

Nicht mehr Anerkennung von Verschiedenheit, sondern *gender-free*, die Aufhebung des Geschlechts als kollektive Zwangszuschreibung wird an den Horizont geschrieben. (Lenz 2002:63)

2.2 Geschlechterrollen

2.2.1 Definition

Vor einer Definition von „Geschlechterrolle“ scheint es zweckmäßig, den Begriff „Rolle“ in einem allgemeineren Sinne zu betrachten. Hier bietet sich zunächst das Hilfskonzept der *sozialen Position* an, die Dahrendorf (1977:30) als „Ort in einem Feld sozialer Beziehungen“ definiert. Anders gesagt ist *soziale Position* der Schnittpunkt mehrerer sozialer Beziehungen (z. B. Lehrer - Schüler, Lehrer - Eltern, Lehrer - Direktor). Sie kann aber auch aus einer einzigen Beziehung (z. B. Mann - Frau) entstehen (vgl. Lück 2009:79). Damit unmittelbar verbunden definiert Dahrendorf *soziale Rollen* als „Ansprüche der Gesellschaft an die Träger von Positionen“ (Dahrendorf 1977:33). Daher kann, so Lück, eine soziale Position auch verstanden werden als „Aufgabe, die übernommen werden muss, um des Funktionierens des Kollektivs willen“ (Lück 2009:79), wobei mit Kollektiv die Gesellschaft gemeint ist. Daraus ergibt sich, dass sich eine *soziale Position* bzw. die damit verbundenen Rollen aus der Notwendigkeit des Funktionierens der Gesellschaft ableiten. Der Begriff „Rolle“ meint hier nicht das Verhalten selbst, sondern nur die Erwartungen, aufgrund derer dieses gesetzt wird. So kann ein Individuum als Träger_in einer Rolle diesen Erwartungen entsprechen, muss es aber nicht (vgl. Lück 2009:80). Bezogen nun auf Geschlechterrollen gibt Eckes die folgende Definition:

Teils werden Geschlechterrollen präskriptiv, im Unterschied zu bloß deskriptiv verstandenen Geschlechterstereotypen konzipiert [...], teils werden sie, insbesondere im Kontext der Analyse von Familien-, Berufs- und Führungsrollen, sowohl in ihren deskriptiven als auch in ihren präskriptiven Funktionen diskutiert (...). In jedem Falle aber liegt die Betonung beim Geschlechterrollenkonzept auf den sozial geteilten *Verhaltenserwartungen*, die sich auf Individuen aufgrund ihres sozial zugeschriebenen Geschlechts richten. (Eckes 2004:165)

2.2.2 Geschlechtsidentität vs. Geschlechterrollenidentität

Da Menschen gesellschaftliche Wesen sind, lernen sie Rollenübernahme, was generell als Sozialisation verstanden wird (vgl. Lück 2009:81). Jedoch erst in der späteren Kindheit lernt das Individuum, die eigene Sichtweise mit der Perspektive der Außenwelt zu koordinieren (vgl. Mead 1973:194), d. h. Rollen zu übernehmen und den Erwartungen anderer zu entsprechen. Dabei behält es immer ein Stück Individualität, welches seine Einzigartigkeit ausmacht (vgl. Mead 1973:216). Dieser Prozess vollzieht sich zwar vorwiegend in der Kindheit, dauert aber grundsätzlich bis zum Lebensende. Dazu kommt die Internalisierung, i. e. das Individuum

übernimmt die Vorstellung dessen, was *richtig* oder *angemessen* sei, von seinen Mitmenschen und kann nun auch ohne deren Anwesenheit entsprechend handeln [...].(Lück 2009:81).

Was Geschlechtsidentität und Geschlechterrollenidentität anbelangt, wird in der Literatur nicht immer zwischen den beiden Konzepten differenziert. Geschlechtsidentität ist, laut Dorothee Alfermann, eine entweder männliche oder weibliche Identität, welche eine notwendige Komponente der persönlichen Entwicklung darstellt und im Allgemeinen mit dem bei der Geburt attestierten biologischen Geschlecht zusammenfällt. Der Aufbau derselben ist etwa ab dem 5. Lebensjahr festzustellen, und das Individuum erkennt seine Zugehörigkeit zum weiblichen oder männlichen Geschlecht (vgl. Alfermann 1996:57). Geschlechterrollenidentität hingegen sieht sie als eine von psychologischen und sozialen Faktoren bestimmte Größe. Dabei übernimmt eine Person die Erkenntnisse, Ansichten und Handlungsweisen, welche einem Geschlecht im Allgemeinen zugeschrieben werden, in das eigene Selbstbild (vgl. Alfermann 1996:58).

Gitta Mühlen-Achs (1998) hingegen spricht nur von „Geschlechteridentität“ und sieht diese als vollständig entwickelt, wenn

ein Individuum Gender vollkommen verinnerlicht hat, wenn es sich in Bezug darauf entwickelt und sich selbst hinsichtlich der entsprechenden Idealvorstellung von Weiblichkeit oder Männlichkeit beurteilt. Somit wird Gender zur wichtigsten Quelle der Selbstidentifikation. (Mühlen-Achs 1998:28)

In ähnlicher Weise sieht Erving Goffman (2001) „Geschlechtsidentität“ dann als ausgebildet, sobald ein Individuum

[...] ein Gefühl dafür [hat], was und wie es ist, sich durch die Bezugnahme auf seine Geschlechtsklasse entwickelt und sich selbst hinsichtlich der Idealvorstellung von Männlichkeit (oder Weiblichkeit) beurteilt [...]. (Goffman 2001:110)

Während Alfermann zwischen der Identifikation mit dem biologischen Geschlecht einerseits und jener mit den sozial erwünschten Merkmalen von Geschlecht andererseits unterscheidet, trennen Goffman und Mühlen-Achs die beiden Aspekte nicht: Für sie scheinen Geschlechtsidentität und Geschlechterrollenidentität ebenso deckungsgleich zu sein wie für Judith Butler *sex* und *gender*. Im Vordergrund steht bei beiden, bereits ganz am Beginn der Entwicklung eines Individuums, der Einfluss gesellschaftlicher Normen auf dessen Gefühle, Bedürfnisse und Werte, der seine Geschlechtsidentität unweigerlich prägt. Alfermann hingegen betrachtet das biologische Geschlecht als weitgehend bipolare Kategorie und die Identifikation mit dem biologischen Geschlecht als die Norm, räumt jedoch andererseits dem Individuum im Rahmen der Geschlechterrollenidentität einen gewissen Spielraum ein. Als Beispiele dafür nennt sie

etwa die Entscheidung einer Frau, traditionell männliche Sportarten, wie Fußball, auszuüben, oder den Wunsch eines Boxers, die Rolle des Hausmannes zu übernehmen (vgl. Alfermann 1996:58).

2.2.3 Theorien betreffend Geschlechterrollen

2.2.3.1 Doing Gender

Der von Candace West und Don Zimmerman (1987) geprägte Ansatz beruht auf der Prägung von Geschlecht durch zwischenmenschliche Interaktion (vgl. Faulstich-Wieland 2003:108). Es geht jedoch hierbei nicht um bewusst vorgenommene „geschlechtstypische“ Verhaltensweisen, sondern um teilweise unbewusste Handlungen hinsichtlich der Annahme, dass jegliches Verhalten durch eine Art „Genderlinse“ gesehen und dahingehend bewertet wird: „Doing gender is to engage in behaviour at the risk of gender assessment“ (West/Zimmermann 1991:23). *Doing Gender* sei deshalb unvermeidbar (vgl. West/Zimmermann 1991:24). Konkret betrifft dies sowohl den Austausch durch Sprache als auch durch Darstellung und Inszenierung:

Doing gender [läuft] nicht nur über das Wissen, über Sprache und über den Kopf [...], sondern ganz wesentlich über den Körper und damit über Darstellungen und Inszenierungen. Geschlechtszugehörigkeit ist nicht allein an mentales Wissen gebunden, sondern an praktisches Wissen, d. h. die Darstellung erfolgt über körperliche Routinen. (Faulstich-Wieland 2003:109f)

Als Beispiel für *Doing Gender* nennt Degele, unter Verweis auf ihre Studie (2004), das „Sich-schön-Machen“ von Frauen aufgrund der gesellschaftlichen Erwartung, dass Frauen mehr Aufwand für ihr Äußeres betreiben als Männer. Ihr Wunsch nach Anerkennung bringe viele dazu, sich einem Schönheitskult und dessen Zwängen, wie Schlankheit, Jugend etc., zu unterwerfen. Dies betreffe vor allem karrierewillige Frauen, die fürchten, aufgrund eines etwaigen beruflichen Aufstiegs ihre „Weiblichkeit“ zu verlieren, und daher einen Großteil ihres Gehalts für „Selbst-Instandsetzungs- und Selbstinszenierungsprodukte“, wie Kosmetika, Sportzentren etc., ausgeben (vgl. Degele 2008:91).

Doing Gender analysiert also einerseits das Zustandekommen von Heteronormativität, beschreibt jedoch gleichzeitig (geschlechtsspezifische) Verhaltensweisen aufgrund derselben impliziten Geschlechternormen, welche wiederum auf die sozialen Rollen (im Sinne von Dahrendorf 1977) der Geschlechter schließen lassen.

2.2.3.2 Theorie der sozialen Rollen

Gemäß der Theorie von Alice Eagly (1987) ist der Ausgangspunkt für die Entstehung von Geschlechterrollen die Arbeitsteilung von Frauen und Männern in der Gesellschaft. Diese sei mit bestimmten familiären und beruflichen Rollen verbunden, aus welchen geschlechtsbezogene Erwartungen einerseits und geschlechtsspezifische Fähigkeiten und Einstellungen andererseits folgen würden. Beide Faktoren gemeinsam bewirken letztendlich das unterschiedliche soziale Verhalten der Geschlechter. Dies wiederum führe zur Annahme, Frauen und Männer hätten exakt die Eigenschaften, die sie für die Ausübung ihrer Rollen benötigten (vgl. Eagly 1987:32).

Thomas Eckes sieht diese Theorie durch das Ergebnis einer weiteren Untersuchung von Eagly/Steffen (1984) bestätigt, in der Personen nur aufgrund ihrer Vorstellung als „Hausfrauen“ bzw. „Hausmänner“ von Testpersonen hoch in *expressiven* und niedrig in *instrumentellen* Fähigkeiten eingeschätzt werden, während Personen, die als „voll erwerbstätig“ präsentiert werden, höhere *Instrumentalität* und niedrigere *Expressivität* zugeschrieben werden (vgl. Eckes 1997:70).¹⁰ Ein Indiz für die Relevanz dieser Theorie auch fünfzehn Jahre später ist einerseits Detlev Lücks Studie (2009) zum Wandel der Geschlechterrollen im internationalen Vergleich¹¹. Seine Befragung von in Partnerschaften befindlichen Testpersonen international zeigt, dass weder in den U.S.A. noch in den meisten europäischen Ländern der weibliche Anteil an der Erwerbsarbeit über 40% liegt, in mitteleuropäischen und angelsächsischen Ländern gar nur um 35%, was Lück als „kontinuierliches Maß für die Männlichkeit von Erwerbsarbeit“ interpretiert (vgl. Lück 2009:192). Andererseits zeigt die Studie, dass in beinahe allen Ländern der weibliche Anteil an der Hausarbeit bei etwa 70% liegt (vgl. Lück 2009:210), woraus der Autor schließt, dass „die Rolle des *Familienergählers* noch ganz überwiegend in männlicher Hand [ist]“ (Lück 2009:197). Wenn man nun Lücks Befund 2002 der nach wie vor bestehenden „Männlichkeit der Erwerbsarbeit“ bzw. „Weiblichkeit der Hausarbeit“ jenen Ergebnissen einer Studie von John Williams und Deborah Best (1990) gegenüberstellt, welche (ebenfalls im internationalen Kontext) auf die mehr oder weniger unveränderte Existenz des *instrumentellen* bzw. *expressiven*

¹⁰ Die von Eckes (1997) geprägten Begriffe *Expressivität* und *Instrumentalität* beschreiben je ein Merkmalsbündel, welches aufgrund von Befragungen während der 1970er-Jahre dem weiblichen bzw. dem männlichen Geschlecht zugeschrieben wurde. *Expressivität* meint vor allem Eigenschaften wie „abhängig“, „sanft“, „warmherzig“, während *Instrumentalität* eher gegenteilige Eigenschaften, wie etwa „aggressiv“, „dominant“, „unabhängig“, enthält, vgl. 2.3.4.1.

¹¹ Lücks (2009) Studie betrifft Befragungen zu den genannten Themen, welche 2002 in europäischen Ländern (außer den baltischen Ländern) sowie den U.S.A., Kanada, Neuseeland, Australien und Russland durchgeführt wurden.

männlichen bzw. weiblichen Geschlechterstereotyps hindeuten, so ist ein kausaler Zusammenhang zwischen den beiden Ergebnissen zumindest nicht von der Hand zu weisen.

2.2.3.3 Rollenübereinstimmungs- bzw. Vorurteiltheorie betreffend Frauen in Führungspositionen

Diese Theorie will weniger den Ursprung von Geschlechterrollen als die Problematik des Durchbrechens derselben analysieren bzw. die praktische Unmöglichkeit der Übernahme gegensätzlicher Geschlechterrollen durch ein und dieselbe Person aufzeigen. Trotz der Tatsache, dass beispielsweise in den U.S.A. Frauen auf dem Berufs- und Bildungssektor ähnlich repräsentiert sind wie Männer – 46% aller Beschäftigten sind Frauen, davon 45% in Entscheidungs-, Leitungs- und Verwaltungspositionen, und 45% aller akademischen Grade (Bachelor bzw. Master) werden von Frauen gehalten –, gibt es nach wie vor das „Glasdeckenphänomen“, eine Barriere aus Vorurteilen und Diskriminierung, die Frauen von Führungspositionen fernhält. In den U.S.A. zeigt sich dies daran, dass in den Fortune-500-Unternehmen¹² 4% Frauen hochdotierte und nur 0,4% CEO-Positionen innehaben; ferner sind nur 13% der Senatoren, 14% der Kongressabgeordneten und 10% der Gouverneure von Bundesstaaten Frauen. Schließlich halten nur 2% Frauen den militärischen Rang eines Brigadegenerals bzw. Admirals (vgl. Eagly/Karau 2002:573). Mit ihrer *role congruity theory of prejudice toward female leaders* versuchen Eagly/Karau (2002) dieses Phänomen zu erklären. Diese beinhaltet zwei Thesen: erstens, dass Frauen (generell) als weniger geeignet für Führungspositionen erachtet werden als Männer, und zweitens, dass das mit der Führungsrolle assoziierte Verhalten weniger positiv bewertet wird, wenn es durch Frauen erfolgt. Der ersten These liegt die Tatsache zugrunde, dass Beobachter stereotype Erwartungen betreffend eine bestimmte soziale Gruppe – in diesem Falle Frauen – haben, welche nicht mit jenen Eigenschaften bzw. Rollen übereinstimmen, die eine Führungsposition erfordert. Letztere wird eher mit stereotyp männlichen Charakteristika assoziiert (vgl. Eagly/Karau 2002:574).¹³ Die Inkongruenz dieser gegensätzlichen Eigenschaftsbündel¹⁴ wiederum reduziert in den Augen der Beobachter das Potential dieser Gruppe, in dieser Position erfolgreich zu sein:

¹² Dies sind die vom amerikanischen Magazin *Fortune* jährlich veröffentlichten 500 umsatzstärksten Unternehmen der Welt.

¹³ Die Autoren berufen sich hier unter anderem auf die Studie von Williams/Best (1990).

¹⁴ Diese stereotyp weiblichen Merkmale werden bei Eagly/Karau (2002) als *communal attributes* (gemeinschaftsorientierte Eigenschaften) und stereotyp männliche Eigenschaften als *agentic attributes*

Therefore, in thinking about female leaders, people would combine their largely divergent expectations about leaders and women, whereas in thinking about male leaders, people would combine highly redundant expectations. (Eagly/Karau 2002:575)

Die zweite These lautet, dass das typischerweise mit der Führungsposition in Verbindung gebrachte, stereotyp männliche Verhalten weniger positiv bewertet wird, wenn Frauen es an den Tag legen. Dieser Umstand ergibt sich laut Theorie daraus, dass effiziente weibliche Führungspersonen, welche oft stereotyp männliche Verhaltensweisen zeigen, gleichsam dafür „bestraft“ werden, da sie bei der Ausübung der Führungsrolle die Rollenerwartungen an das weibliche Geschlecht nicht oder unzureichend erfüllen:

Paradoxically, perceiving a female leader as very similar to her male counterpart may produce disadvantage. This disadvantage can arise from the adjunctive norms associated with the female gender role. Because women who are effective leaders tend to violate standards for their gender when they manifest male-stereotypical agentic attributes and fail to manifest female-stereotypical communal attributes, they may be unfavourably evaluated for gender role violation, at least by those who endorse traditional gender roles. (Eagly/Karau 2002:575)

Dies wird unter anderem durch eine Untersuchung von Heilmann et al. (1995) bestätigt, welche zeigt, dass erfolgreiche Managerinnen generell als böartiger (streitbarer, egoistischer und verbitterter) und gleichzeitig als weniger rational (unlogisch denkend, unobjektiv etc.) bezeichnet werden als erfolgreiche Männer in derselben Position. Hand in Hand damit geht auch die Tendenz, Frauen in Macht- oder Führungspositionen mit wenig schmeichelhaften Beinamen zu bedenken, wie etwa „Steel Dawn“ für Dawn Steel, die erste Direktorin eines großen Hollywood-Filmstudios, oder „Iron Lady“ bzw. „Attila the Hen“ für die britische Ex-Premierministerin Margaret Thatcher (vgl. Eagly/Karau 2002:576).

2.2.4 Geschlechterrollen in Fernsehserien

Bei der Betrachtung der Darstellung von Geschlechterrollen in den Fernsehserien der letzten 50 Jahre zeigt sich ein stetiger Wandel, vor allem was die Rolle der Frau angeht: Während in den 1960er-Jahren Frauen kaum in Fernsehserien, und wenn, dann beinahe nur im familiären Kontext, zu sehen sind (vgl. Schneider 1995:153f), so ändert sich dies in den 1970er-Jahren zunehmend. Obwohl die Berufstätigkeit verheirateter Frauen noch als Tabu dargestellt wird, so treten unverheiratete Frauen in den damals sehr beliebten Kriminalserien immerhin als Assistentinnen ihrer höherrangigen Kollegen auf (vgl. Schneider 1995:167). In Serien

(handlungsorientierte Eigenschaften) bezeichnet und entsprechen im Wesentlichen den von Eckes geprägten Kategorien *expressiv* und *instrumentell*.

der 1980er-Jahre hingegen stellen im Beruf stehende Frauen bereits die Norm dar, und die bislang strikte Trennung zwischen der (von Männern dominierten) Berufswelt und der (von Frauen dominierten) privaten Welt scheint aufgehoben. Großen Einfluss auf die mediale Darstellung von Geschlechterrollen hat der neue Serientyp der Seifenoper: In diesem Format sind oft Frauen die Protagonisten. Die Kernthemen „Liebe“, „Beziehung“ und „Beziehungskrise“ stehen in Einklang mit stereotyp weiblichen Interessen, und Gefühle werden offener denn je (verbal) dargestellt (vgl. Schneider 170f). In den Serien der 1990er-Jahre ist den Frauen endgültig der Sprung in die öffentliche Welt gelungen, wobei der Konflikt zwischen der Berufstätigkeit und den familiären Pflichten von Frauen weiter ein Thema bleibt. Macht und Gewalt wird jedoch nach wie vor überwiegend von Männern ausgeübt, während Frauen sich eher in der Rolle der Unterlegenen oder allenfalls jener des verführerischen Vamps wiederfinden. Öffentliche und private Räume haben thematisch keine Bedeutung mehr: Intime Szenen passieren in der Außenwelt und berufliche Themen halten Einzug in die Privatsphäre. Die Charaktere selbst sind die wichtigsten Bedeutungsträger. Dennoch ist die Darstellung von Frauen und Männern nach wie vor oft mit einem geschlechterstereotypen Verhalten verknüpft (vgl. Schneider 1995:172ff). Was Serien im 21. Jahrhundert anbelangt, so scheinen von sich überzeugte, emanzipierte weibliche Figuren stark im Trend zu liegen: Immer mehr Kriminalserien, wie etwa „The Closer“, „Bones“ oder „Schnell ermittelt“, haben Chefermittlerinnen. Ebenso finden sich in Spitals- und Anwaltsserien vermehrt Hauptdarstellerinnen, wie in „Grey’s Anatomy“, „Ally Mc Beal“ oder „Julia – Eine ungewöhnliche Frau“. Auch sind immer mehr emanzipierte, von Männern unabhängige weibliche Singles die Protagonistinnen von Fernsehserien, wie „Sex and the City“, „Gilmore Girls“ oder „Cugar Town“, in welchen männliche Figuren eher untergeordnete Rollen (kurzzeitige Liebhaber, temporäre Lebensabschnittspartner oder unzulängliche Rendezvous) spielen. Bei genauerer Betrachtung dieses neuen Frauentypus zeigt sich jedoch, dass – oberflächlich gesehen – Frauen zwar in traditionelle Männerdomänen eindringen, dabei jedoch weiter ihre stereotypen Eigenschaften und Verhaltensweisen beibehalten. In Kriminalserien etwa finden sich nach wie vor zumeist männliche Täter, und Ermittlerinnen wird oft eine männliche „Helferfigur“ zur Seite gestellt (vgl. Rodde 2002:10). Die emanzipierten Serien-Singlefrauen sind meist mehr mit romantischen Gefühlen und Männern als mit Karriere und Freizeit beschäftigt und warten, wie viele ihrer Geschlechtsgenossinnen, auf den „Traumprinzen“. So kommt Gitta Mühlen-Achs (2002:11) zu der Erkenntnis,

dass auch der neue Typ der starken Frau letztlich wieder auf herkömmliche weibliche Eigenschaften zurückgeworfen wird und dass nur die Weise, in welcher diese Abwertung erfolgt, weniger plump ist als in früheren filmischen Werken.

2.2.5 Veränderung der Geschlechterrollen

Gleiche Repräsentanz in der Berufswelt bzw. gleicher Anteil bei Führungspositionen gelten nach wie vor als wichtige Indikatoren für die Gleichstellung der Geschlechter. Nun scheint es auf den ersten Blick, als ob Frauen in beiden Kategorien deutlich aufgeholt hätten: In den U.S.A. beispielsweise steigt der Prozentsatz berufstätiger Frauen von 20% (1900) auf 59% (2005) an, während jener berufstätiger Männer im selben Zeitraum von 88% auf 73% fällt. Auch was Führungspositionen im Bereich Management, Wirtschaft und Finanz anbelangt, steigt der weibliche Anteil von 18% (1972) auf 43% (2007). In acht europäischen Ländern¹⁵ zeigt sich ein ähnliches, wenn auch etwas abgeschwächtes Bild, wobei zu bemerken ist, dass diese Führungspositionen vornehmlich auf der unteren Ebene angesiedelt sind (vgl. Eagly/Scesny 2009:229). Trotz der hohen Repräsentanz von Frauen am Arbeitssektor und in unteren Managementpositionen sind die Hauptentscheidungsträger in der Berufswelt nach wie vor Männer. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass in den größten börsennotierten Unternehmen der Länder der Europäischen Union Frauen nur 4% der Direktoren stellen und nur mit 10% in den höchsten Führungsgremien vertreten sind. In den Fortune-500-Unternehmen sind Frauen ebenfalls nur mit 15% in Führungsgremien vertreten (vgl. Eagly/Scesny 2009:21). Dies könnte auch damit verbunden sein, dass sowohl in Europa als auch den U.S.A. ein hoher Anteil an Frauen nach wie vor in Teilzeit beschäftigt ist. Und zwar sind in Europa 29% aller weiblichen und nur 7% aller männlichen Berufstätigen in Teilzeitbeschäftigung, während das Verhältnis in den U.S.A. 18% zu 8% beträgt (vgl. Eagly/Scesny 2009:34). Die Autorinnen sehen auch einen engen Zusammenhang zwischen der weiblichen Unterrepräsentanz beim Arbeitsausmaß einerseits und der Übernahme häuslicher Pflichten durch Frauen andererseits:

Women's fewer hours of paid employment combined with their greater responsibility for domestic work [...] produces a modified form of the traditional division of labor that still favors ascribing somewhat greater agency to men and greater communion to women. (Eagly/Scesny 2009:34)

¹⁵ Deutschland 37%, Großbritannien 34%, Italien und Spanien 32%, Schweden 30%, Österreich 27%, Niederlande 26%, Dänemark 25%.

Des Weiteren stellen Eagly/Scesny, zumindest die U.S.A. betreffend, eine beträchtliche Segregation innerhalb der Berufskategorie „Manager“ fest: Während Frauen diese Position vorwiegend in sozialen und Dienstleistungsbereichen, wie etwa im Gesundheitsdienst (70%), bei Human Resources (70%) und in der Bildung (64%), bekleiden, sind sie in traditionell männlichen Berufsfeldern, wie etwa der industriellen Erzeugung, dem Ingenieurwesen und in der Baubranche, mit jeweils 16%, 7% und 8% stark unterrepräsentiert (vgl. Eagly/Scesny 2009:34). In Summe sind also die Veränderungen der Geschlechterrollen in der Gesellschaft, zumindest in der Berufswelt, weit weniger massiv als anhand von Statistiken oft propagiert wird. Manche Wissenschaftler_innen argumentieren sogar, dass wer von tatsächlicher Gleichheit der Geschlechter hinsichtlich Macht und Status spricht, nur einfach nicht bereit sei, die rosarote Brille abzulegen. Schmitt et al. (2009) etwa meinen, dass durch zwei voneinander unabhängige Prozesse die Gleichstellung von Frauen und Männern zu Unrecht suggeriert wird: und zwar erstens durch das Propagieren einer Art „Alibiaufstieg“ (*token progress*) einiger weniger Frauen, der als Beweis für den allgemeinen Fortschritt bei der Gleichstellung von Frauen und Männern herangezogen wird, obwohl dies in der Realität nur die Ausnahme darstellt:

Some of the most visible advances and achievements by individual women reflect token progress that does little to affect the status of women as a group. A number of high-status positions, occupations and stereotypically male dominated areas are characterized by tokenism as only a small minority of women have actually advanced into these positions. The success of these women is often touted as an indicator of women's progress. (Schmitt et al. 2009:52)

Eine weitere Irreführung besteht laut der Autor_innen darin, dass bestehende Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern oft im Lichte (noch massiverer) Macht- und Statusunterschiede der Vergangenheit präsentiert und daher automatisch als (großer) Fortschritt interpretiert werden. So werden beispielsweise in den U.S.A. häufig die 1975 gesetzlich verankerte Chancengleichheit für Frauen in Bildung und Sport, die weibliche Überrepräsentanz hinsichtlich akademischer Qualifikationen sowie der (langsame) Rückgang der Einkommensschere zitiert. Jedoch unterliegen Frauen in den U.S.A. noch immer einem größeren Armutsrisiko, werden härter von den zahlreichen Sparprogrammen der Regierung getroffen als Männer, und bestimmte Frauengruppen, wie ethnische Minderheiten und sozial Schwache, haben erschwerten Zugang zu Krankenversorgung und qualitativ hochwertiger Bildung. Ganz zu schweigen von Frauen in Ländern der Dritten Welt, die oft weder über Trinkwasser und Unterkunft noch über Schutz vor Gewalt verfügen (vgl. Schmitt et al. 2009:55).

However, despite such evidence of stagnation and regression, media and cultural representations tend to focus on women's advances [...] contributing to a widely shared belief that members of disadvantaged groups are doing better compared even with the recent past. (Schmitt et al. 2009:5)

2.3 Geschlechterstereotype

2.3.1 Definition

Unter den mannigfaltigen Definitionen sollen nur jene beiden erwähnt werden, welche im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand am relevantesten erscheinen: So etwa werden Geschlechterstereotype unter anderem definiert als „kognitive Strukturen, die sozial geteiltes Wissen über die charakteristischen Merkmale von Frauen bzw. Männern enthalten“ Eckes (1997:15). Nach dieser Definition sind Geschlechterstereotype gleichsam ein Produkt der Annahme, dass Geschlecht eine soziale Kategorie darstellt, deren Bedeutung kulturell bedingt ist und die sich auch auf die soziale Wahrnehmung und die soziale Interaktion auswirkt. Stereotype sind zu unterscheiden von Stereotypisierung und den damit einhergehenden Abläufen. Letztere meint die „Anwendung stereotypgestützten Wissens auf konkrete Personen“ (Eckes 2004:165). Des Weiteren werden Geschlechterstereotype definiert als

eine zentrale Komponente sozial geteilter impliziter Geschlechtertheorien. Solche Theorien sind umfassende Systeme von Alltagsannahmen über die Geschlechter und ihre wechselseitigen Beziehungen. Neben Geschlechterstereotypen enthalten sie Einstellungen gegenüber den Geschlechtern und ihren jeweiligen Rollen, Bewertungen von Individuen mit rollenabweichendem Verhalten sowie geschlechtsbezogenen Wahrnehmungen und Einschätzungen der eigenen Person. (Eckes 2004:166)

Geschlechterstereotype erfüllen verschiedene Funktionen für alle, die sich ihrer bedienen: jene der „Ökonomie“, indem sie – bei wenig Denkaufwand – Information maximieren; jene der „Inferenz“, indem sie Unsicherheit durch Verallgemeinerungen reduzieren; jene der „Kommunikation“, indem sie zur sprachlichen und nichtsprachlichen Verständigung beitragen; jene der „Identifikation“ als Instrument der Selbsteinschätzung; jene der „Evaluation“, indem sie die Bewertung der „Eigengruppe“ (jener, welcher man selbst angehört) im Gegensatz zur „Fremdgruppe“ (jener, zu welcher man sich nicht zählt) ermöglicht (vgl. Eckes 2004:168).

2.3.2 Komponenten

Ashmore/De Boca (1979) unterscheiden drei Klassen von Merkmalen von Geschlechterstereotypen: *definierende*, *identifizierende* und *zugeschriebene* Merkmale (zitiert nach Eckes 1997:63). *Definierende* Merkmale sind biologische Charakteristika,

welche als naturgegeben betrachtet werden und anhand welcher Menschen denken, Frauen und Männer eindeutig unterscheiden zu können.¹⁶ *Identifizierende* Merkmale gestatten das Erkennen einer Person als Frau bzw. Mann anhand visueller Hinweise, wie Kleidung und Frisur. *Zugeschriebene* Merkmale hingegen werden aus der Wahrnehmung von Geschlechtszugehörigkeit abgeleitet und beziehen sich auf Eigenschaften, Einstellungen und Interessen. Letztere sind der „Stoff“, aus welchem Geschlechterstereotype hauptsächlich bestehen (vgl. Eckes 1997:64). Dies wird deutlich am Dreiecksmodell von Kay Deaux und Mary E. Kite (1985): Die Dreiecke stehen jeweils für die Gesamtheit weiblicher bzw. männlicher Stereotype. Die *definierenden* Merkmale, als kleinste Stereotypenkomponente, befinden sich an der Spitze der Dreiecke. Das Fehlen der Überlappung zwischen weiblich und männlich in diesem Bereich soll zeigen, dass es hier keinerlei Spielraum für Interpretation bzw. Inferenz gibt und dass es sich um (biologische) Gegebenheiten handelt, aufgrund derer man „definiert“ (im Gegensatz zu „inferiert“). In der Mitte der Dreiecke befindet sich die nächstgrößere Gruppe der *identifizierenden* Merkmale. Die Überlappung des männlichen und des weiblichen Bereichs deutet darauf hin, dass die Unterscheidung der Geschlechter anhand dieser Merkmale hier etwas mehr auf Inferenz beruht als bei den *definierenden* Merkmalen und daher weniger realitätsbezogen bzw. zuverlässig ist. Die *zugeschriebenen* Merkmale bilden die Basis der Dreiecke und stellen die „Substanz“ der Stereotype dar. Die große Schnittmenge in diesem Bereich zeigt den hohen Grad an Inferenz bzw. Unzuverlässigkeit hinsichtlich der Unterscheidung der Geschlechter anhand dieser Merkmale (vgl. Eckes 1997:64f). Eine andere Art Geschlechterstereotype zu strukturieren besteht darin, ihnen eine *deskriptive* und *präskriptive* Komponente zuzuordnen. Erstere besteht aus Annahmen über die Eigenschaften der beiden Geschlechter, welche ihnen aus verschiedenen Gründen zugeschrieben werden. So etwa „*sind* [Hervorhebung im Original] Frauen abhängig, verständnisvoll und emotional“ (Eckes 2004:166). Männer dagegen „*sind* unabhängig, dominant und zielstrebig“ (Eckes 2004: 166). Wenn solche Merkmale sich für die jeweilige Gruppe nicht bewahrheiten, hat dies nur Überraschung zur Folge, etwa, wenn Frauen in einer hitzigen Diskussion sachlich bleiben. Die *präskriptive* Komponente von Geschlechterstereotypen hingegen meint Annahmen in Bezug darauf, wie Frauen und Männer sein oder wie sie sich

¹⁶ Dazu sei bemerkt, dass die biologische Grenze nur auf der Ebene der Chromosomen, nicht jedoch auf hormoneller oder morphologischer Ebene eindeutig gezogen werden kann (vgl. Eckes 1997:63).

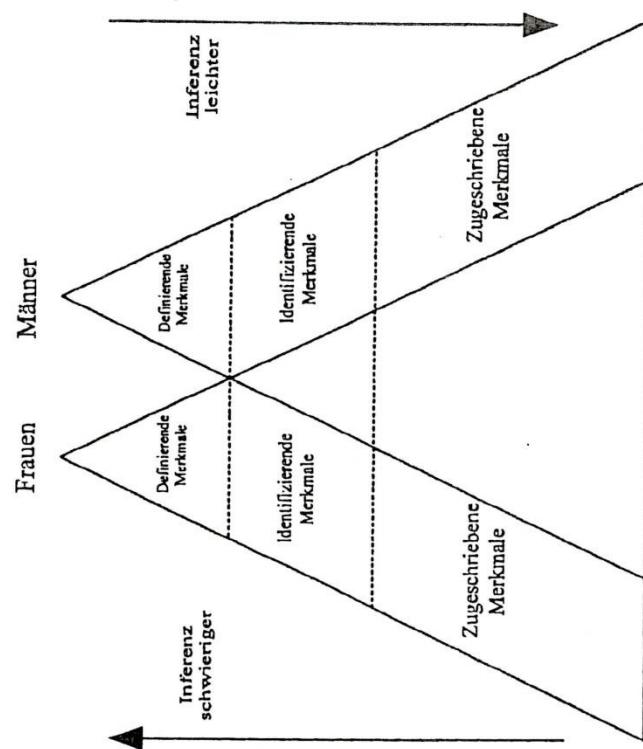


Abb. 1 Dreiecksmodell stereotyper Geschlechtsmerkmale (vereinfacht nach Deaux/Kite, 1985:30)

verhalten sollen, und deckt sich in diesem Fall mit der Definition von „Geschlechterrolle“. Wenn sich diese Erwartungen nicht bestätigen, zieht dies zumeist eine ablehnende Reaktion nach sich, wie etwa, wenn sich Frauen als zielstrebig und durchsetzungsfähiger als gleichgestellte männliche Kollegen erweisen (vgl. Eckes 2004:165).

2.3.3 Arten

2.3.3.1 Globalstereotype

Aufgrund ebenfalls zahlreicher Untersuchungen der 1970er-Jahre zu Geschlechterstereotypen kommt Eckes (1997) zu dem Schluss, dass weitgehend homogene Gruppen von Merkmalen öfter mit Frauen als mit Männern bzw., umgekehrt, öfter mit Männern als mit Frauen assoziiert werden. Er gruppiert diese Merkmale in zwei Merkmalsbündel:

Das erste Merkmalsbündel beschreibt den Kern des kulturellen Männerstereotyps. Hierzu zählen Merkmale wie „unabhängig“, „dominant“, „selbstsicher“, „ehrgeizig“, „zielstrebig“, „rational“ und „willensstark“. Das zweite Bündel gibt den Kern des kulturellen „Frauenstereotyps“. Es umfasst Merkmale wie „abhängig“, „verständnisvoll“, „emotional“, „sanft“, „warmherzig“, „gesprächig“ und „anlehnungsbedürftig“. (Eckes 1997:58)

Diese Merkmalsbündel bezeichnet Eckes (1997:58), in Anlehnung an Parson/Bales (1955), als *Instrumentalität* (für die Männern zugeschriebenen Eigenschaften) einerseits und *Expressivität* (für die Frauen zugeschriebenen Merkmale) andererseits.

Die Ergebnisse von Untersuchungen etwa zwanzig Jahre später belegen, dass sich diese Merkmalsbündel im Laufe der Zeit wenig verändert haben (vgl. Eckes 1997:58). So zum Beispiel zeigt eine umfangreiche Studie von John Williams und Deborah Best (1990), dass es auch eine hohe Übereinstimmung bei geschlechterstereotypen Merkmalszuschreibungen zwischen verschiedenen Kulturen gibt: Die Autoren untersuchen stereotype Eigenschaften der Geschlechter in 25 Ländern¹⁷ und stellen dabei eine hohe länderübergreifende Übereinstimmung bei den Männern und Frauen stereotyp zugeschriebenen Merkmalen fest. Folgende stereotype Eigenschaften werden in zumindest 20 bzw. 25 Ländern genannt (vgl. Williams/Best 1990:77)

Stereotype feminine Merkmale:

¹⁷ Australien, Bolivien, Brasilien, Kanada, England, Finnland, Frankreich, Deutschland, Irland, Indien, Italien, Israel, Japan, Malaysia, Niederlande, Neuseeland, Nigeria, Norwegen, Pakistan, Peru, Schottland, Südafrika, Trinidad, USA, Venezuela.

abergläubisch, abhängig, affektiert, attraktiv, charmant, einfühlsam, emotional, feminin, furchtsam, gefühlvoll, geschwätzig, liebevoll, milde, neugierig, schwach, sanft, sexy, träumerisch, unterwürfig, weichherzig

Stereotyp maskuline Merkmale:

anmaßend, abenteuerlustig, aggressiv, aktiv, dominant, egoistisch, ehrgeizig, einfallsreich, emotionslos, entschlossen, erfinderisch, initiativ, ernsthaft, faul, fortschrittlich, grausam, grob, hartherzig, klar denkend, kräftig, kühn, laut, logisch denkend, maskulin, mutig, opportunistisch, rational, realistisch, robust, selbstbewusst, selbstherrlich, stark, streng, stur, tatkräftig, unabhängig, überheblich, unbekümmert, unerschütterlich, unnachgiebig, unordentlich, unternehmungslustig, weise

Auffallend dabei ist, dass viele Merkmale mit jenen des *instrumentellen* bzw. *expressiven* Merkmalsbündels übereinstimmen und dass die Anzahl stereotyp männlicher mehr als doppelt so hoch ist wie die stereotyp weiblicher Merkmale und dass das männliche Globalstereotyp sich somit vielschichtiger darstellt als das weibliche.

2.3.3.2 Substereotype

Verschiedene Untersuchungen zeigen, dass Globalstereotype, i. e. Stereotype über die allgemeinen Kategorien „Männer“ und „Frauen“, sehr weit gefasst sind und deshalb die ihnen zugeschriebenen Funktionen nicht ausreichend erfüllen können. In ihrer Untersuchung, in welcher die Befragten bestimmten Frauentypen, wie der „Karrierefrau“ oder dem „Bunny“, Eigenschaften zuschreiben sollten, kommen Clifton et al. (1979) zu dem Schluss, dass sich jene für die beiden Kategorien genannten stereotypen Eigenschaften nicht nur unterscheiden, sondern von der Mehrheit der Befragten als nicht vereinbar angesehen werden:

There is strong evidence for distinctive stereotypes of housewife and bunny and, furthermore, these two traditional role alternatives for women are not perceived as complementary by the majority of respondents. (Clifton et al.1976:135)

Dies deutet darauf hin, dass es auf bestimmte Frauentypen zutreffende spezifische Stereotype gibt, welche jedoch nicht übereinstimmen (müssen) oder sogar gegensätzlich sind. Eine Reihe anderer Untersuchungen identifiziert weitere Substereotype für Frauen und Männer, mit dem Ergebnis, dass einige sich deutlich von den jeweiligen

geschlechtsspezifischen Globalstereotypen unterscheiden. So etwa erhält das weibliche Substereotyp „Karrierefrau“ die Zuschreibungen „dominant“, „kühl“, „selbstbewusst“ und das männliche Substereotyp „der Alternative“ die Zuschreibungen „nachdenklich“, „offen“, „zeigt Gefühle“ (vgl. Eckes 2004:169).

2.3.3.3 Stereotypeninhaltsmodell

Weshalb jedoch werden Frauen so einhellig *expressive* und Männern *instrumentelle* Merkmale zugeschrieben? Einen Erklärungsansatz bietet das Stereotypeninhaltsmodell (*stereotype content model*) von Fiske et al. (2002:879ff). Die Stereotypeninhalte werden hier einerseits in Bezug auf den Status (*status*) bestimmt. Dieser wird gemessen am Prestige des Berufs sowie am wirtschaftlichen Erfolg und an der Bildung einer Gruppe und bestimmt die Einordnung einer Gruppe auf der *Kompetenzskala*: Gruppen mit hohem Status rangieren hoch, Gruppen mit niedrigem Status tief. Eine weitere Messkategorie ist die Bedrohlichkeit (*competition*):¹⁸ Eine Fremdgruppe gilt aus der Perspektive der Eigengruppe als bedrohlich, wenn die Eigengruppe aufgrund eines der Fremdgruppe zugeschriebenen Vorteils einen Nachteil verzeichnet. Als kooperativ oder wenig bedrohlich gilt eine Fremdgruppe dann, wenn die Eigengruppe bei der Interaktion mit der Fremdgruppe keine Einbußen zu befürchten hat. Wenig bedrohliche Gruppen rangieren hoch, bedrohliche Gruppen tief auf der *Wärmeskala*. Gemäß den Ergebnissen der Studie korrelieren bei einigen Gruppen *Wärme* und *Inkompetenz* bzw. *Kälte* mit *Kompetenz*. So werden zum Beispiel Hausfrauen als wenig bedrohlich (= *warm*) und gleichzeitig wenig *kompetent* eingeschätzt (vgl. Abb. 2). Männern hingegen wird hohe *Kompetenz* zugeschrieben, sie befinden sich auf der *Wärmeskala* nur im Mittelfeld. Diese Ergebnisse könnten laut Fiske et al. (2002) eine Begründung für die Inhalte globaler Geschlechterstereotype darstellen: Das Frauenstereotyp ergibt sich somit aus einem relativ niedrigen *Status* von Frauen (in beruflicher und wirtschaftlicher Hinsicht) und ihrem hohen Wert auf der *Wärmeskala* aufgrund ihrer kooperativen Interdependenz mit Männern

¹⁸ Die Bedrohlichkeit durch eine bestimmte Gruppe entsteht durch deren Bevorzugung gegenüber der eigenen Gruppe auf verschiedenen Ebenen.

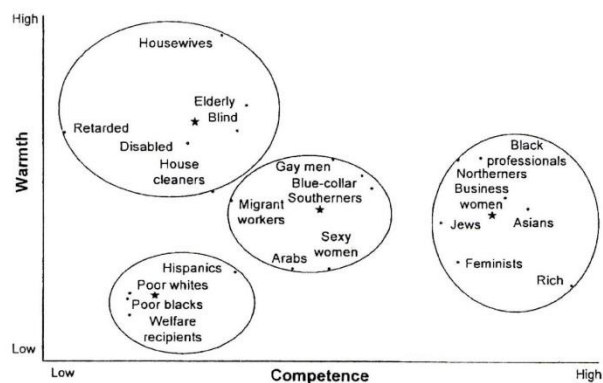


Abb. 2 „Stereotypeninhaltsmodell“: Studie 1

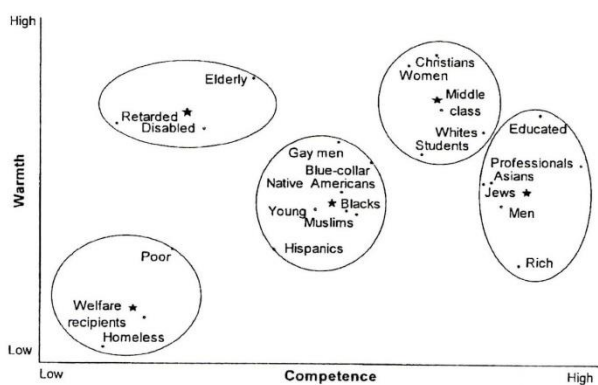


Abb.3 „Stereotypeninhaltsmodell“: Studie 2

Wärme	Kompetenz	
	Niedrig	Hoch
Hoch	Paternalistische Stereotype niedriger Status, kooperative Interdependenz (z.B. die Hausfrau; der Softie)	Bewundernde Stereotype hoher Status, kooperative Interdependenz (z.B. die Selbstbewusste; der Professor)
Niedrig	Verachtende Stereotype niedriger Status, kompetitive Interdependenz (z.B. die Spießlerin; der Prolet)	Neidvolle Stereotype hoher Status, kompetitive Interdependenz (z.B. die Karrierefrau; der Yuppie)

(vor allem im häuslichen, familiären Bereich). Konträr dazu ergibt sich das globale Männerstereotyp aus deren hohem Wert auf der *Kompetenzskala* – aufgrund des beruflichen und wirtschaftlichen Erfolgs – und einem nur mittleren Wert auf der *Wärmeskala* – aufgrund ihrer relativen Bedrohlichkeit für die Gruppe der Frauen (vor allem im häuslichen Bereich, aber auch im beruflichen Umfeld).

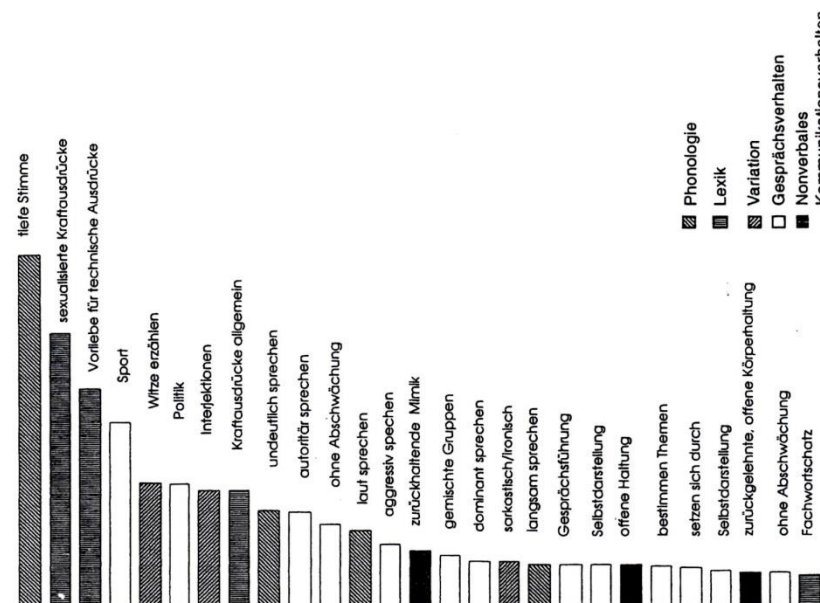
Das oben erwähnte Modell ist jedoch nicht nur eine mögliche Erklärung für die Dichotomie *expressiv* und *instrumentell* bei Globalstereotypen, sondern auch für die oft gegensätzlichen Inhalte von Substereotypen (vgl. Eckes 2004:169): So zum Beispiel wird das weibliche Substereotyp „Hausfrau“, welches hoch auf der *Wärmeskala*, aber niedrig auf der *Kompetenzskala* rangiert, als *paternalistisches* Stereotyp bezeichnet. Das weibliche Substereotyp „Karrierefrau“ hingegen, welches niedrig auf der *Wärmeskala*, jedoch hoch auf der *Kompetenzskala* angesiedelt ist, wird als *neidvolles* Stereotyp bezeichnet. Auch männliche Substereotype können im Gegensatz zueinander stehen: Während etwa „der Prolet“, welcher sowohl auf der *Wärme-* als auch der *Kompetenzskala* niedrige Werte hat, in die Kategorie *verachtendes* Stereotyp fällt, ist „der Professor“, der auf beiden Skalen hoch rangiert, ein *bewunderndes Stereotyp* (vgl. Abb. 4).

2.3.3.4 Sprachstereotype

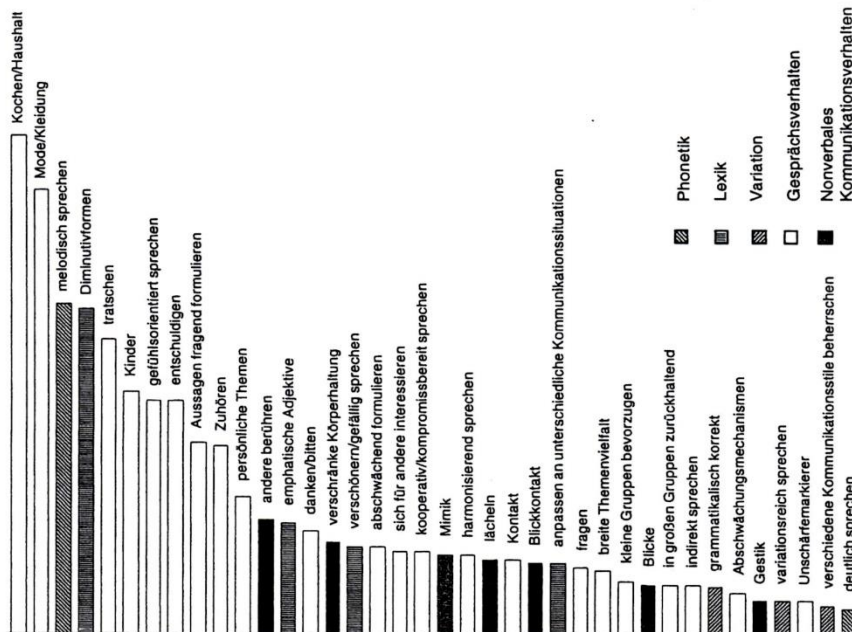
Inhalte von Stereotypen werden unter anderem mithilfe der Methode des Prozentratings erfasst. Hierbei schätzen Testpersonen, zu welchem Prozentsatz ein (vorgegebenes) Merkmal auf Personen einer bestimmten Gruppe zutrifft. Diese Methode kann auch angewendet werden, um die Inhalte geschlechtsbezogener Sprachstereotype zu erforschen. So zum Beispiel werden bei Gottburgsen (2002) von 97 Merkmalen verbaler Kommunikation aus den Bereichen Phonologie, Lexik, Variation¹⁹, Gesprächsverhalten²⁰ und nonverbales Kommunikationsverhalten 65 Merkmale als signifikant geschlechtsbezogen - davon 27 Merkmale als stereotyp männlich und 38 Merkmale als stereotyp weiblich – identifiziert (vgl. Gottburgsen 2002:101). Das männliche Sprachstereotyp betreffend lassen die ersten vier Merkmale – tiefe Stimme, sexualisierte Kraftausdrücke, Vorliebe für technische Ausdrücke und Sprechen über Sport – relativ deutliche Rückschlüsse auf das Geschlecht zu, während die darauffolgenden zehn nur mittlere und die restlichen dreizehn Merkmale

¹⁹ Gemeint ist hier die Variation hinsichtlich Standardsprache und Register sowie das Vorkommen von Witz.

²⁰ Obwohl von der Autorin nicht explizit angegeben, ist anzunehmen, dass sich dieser Bereich mehr auf Inhalte bzw. die kommunikative Wirkung von Äußerungen bezieht.



Diagnostische Merkmale des männlichen Sprachstereotyps



Diagnostische Merkmale des weiblichen Sprachstereotyps

vergleichsweise wenig Aussagekraft haben. Das weibliche Sprachstereotyp betreffend sind die ersten vierzehn Eigenschaften als stark diagnostisch einzuschätzen, während die darauffolgenden sechs Eigenschaften mittlere und die restlichen achtzehn vergleichsweise weniger Diagnostizität haben. Insgesamt ergibt die Studie, dass die größten Unterschiede bei der Zuschreibung von geschlechtsspezifischen Sprachstereotypen auf lexikalischer Ebene zu finden sind. Die Ebenen Phonologie und Gesprächsverhalten unterscheiden sich etwas weniger stark, während Unterschiede in den Bereichen nonverbales Kommunikationsverhalten und Variation deutlich geringer sind (vgl. Gottburgsen 2002:102).

Die Studie belegt die Existenz sprachbezogener Geschlechterstereotype im Deutschen. Sie gibt Aufschluss über die wichtigsten inhaltlichen Komponenten dieser Stereotype sowie deren Diagnostizität und erlaubt Rückschlüsse auf die Relevanz der verschiedenen sprachlichen Ebenen hierbei. Eine Studie von Kramer (1977) für das amerikanische Englisch zeigt ebenfalls, dass es signifikante Unterschiede bei der Häufigkeit gibt, mit der Frauen und Männern eine bestimmte Art zu sprechen zugeschrieben wird.²¹ Die Ergebnisse der beiden Studien zeigen Übereinstimmungen: Viele stereotype Merkmale sind ähnlich bzw. sogar ident, wie zum Beispiel „tiefe Stimme“/„deep voice“ oder „dominant sprechen“/„boastful speech“ beim männlichen Sprachstereotyp bzw. „tratschen“/„gossip“ und „sich für andere interessieren“/„concern for listener“ für das weibliche Sprachstereotyp. Diese Ähnlichkeiten erinnern an die interkulturellen Übereinstimmungen bezüglich geschlechtsbezogener Globalstereotype in der Studie von Williams/Best (1990). Gleichzeitig sind sie ein Hinweis auf die zeitliche Stabilität auch geschlechtsbezogener Sprachstereotype, da zwischen der amerikanischen und der deutschen Studie 25 Jahre liegen.

²¹ Kramer (1977) stellt bei folgenden 36 Kommunikationscharakteristika signifikante Unterschiede für männliche und weibliche Sprecher fest:

Männliches Sprachstereotyp: demanding voice, deep voice, boastful speech, dominating speech, loud speech, show anger rather than concealing it, straight to the point, militant speech, use slang, authoritarian speech, forceful speech, lounge and lean back while talking, aggressive speech, blunt speech, sense of humour in speech.

Weibliches Sprachstereotyp: enunciate clearly, high pitch, use hands and face to express ideas, concern for listener, gentle speech, talk about trivial topics, wide range in rate and pitch, friendly speech, talk a lot, emotional speech, use many details, smooth speech, open and self-revealing speech, enthusiastic speech, smile a lot when talking, good grammar, polite speech, gibberish (vgl. Kramer 1977:157).

3 Filmsynchronisation

3.1 Definition

Die Filmsynchronisation ist eine Art der Filmübersetzung neben anderen Verfahren, wie etwa der Untertitelung²², dem Voice Over²³ oder der Audiodeskription²⁴. Im Unterschied zu diesen Verfahren wird bei der Filmsynchronisation die Tonspur der ausgangssprachlichen Fassung vollständig durch die zielsprachliche Tonspur ersetzt (vgl. Jüngst 2010:59). Frederic Chaume Varela sieht Synchronisation als

one of the features of translation for dubbing, which consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, as well as matching the utterances and pauses in the translation and those of the source text. (2004:43)

Im Gegensatz zur Untertitelung soll die Filmsynchronisation die Illusion bei den Zuseher_innen erzeugen, die Filmhandlung würde sich in der Zielsprache zutragen, und erlaubt ihnen so gleichsam ein unbeeinträchtigtes Eintauchen in das Filmgeschehen:

Dubbing [...] ensure[s] that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronized, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas 2009:4)

3.2 Bearbeitungsphasen

Der Auftrag zur Übersetzung eines fremdsprachigen Films erfolgt in der Regel durch den Verleih oder den Fernsehsender, welcher im Besitz der Ausstrahlungsrechte ist. Dabei wird die sogenannte *continuity* – diese stellt den eigentlichen Filmdialog dar – zu einer möglichst wortgetreuen Rohübersetzung und die Übersetzer_innen weitergeleitet. Erst in jüngerer Zeit erhalten Übersetzer_innen auch ein Filmvideo, um den Kontext besser erfassen zu können (vgl. Manhart 2003:264). Die Rohübersetzung wird letztlich an den/die Synchronregisseur/in übermittelt, der/die auf dieser Basis den Synchrondialog erstellt. Synchronregisseur_innen sind zumeist Fachleute der Filmbranche, verfügen jedoch meist nicht über eine Übersetzungsausbildung (vgl. Manhart 2003:265). Ihre Aufgabe ist es, unter Berücksichtigung audiovisueller Gegebenheiten und der Rezeptionssituation der Zuseher_innen, Bild und Dialog zu harmonisieren (vgl. Pisek 1994:88). Einerseits liefern sie den Schauspieler_innen

²² Zur Untertitelung im Detail vgl. Nagel et al. (2009).

²³ Voice Over bedeutet, dass die Zielsprache über den Originalton gesprochen wird (vgl. Manhart 2003:265).

²⁴ Die Audiodeskription besteht aus gesprochenen Texten, die für blinde und sehbehinderte Zuseher_innen eingesprochen werden, zwecks Beschreibung von Bildern und Situationen (vgl. Jüngst 2010:120).

Hintergrundinformationen zu den jeweiligen *takes* ²⁵, andererseits geben sie Anleitungen, wie Texte zu intonieren und Rollen anzulegen sind (vgl. Herbst 1994:14). ²⁶ Laut Gerhard Pisek (1994) beschränkt sich die Aufgabe von Synchronregisseur_innen jedoch nicht nur auf die Regie. Er sieht in ihnen auch kulturelle Mittler_innen²⁷, da ihre eigene Interpretation der Dialoge und der Handlung eine große Rolle spiele. Letztendlich liege es in ihrer Verantwortung, welchen Text das Zielpublikum letztlich zu hören bekommt. So zum Beispiel könnten sie jene Elemente eines fremdsprachigen Films eliminieren, die in der eigenen Kultur potenziell als bedrohlich empfunden werden. Bei ihren Entscheidungen würden sie sich auf das eigene Wertesystem, jenes der Gesellschaft, auf den kommerziellen Charakter der Synchronisation sowie auf mögliche Übersetzungsschwierigkeiten stützen (vgl. Pisek 1994:61). Nach Fertigstellung des Synchrontextes wird dieser dem Auftraggeber/der Auftraggeberin zur Überprüfung vorgelegt, wonach gegebenenfalls weitere Änderungen erfolgen. Damit ist der Übersetzungsvorgang per se beendet, und der technische Teil kann beginnen. Hierbei erfolgt eine Unterteilung des Filmmaterials in *takes*, zu welchen die Synchronsprecher_innen, unter Anweisung des Dialogregisseurs/der Dialogregisseurin, ihre Texte sprechen. Das so erstellte, neue Dialogband wird zuletzt mit den Geräuschen und der Musik des Originalfilms gemischt und danach an den Bedarfsträger/die Bedarfsträgerin übermittelt (vgl. Manhart 2003:265).

3.3 Allgemeine Charakteristika von Synchrontexten

Da Filmdialoge, wie oben beschrieben, auf einem Drehbuch basieren, „ist es nicht zu erwarten, dass (...) [diese] in jeder Hinsicht typische Merkmale der gesprochenen Sprache aufweisen“ (Herbst 1994:153). Als wesentliche Charakteristika der Filmsprache, im Unterschied zur natürlichen gesprochenen Sprache, identifiziert Elam (1980:180) folgende Elemente:

- syntaktische Geordnetheit, i.e. keine Zögerungssignale, Satzabbrüche oder unvollendete Sätze (*syntactic orderliness*)
- verdichtete Information (*informational intensity*)
- Klarheit der kommunikativen Absicht (*illocutionary purity*)
- kontrollierter Sprecherwechsel (*floor-apportionment control*)

²⁵ Whitman-Linsen (1992:62) definieren *takes* als „*meaningful segments*“, d.h. Sinneinheiten, die ein bis vier Sätze beinhalten.

²⁶ Dies ist erforderlich, da Filme meist nicht in chronologischer Reihenfolge bearbeitet werden, sondern möglichst die Dialoge eines bestimmten Sprechers/einer bestimmten Sprecherin in Serie aufgenommen werden (vgl. Herbst 1994:14).

²⁷ Diese Rolle wird von Manhart ausschließlich „Filmübersetzern“ zugestanden (vgl. Manhart 2003:264).

Was die Textkohärenz anbelangt, so zeige sich, dass

the textual constraints governing [...] [the] progress [of spontaneous conversation] are far looser than those regulating dramatic dialogue [...] Dramatic dialogue, on the other hand, is normally powerfully constrained throughout by various levels of textual coherence. (Elam 1980:82)

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Filmsprache generell keine syntaktischen Unebenheiten, wie etwa Satzabbrüche oder textlichen Inkohärenzen, aufweisen kann, was bedeutet, dass die genannten Unterscheidungsmerkmale nur als Tendenz zu interpretieren sind (vgl. Herbst 1994:159).

Die Merkmale der Filmsprache gelten im Wesentlichen auch für Synchrondialoge (vgl. Herbst 1994:159). Zusätzlich identifiziert Herbst (1994:188) folgende typische Merkmale deutscher Synchrontexte:

- ein hohes Ausmaß an Anglizismen
- die Tendenz zu Wörtern und Konstruktionen, die für die Sprechsprache zu formell erscheinen²⁸
- unmotivierter Stilbrüche, welche dadurch entstehen, dass weder eine „formelle“ noch eine „informelle“²⁹ Stilebene konsistent verwendet wird.

3.4 Synchronität

3.4.1 Lippensynchronität

Thomas Herbst (1994) unterscheidet hier vor allem zwei Hauptarten: Die *quantitative* und die *qualitative Lippensynchronität*. *Quantitative Lippensynchronität* bedeutet Simultanität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter dieser Bewegungen. Um diese zu gewährleisten, muss manchmal die Sprechgeschwindigkeit erhöht oder vermindert werden (1994:33). Da auch das Sprechtempo Bedeutung vermittelt, könnten Konflikte mit der semantischen Äquivalenz entstehen, indem der Synchrontext unangebrachte Hastigkeit bzw. Ungeduld oder, umgekehrt, im Ausgangstext fehlende Gelassenheit bzw. Desinteresse des Sprechers/der Sprecherin vermitteln würde (vgl. Herbst 1994:38). *Qualitative Lippensynchronität* bezieht sich darauf, inwiefern die durch bestimmte Laute bedingten Lippenpositionen und Lippenbewegungen der Originalfassung Entsprechungen in der Synchronfassung

²⁸ Beispielhaft genannt seien hier grammatikalische Formen, wie der Konjunktiv, Partizipialkonstruktionen oder der Nominalstil (vgl. Herbst 1994:167-170).

²⁹ In seiner Definition von „formell“ und „informell“ stützt sich Herbst auf die Definitionen bei von „formal“ (relatively stiff, cold, polite, impersonal) und „informal“ (relatively relaxed, warm, rude, friendly) bei Quirk et al. (zit. n. Herbst 1994:161).

finden. Von Relevanz sind hier vor allem sogenannte „Problemlaute“, welche sichtbare Bewegungen des Artikulationsapparats bedingen. In Anlehnung an verschiedene phonetische Handbücher und unter der Berücksichtigung der Tatsache, dass die Artikulation einzelner Laute stark von Sprechstil und Kontext abhängen, identifiziert Herbst (1994:42) folgende potentiell³⁰ problematische Vokale für das Englische:

1. Vokale, bei denen eine extreme Kieferöffnung vorliegt, vor allem /æ/ und die Diphthonge /eI/ und /aI/.
2. Vokale, die mit gespreizten Lippen artikuliert werden, vor allem /i:/, bis zu einem gewissen Grad auch /ɜ:/.

Als Problemlaute im Deutschen dagegen betrachtet Herbst (1994:42)

1. Vokale, die mit starker Lippenrundung artikuliert werden: /y:/ /ø:/ /o:/ und /u:/
2. Vokale, die mit gespreizten Lippen gesprochen werden: /i:/
3. Vokale, bei denen eine extreme Kieferöffnung vorliegt: /a:/ /a/.

Im Bereich der Konsonanten sind es bei Frontalaufnahmen vor allem bilabiale (p, b, m) und labiodentale Laute (f, v), welche Probleme bereiten können.

Die Meinungen zur Wichtigkeit der Lippensynchronität in der Fachwelt sind jedoch bei Weitem nicht einhellig: Während etwa Christopher Kurz (2006:71) die „Aufrechterhaltung der Authentizität der Bild-Ton-Einheit“ als „wichtige[n] Aspekt bei der Synchronisation“ betrachtet, ist sie für Candace Whitman-Linsen (1992) von sekundärer Wichtigkeit, ja sogar überholt:

Until the 1960s it [lip synchrony] was apparently “absolute dogma” yet is now generally considered to be of secondary importance, even anachronistic, by many dubbing professionals as well as many researchers, basically because research has shown that the viewer cannot discern minor slips and discrepancies in lip movements. (Whitman-Linsen 1992:21)

In ähnlicher Weise zieht Herbst (1994:69) aus den Ergebnissen seiner Experimente den Schluss, dass „Asynchronien zwischen Lautqualität und Artikulationsbewegungen – soweit sie in einem gewissen Rahmen bleiben – nicht auffallen [...]“. Er führt dies einerseits auf die Kürze der Artikulationsbewegungen zurück, andererseits darauf, dass sehr oft die Lippenbewegungen der Schauspieler_innen nicht so ausgeprägt sind und dementsprechenden Interpretationsspielraum zulassen (vgl. Herbst 1994:69).

³⁰ Nicht jedes der im Folgenden aufgelisteten Phoneme ist jedoch automatisch ein „Problemlaut“. Auch die Vokallänge sowie dessen Betonung spielen eine große Rolle: Je länger ein Vokal dauert, desto ausgeprägter sind die Artikulationsbewegungen, und stark betonte Silben bei nicht als „Problemlauten“ eingestuft Vokalen können mitunter eine ausgeprägtere Kieferöffnung bewirken als sogenannte „Problemlaute“ (vgl. Herbst 1994:41).

3.4.2 Gestensynchronität

Gesten³¹ sollen bei der Synchronisation auch in der Zielsprache möglichst mit dem Nukleus, i.e. dem betonten Element eines Satzes, zusammenfallen (vgl. Herbst 1994:50). Ist dies nicht der Fall, so können Gesten unmotiviert erscheinen. Bei Verstößen ist dementsprechend entweder eine Geste zu sehen, auf der kein Nukleus im Synchronkontext liegt, oder aber ein Nukleus wird so deutlich artikuliert, dass eine Geste erwartet würde (vgl. Herbst 1994:51f).

Sowohl die Lippsynchronität als auch die Gestensynchronität betreffend stellt Herbst fest, dass perfekte Synchronität nur selten erreicht wird und dass Asynchronien in jedem Film zu finden sind. Interessant dabei ist, dass Letztere die Rezeption von Filmen nicht beeinträchtigen (vgl. Herbst 1994:53). Einen möglichen Grund sieht Herbst darin, dass

[...] die für die Erkennung eines Wortes vorhandene Information häufig so viel an Redundanz enthält, dass sie auch durch widersprüchliche Informationen, wie sie [...] auch bei der Abweichung von Bild und Ton auftreten, nicht entscheidend gestört wird. (Herbst 1994:69)

Damit in Einklang stehen Chaume Varelas Auffassung (2004:35), dass Synchronität die Qualität des zielsprachigen Filmdialogs zwar beeinflusst, jedoch nur einen von vielen wichtigen Teilaspekten bei der Synchronisation darstellt, sowie Henrik Gottliebs Ansicht, dass Synchronität aus der Sicht des Publikums, vor allem im Falle häufiger Aufnahmen der Sprecher_innen aus der Distanz oder ohne deren visuelle Präsenz, eine untergeordnete Rolle spielt:

As soon as the camera moves away from the face talking, chances are that we move down the ladder of ambition [...] in terms of synchrony between the original and the dubbed version. This means that when speakers are off-screen or seen from a distance, in a long or medium shot, the translator and the dubbing director are free to manipulate the lines to be spoken by the actors. (Gottlieb 2008: 217)

3.5 Synchronisation und Äquivalenz

Synchronisation kann, laut Herbst, als eine Sonderform der Übersetzung betrachtet werden, da eine geglückte Übersetzung sowohl den Erfordernissen der Synchronität als auch jenen der Äquivalenz genügen müsse (vgl. Herbst 1994:221). Dabei stützt er sich einerseits auf Reiß/Vermeers Definition (1984) von Äquivalenz, als einer

³¹ Diese definiert Herbst als „alle kinesischen Elemente einer Äußerung [...], die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- oder Handbewegungen“ (vgl. Herbst 1994:50).

Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können) (zit. nach Herbst 1994:222),

andererseits darauf, dass Reiß/Vermeer (1984) Äquivalenz als eine Sonderform der „Adäquatheit“ betrachten (vgl. Herbst 1994:223), die nur dann erfüllt ist, wenn der Zweck des Zieltextes im Zuge der Übersetzung im Auge behalten wird:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstexts (bzw. –elements) bezeichne [sic!] die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Betrachtung eines Zwecks (Skopos), den man mit dem Translationsprozess verfolgt. (zit. n. Herbst 1994:223)

Konkret hinterfragt Herbst (1994:223) die Relevanz von Äquivalenz in der Filmsynchronisation auf drei verschiedenen Ebenen: Auf der Ebene der Synchronität, auf der Ebenen des Textsinns und jener der Textfunktion. Nachdem auf die Rolle der Synchronität bereits vorher eingegangen wurde, soll in der Folge nur mehr auf die Äquivalenz des Textsinns und jene der Textfunktion Bezug genommen werden.

3.5.1 Äquivalenzebene „Textsinn“

Bei der Erfüllung der Äquivalenz des Textsinns „sollen alle bedeutungstragenden Elemente eines Textes erfasst werden“ (Herbst 1994:226). „Text“ kann sich dabei auf konkrete Sprechakte, einzelne Szenen oder den gesamten Film beziehen. In Anlehnung an Leech (1983) unterscheidet Herbst hier fünf „Sinnebenen“ welche sich auf jeweils unterschiedliche Aspekte einer Sprechsituation beziehen:

- (i) Sprecher und Angesprochene (addressers or addressees)
- (ii) situativer Zusammenhang (context of an utterance)
- (ii) Ziel (goal of an utterance)
- (iv) die Äußerung als Handlung oder Sprechakt (the utterance as a form of act or activity, a speech act)
- (v) die Äußerung als Produkt eines verbalen Aktes (the utterance as a product of a verbal act)

„Sinn“ in diesem Zusammenhang wird als hier als semantisch *und* pragmatisch determiniert verstanden:

...meaning in pragmatics is defined relative to a speaker or user of the language, whereas meaning in semantics is defined purely as the property of expression in a given language, in abstraction from particular situations, speakers or hearers. (Leech 1983 zit. nach Herbst 1994:227)

Dies bedeutet, dass Filmübersetzer_innen einerseits über die semantische Ebene hinaus kontextuelle Bedeutung übertragen und dabei verschiedene Sinnaspekte bzw.

Sinnebenen gegeneinander abwägen bzw. miteinander verbinden müssen. Andererseits – da es sich „bei der Übertragung von Filmen um keine rein sprachlichen, sondern in jeder Hinsicht um eine kulturelle Umkodierung“ (Manhart 2003:264) handelt, ist es notwendig, „Fremdartiges, d.h. Anders-Kulturelles durch Vertrautes zu ersetzen oder so anzugleichen, dass es nicht als störend oder bedrohlich empfunden wird (Manhart 2003:264). Manhart betrachtet Filmübersetzer_innen daher als *gatekeeper*, welche im Idealfall entsprechend der Werte und Normen der rezipierenden Gesellschaft eine Filterfunktion ausüben (vgl. Manhart 2003:264).

3.5.1.1 Paralinguistische Äquivalenz

3.5.1.1.1 Paralinguistische Merkmale als Bedeutungsträger

Die Sprechweise bzw. Merkmale, wie Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Deutlichkeit, sind Bedeutungsträger und können Ausdruck von Emotionen bzw. Einstellungen von Sprecher_innen sein. Diese Bedeutungszusammenhänge beschreibt Brown (1977:129f), indem er paralinguistischen Merkmalen, abhängig von ihrer Ausprägung, neutrale (*unmarked*) und nicht-neutrale (*marked*) Bedeutungen zuschreibt:

pitch span	1 medium span	- unmarked
	2 extended span	- exposed emotion
	3 restricted span	- unexposed emotion
placing in voice range	1 middle placing	- unmarked
	2 raised or lowered placing	- attitude/emotion
pitch direction	1 fall	- unmarked
	2 high rise	- demands a response
tempo	1 normal tempo	-unmarked
	2 rapid or slow tempo	-marked for attitude
loudness	1 normal	- unmarked
	2 loud or soft	- some attitude is being expressed
voice setting	1 normal	- unmarked
	2 breathy or creaky	- some emotion or attitude is being expressed
articulatory setting	1 normal	- unmarked
	2 tense	- expresses emotion
articulatory precision	1 normal	- unmarked
	2 precise/slurred	- expressing attitude

lip setting	1 normal	- unmarked
	2 smiling/pursed	- expressing attitude
pause	1 no pause	- unmarked
	2 pause	- indicates what the speaker is going to say next

So können etwa große Tonhöhenunterschiede (*extended pitch span*) oder eine sehr präzise Artikulation Aufschluss über die situative Bedeutung von Aussagen geben. Eine veränderte Wiedergabe in der Synchronfassung kann daher Bedeutungen verzerren. So etwa weisen deutsche Synchrontexte oft eine monotone Sprechweise (*restricted pitch span*) auf oder sind von längeren Dialogtexten gekennzeichnet als ihre englischen Originale, was den ungewollten Eindruck von Hastigkeit erzeugen kann (vgl. Herbst 1994:74). Dazu kommt, dass paralinguistische Merkmale in ihrer Bedeutung nicht universell, sondern sprach- und kulturspezifisch sind (vgl. Herbst 1994:72), ein Faktor, der zusätzlich zu synchronisationstechnischen Einschränkungen berücksichtigt werden muss.

3.5.1.1.2 Der Faktor Stimme

„Die Stimmqualität trägt in gewisser Weise Bedeutung“ (Herbst 1994:78), woraus geschlossen werden kann, dass Synchronfassungen auch auf dieser Ebene Äquivalenz aufweisen sollten. Stimmqualität zu definieren ist jedoch schwierig, da diese eine Abgrenzung zwischen paralinguistischen und extralinguistischen Merkmalen erforderlich macht (vgl. Herbst 1994:75). Laver und Trudgill (1979:8) etwa unterscheiden zwischen physischen Stimmmerkmalen (*physical markers*) einerseits, und sozialen und psychologischen Merkmalen (*social und psychological markers*) andererseits. Erstere sind anatomisch bedingt, permanent, unkontrollierbar und haben „informative“ Funktion, d.h. sie geben Aufschluss über die Person des Sprechers/der Sprecherin. Zweitere beziehen sich auf die Stimmführung, wie sie durch die vorübergehende Position der Stimmbänder entsteht. Sie sind situativ bedingt, kurzfristig, resultieren aus der Intentionalität der Sprecher_innen und haben „kommunikative“ Funktion, d.h. sie vermitteln Zuhörer_innen eine, für die Gesprächssituation relevante, kontextuelle Information.

3.5.1.1.3 Äquivalenz des Charakters

Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Stimmen von Synchronsprecher_innen vom Publikum als Persönlichkeitsmerkmale registriert werden. Diese Annahme ergibt

sich daraus, dass Wechsel von Synchronsprecher_innen in ein und demselben Film nur zögernd akzeptiert werden (vgl. Herbst 1994:83). Die Auswahl von Synchronsprecher_innen richtet sich nach zwei Kriterien: Deren Stimmqualität muss einerseits mit dem Aussehen, andererseits mit den Persönlichkeitsmerkmalen der betreffenden Filmfigur in Einklang stehen. Anders gesagt, das Persönlichkeitsbild einer Figur in der Originalfassung soll ident sein mit jenem der Synchronfassung. Die Erfüllung des letzteren Erfordernisses bezeichnet Herbst als „Charakteräquivalenz“ (vgl. Herbst 1994:84). Jedoch werden Persönlichkeitsmerkmale nicht allein durch die physische Stimmqualität, sondern auch durch paralinguistische Elemente (vgl. Herbst 1994:84), also durch den Sprechstil, bestimmt. Fährmann (zit. n. Herbst 1994:85) etwa schreibt physischen Stimmmerkmalen in Verbindung mit dem Sprechstil Charaktereigenschaften zu: So zum Beispiel kann eine tiefe Stimmlage – je nach Fülle, Lautstärke, Klangfarbe, Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke, „Gemütswärme“, „Triebnatur“ oder aber auch „Zurückhaltung“ oder „Unsicherheit“ ausdrücken.³²

TIEFE STIMMLAGE

In Verbindung mit großer Lautstärke [...] guter Stimmfülle und sonorer Klangfarbe		in Verbindung mit geringer Lautstärke[...] und und geringer Stimmfülle, evtl. etwas heiser [...]	
bei eher langsamem Tempo: Gemütswärme, „Mütterliches“ behagliche Breite, gesetztes Wesen, ruhig, schwerblütig	bei eher raschem Tempo: für sich einnehmend werbend, will „zum Herzen“ sprechen (bes. bei weicher Stimme), Triebnatur	bei eher langsamem Tempo: Verhaltenheit, Zurückhaltung [...] Gehemmtheit (bei Stockungen, Stauungen)	bei eher raschem Tempo: Unsicherheit, bei Temposchwankungen
mit deutlich melo- dischem Akzent:	mit gutem Sprechmelos + lebendigen Rhythmen:	bei entsprechenden Rhythmen:	
Genießernatur selbstgefällig, [...]	Phantasie sinnlich	Spannungslosigkeit bis Erstarrung	

Auch wenn diese Zuschreibungen nur das Ergebnis subjektiver Wahrnehmungen und Beurteilungen sein können, geht dennoch aus ihnen hervor, dass bei der Charakteräquivalenz nicht nur die physische Stimmqualität, sondern auch

³² Die folgende Darstellung ist aus Platzgründen unvollständig und beinhaltet keine Hervorhebungen seitens der Autoren. Sie soll nur einen Eindruck über mögliche Wahrnehmungseffekte hinsichtlich des Charakters von Sprecher_innen bzw. Aussagen vermitteln, die durch das Zusammenspiel paralinguistischer und stimmlicher Merkmale entstehen.

paralinguistische Merkmale eine wichtige Rolle spielen (vgl. Herbst 1994:85). Eine Verletzung der Charakteräquivalenz kann sich etwa dadurch ergeben, dass Charaktere im Zuge der Synchronisation – entweder im Laufe der gesamten Serie/des gesamten Films oder auch nur in einzelnen Szenen – stimmlich zu weich oder zu aggressiv gezeichnet werden (vgl. Herbst 1994: 86).³³ Diese „kann zu einer Veränderung der Persönlichkeitsmerkmale der Rollen im Film [...], insbesondere mit einer Tendenz zur Verflachung und zur stärkeren Klischeehaftigkeit,[führen] (Herbst 1994:88).

3.5.2 Äquivalenz der Textfunktion

Weitere Ausführungen von Reiß/Vermeer (1984) zu ihrer Definition von Äquivalenz zeigen, dass sie Äquivalenz auch hinsichtlich der Textfunktion(en) für möglich halten. Sie sehen diese erfüllt, wenn

die beiden in Übersetzungsrelation zueinander gestellten (bzw. stehenden) Texte im Kommunikationsgeschehen der beiden involvierten Kulturen gleichwertige Funktionen erfüllen. (Reiß/Vermeer 1984:142)

In ähnlicher Weise sprechen Nida/Taber (1969:133) von einer *dynamic equivalence*, die in jedem Fall bestehe, wenn die Botschaft des Originaltexts auf eine Weise in die Zielsprache übertragen wird, dass die Reaktion des Zielpublikums im Wesentlichen ident ist mit jener des Originalpublikums. Auf der anderen Seite wird die Möglichkeit der perfekten Funktionsäquivalenz von Filmtexten in Frage gestellt. So etwa meint Guido Marc Pruys (1997:133), dass aufgrund der verschiedenen Rahmenbedingungen bei der Produktion originaler Filmtexte einerseits, und ihrer Synchronfassungen andererseits, diese a priori nicht dieselbe Wirkung haben könnten. Darüberhinaus sei die Kategorie „Wirkung“ schwer messbar. Sybille Manhart sieht die Forderung nach Funktionsäquivalenz bei Filmdialogen insofern zum Scheitern verurteilt, als es keine einheitliche Wirkung *eines* Films auf *ein* Publikum gebe, ebenso wenig wie die Wirkung *eines* Buches auf *eine* Leserschaft“ (2003:264). Eine Art Mittelweg propagiert Herbst (1994:237): Obwohl auch er es für unmöglich erachtet, dass der Zieltext „genau die und nur die Funktionen des Ausgangstextes in der Ausgangskultur besitzt“, sieht er die Äquivalenz der Textfunktion dann erfüllt, wenn einerseits der Zieltext wie ein

³³ Als Beispiel hierfür nennt Herbst die Rolle der Alexis in der Serie „Der Denver Clan“, die von der Boulevardpresse oft als „Biest“ bezeichnet wurde. Die deutsche Synchronisation erweckt vorwiegend der Eindruck, diese Frau sei gefühllos, berechnend und aggressiv, sogar in einer Szene, in welcher Alexis Sorge um ihre Kinder zum Ausdruck bringt. Während dies in der deutschen Fassung „fast wie eine Tarnung für eine von ihr geplante Intrige wirkt“ mutet die englischsprachige Alexis in ihrer Sorge überzeugend an (vgl. Herbst 1994:86).

Original rezipiert wird, und andererseits die dominierende(n) Funktion(en) des Ausgangstexts aufweist.

4 Die Serie „Sex and the City“³⁴

4.1 Fakten und Zahlen

„SATC“ ist eine in den U.S.A. zwischen 1998 und 2004 vom privaten Fernsehprogrammanbieter Home Box Office (HBO) produzierte und im Hauptabendprogramm ausgestrahlte Fernsehserie. Das 1972 gegründete, im Besitz von Time Warner befindliche, Unternehmen HBO gilt wirtschaftlich, technisch und künstlerisch als Pionier des Kabelfernsehens und hat etwa 85 Millionen Abonnenten weltweit in über 50 Ländern. Die Serie basiert auf der 1996 veröffentlichten, gleichnamigen Essaysammlung der amerikanischen Autorin Candace Bushnell, ehemals Kolumnistin des *New York Observer*, und umfasst sechs Staffeln mit 94 Episoden (vgl. URL Wikipedia^b 2017). Im deutschsprachigen Fernsehen wird die Serie vom deutschen Sender ProSieben zwischen 2001 und 2008 in der Primetime (vgl. URL Fernsehserien.de^a 2017), dem österreichischen Sender ORF 1 zwischen 2002 und 2009 ebenfalls im Hauptabendprogramm (vgl. URL Fernsehserien.de^b 2017) sowie dem Schweizer Kanal SF2 zwischen 2008 und 2010 im Spätabendprogramm (vgl. URL Fernsehserien.de^c 2017) gesendet. Vier Jahre nach Ende der Serienausstrahlung findet diese 2008 bzw. 2010 ihre Fortsetzung in je einem gleichnamigen Kinofilm. Die deutsche Synchronisation der Serie „SATC“ wird im Auftrag des deutschen Unternehmens Arena Synchron³⁵ und nach dem Dialogbuch des renommierten Dialogbuchautors und Dialogregisseurs Dr. Theodor Dopheide³⁶ unter dessen Dialogregie realisiert (vgl. URL Wikipedia^c 2017).

4.2 Entstehung der Serie „Sex and the City“

Candace Bushnells Kolumne erfreut sich schon vor Veröffentlichung ihrer Essaysammlung 1996 großer Beliebtheit. Darin beschreibt sie ihr eigenes Leben sowie jenes ihrer beruflich erfolgreichen, einflussreichen weiblichen Bekannten der New

³⁴ Der Serientitel wird, um der Einfachheit willen, im gesamten Kapitel mit „SATC“ abgekürzt.

³⁵ Arena Synchron ist eine Vereinigung von Übersetzer_innen, Autor_innen, Regisseur_innen, Synchronschauspieler_innen, Tonmeister_innen, Cutter_innen, Aufnahmeleiter_innen und Synchronfirmen, deren wesentliches Ziel die Qualitätssicherung in der deutschen Synchronbranche ist (vgl. URL Synchronverband 2017).

³⁶ Er zeichnet auch verantwortlich für die Synchronisation zahlreicher erfolgreicher amerikanischer und britischer Filmproduktionen, wie etwa „Braveheart“, „Hook“ oder „Shakespeare in Love“. Das deutsche Dialogbuch für „SATC“ brachte ihm die Nominierung für den *Deutschen Preis für Synchron 2004* in der Kategorie „herausragend synchronisierte TV-Serie“ ein (vgl. URL Wikipedia^c 2017).

Yorker Elite, vor dem Hintergrund feministischer Errungenschaften, wie der sexuellen und wirtschaftlichen Gleichstellung von Männern und Frauen (vgl. Gerhard 2005:39). Der Produzent und Drehbuchautor Darren Star, der ebenfalls ein Fan der Kolumne ist, hat schließlich die Idee, aus Bushnells Anthologie eine Fernsehserie für Frauen zu produzieren, in welcher sich vier Protagonistinnen über Sexualität, Mode und die Männerwelt unterhalten. In der Zwischenzeit hatte der Privatsender HBO seinerseits auf die Verbreitung von Videorekorden Mitte der 1980er-Jahre mit einer Neudefinition seines Programms reagiert (vgl. Anderson 2008:28) und setzt mittlerweile auf eigene Produktionen, welche Abonnent_innen regelmäßig an die Fernsehgeräte zurückkehren lassen sollten (vgl. Edgerton 2008:8). Seine neue Programmstrategie besteht nun darin, die Freiräume eines Abonentensenders, der weder der Aufsicht noch den Einschränkungen durch Rundfunkbehörden unterliegt, auszuschöpfen: Sexszenen, Nacktheit, Gewalt und explizit sexuelle Sprache sowie qualitative Filmhandlungen, in denen auch gesellschaftliche Tabus angesprochen werden, sind zu diesem Zeitpunkt fester Bestandteil des Repertoires (vgl. Malach 2008:60). Aus diesem Grund wird Star, dessen Idee zu „Sex and the City“ – welche inhaltlich von ABC abgelehnt worden war (vgl. Simon 2008:193) – sehr gut in diese Programmstrategie passt, schließlich von HBO mit der Drehbucherstellung beauftragt (vgl. Sohn 2004:7).

4.3 Ein neues Frauenbild

„SATC“ ist der Ausgangspunkt für eine merkliche Verschiebung der Darstellung der Frau im Fernsehen. Die Serie bietet Zuseher_innen ein komplexes postmodernes Frauenbild in Bezug auf Themen, wie Freiheit von sexuellen, wirtschaftlichen, familiären und patriarchalen Zwängen und beschäftigt sich offen mit emanzipatorischen Fragen, die auf unterschiedliche Weise interpretiert werden (vgl. Doudaki 2012:5). Die vier weiblichen Hauptfiguren – jeweils Mitte Dreißig, attraktiv, beruflich erfolgreich und single – symbolisieren die gesellschaftlichen Entwicklungen in den U.S.A. zu Beginn des 21. Jahrhunderts mehr als die von öffentlichen Sendern ausgestrahlten Serien (vgl. Simon 2008:197). Der entscheidende Unterschied zwischen SATC“ und Serien, die von emanzipierten Frauen handeln, wie etwa „Ellen“ oder „Cybill“, ist jedoch, dass in ihnen Sex zwar thematisiert, jedoch nie im Detail besprochen wird, dieser jedoch nie offen dargestellt wird.

4.4 Seher_innenprofil und Rezeption

Eine vom deutschen Meinungsforschungsinstitut EMNID und der Sendergruppe SevenOne Media 2004 (heute Pro7Sat.1 Puls4) durchgeführte Studie ergab folgendes aufschlussreiches Profil der typischen „SATC“-Seher_innen: Diese sind vergleichsweise gut gebildet und mit 66% mehrheitlich weiblich, im Gegensatz zu Gelegenheitsseher_innen, die mit 60 % überwiegend männlich sind. Des Weiteren suchen „SATC“-Fans, ähnlich den Serienfiguren, nach Abenteuern, leidenschaftlichen Erfahrungen und sind sogenannte „one-night-stands“ gegenüber aufgeschlossen. 80% der Seher_innen sind beruflich ehrgeizig, und mehr als 50% kleiden sich nach dem neuesten Trend. Ihre Freizeit verbringt das typische „SATC“-Publikum überdurchschnittlich oft im Kino, in Restaurants und Diskotheken sowie mit Trendsportarten (vgl. URL Die Welt 2017). Der künstlerische Erfolg von „SATC“ zeigt sich einerseits an den zahlreichen Preisen und Nominierungen der Serie: Unter anderem erhält sie den *Prime Time Emmy Award* in der Kategorie „Outstanding Comedy Series“ (2001), den *Golden Globe Award* in der Kategorie „Best TV Series – Comedy or Musical“ (2000-2002), sowie mehrmals den *Screen Actors Guild Award* (vgl. URL IMDB 2017). In Deutschland manifestiert sich der Erfolg der Serie einerseits an gleichbleibend hohen bzw. sogar steigenden Einschaltquoten: Laut einer ebenfalls von SevenOne Media durchgeführten Studie steigt der Marktanteil bei den 14 bis 29-Jährigen, der jungen Kernzielgruppe von ProSieben (vgl. URL Presseportal 2017), zwischen 2001 und 2004 von 22% auf 25% an (vgl. Bozanic 2009:160f). Diese Beliebtheit ist es auch, die zur ProSieben-Produktion von „Alles Außer Sex“, dem deutschen Pendant zu „SATC“, führt, welches zwischen 2005 und 2007 ausgestrahlt wird, wenngleich mit weit weniger Erfolg als sein amerikanisches Vorbild (vgl. URL Mantel 2007).

4.5 „Sex and the City“ und Geschlechterrollen

Inhaltlich ist „SATC“, laut Jane Gerhard, von zwei Hauptthemen durchzogen: Die Freundschaft der vier Hauptdarstellerinnen bildet eine Komponente, deren regelmäßige explizite Gespräche über Sex, die andere (vgl. Gerhard 2005:43). Entlang dieser thematischen Hauptstränge werden nicht nur Geschlechterfragen, wie etwa weibliche Sexualität, Abtreibung, Monogamie oder Frauenpower in oft kontroversieller Weise abgehandelt (vgl. Lorié 2011:36), sondern auch der Versuch unternommen, traditionelle Geschlechterrollen umzukehren bzw. diese zu kritisieren. Diese

Rollenumkehr spiegelt sich zunächst in den Hauptcharakteren selbst: Das sicher extremste Beispiel ist die Figur der Samantha Jones: Ihr sexuell aggressiver Lebensstil – sie sieht in allen Männern nur Sexobjekte – lässt diese als Opfer erscheinen:

[...] Samantha's character as a whole works as an exemplary form of gender reversal by enacting an inverse machismo stereotype of the 1915s. [...] Her mannerisms, self-designation, authoritative speech and polarized gender attitude seem to bend boundaries of feminine and masculine standards of behaviour. (Lorié 2011:44)

Auch in der Figur der Miranda Hobbes, einer erfolgreichen Anwältin und Teilhaberin einer Anwaltskanzlei, wird diese Rollenumkehr – wenngleich nicht so extrem – realisiert (vgl. Lorié 2011:45): Sie repräsentiert die typische „Karrierefrau“, die auch in ihrem Privatleben stets die Kontrolle behalten will und Partnern gegenüber sehr dominant auftritt. Wenngleich sie Männer nicht benützt, so ist ihr Blick auf das männliche Geschlecht sehr rational und eher zynisch. Die Antithese zu diesen beiden Charakteren ist die Figur der Charlotte York: Obwohl auch sie als Galeristin beruflich erfolgreich und finanziell unabhängig ist, kommt sie dem weiblichen (Global-)Stereotyp am Nächsten: Sie ist romantisch, impulsiv und hat eine sehr traditionelle, beinahe rückständige Einstellung zur Geschlechterrollenverteilung (vgl. Lorié 2011:44). Die Figur der Carrie Bradshaw stellt eine Art Symbiose zwischen den genannten Figuren dar: Einerseits brechen ihr analytischer und skeptischer Charakter sowie ihre sexuelle Experimentierfreudigkeit mit dem weiblichen Stereotyp (vgl. Lorié 2011:44f). Andererseits stellen ihre Beziehungen zu Männern meist nur Zwischenstationen auf der romantischen Suche nach „dem Richtigen“ dar (vgl. Lorié 2011:45), wodurch sie weniger stereotyp und definierbar als die anderen Frauen und gleichzeitig auch hin- und hergerissen erscheint zwischen traditionellem und modernem Geschlechterverhalten:

[...] all three supporting characters are overshadowed by the more *normative* Carrie, who lodges in between the polarized gender scripts. Her character's indeterminate status is likewise at a crossroads with regard to her attempts at gender reversal. (Lorié 2011:45)

Der Versuch der Serie insgesamt, traditionelle und moderne Geschlechterrollenmodelle miteinander zu vereinen macht sich auch auf der Handlungsebene bemerkbar. Das in diesem Zusammenhang von Lorié als „traditionell“ titulierte Modell bezeichnet dabei eine feststehende, polarisierende, essentialistische und patriarchal orientierte Perspektive, während sie dem „nicht-traditionellen“ Modell eine veränderbare, umfassende, sozial konstruierte und egalitäre Perspektive zuordnet (vgl. Lorié 2011:38). So wird beispielsweise einerseits das traditionelle Konzept „Familie“ völlig ausgeblendet, was sich daran zeigt, dass kaum je Familienmitglieder

der Protagonistinnen in Erscheinung treten oder erwähnt werden. An ihre Stelle tritt ein Frauenbund (vgl. Lorié 2011:43), der letztlich zur Ersatzfamilie wird:

Female bonding is perpetually and almost ritualistically illustrated [...] through its depiction of routine Sunday brunches, night outings, phone conversations, vacations, funerals, weddings and births. This alliance is reinforced as the show neither portrays nor does it regularly discuss[sic!] and involve family members. (Lorié 2011:42)

In ähnlicher Weise disharmonieren die häufigen Partnerwechsel der Frauen mit letztendlich sehr traditionellen Beziehungsmustern. Das beste Beispiel dafür ist die zentrale Beziehung zwischen Carrie Bradshaw und dem geheimnisvollen „Mr. Big“. So etwa wird Carrie, von einem Liebhaber enttäuscht, im Hotel eines fremden Landes zurückgelassen, am Ende der letzten Staffel in ritterlicher Manier von ihrer Langzeitliebe aus dieser bedauernswerten Situation befreit:

[...] the overall coupling pattern – specifically[...] the chivalrous, romantic partnering of the central character Carrie with Mr. Big runs counter the non-conventional objective of this programme [...] The climatic ending of this series appears to firmly reinforce an older model of gender scripts through its illustration of the ‚damsel in distress‘ motif . (Lorié 2011:48)

Ein weiteres Beispiel für das Nebeneinander der beiden widersprüchlichen Geschlechterrollenmodelle im Sinne Loriés ist einerseits das aktive, zur Schau gestellte Sexualleben der Frauen, welches nicht nur visuell dargestellt, sondern auch im Detail diskutiert wird (vgl. Gerhard 2005:43). Andererseits konstatiert Lorié eine mit dem traditionellen Geschlechtermodell einhergehende, kinematographische Erotisierung des weiblichen Körpers in „SATC“, während männliche Nacktheit weitgehend unberücksichtigt bleibt:

The eroticization of the female body is enacted [...] through the exclusive association of female nudity with sexuality, while little or limited camera attention is given to the naked male body. (Lorié 2011:47)

Als drittes Beispiel für die eher inkonsequente Darstellung von Geschlechterrollen nennt Lorié die Modebesessenheit der weiblichen Figuren. Einerseits dient Mode den Frauen als Symbol ihres gesellschaftlich hohen Status – sie tragen nie ein und dasselbe Outfit zweimal (vgl. Lorié 2011:41) – und verstärkt somit die intendierte Botschaft weiblicher Macht. Andererseits läuft ihre ständig inszenierte Obsession Gefahr, von den Zuseher_innen als stereotyp weiblich interpretiert zu werden, wodurch die oben genannte Intention neutralisiert wird (vgl. Lorié 2011:48). Alles in Allem sieht Lorié das Frauenbild in „SATC“ als überfrachtet und inkonsequent:

Sex and the City's contradictory depictions of female sexuality and ambiguous presentation of hetero-socialisation, in comparison with its predominantly coherent portrayal of female

alliance and fashion, establishes a very mottled and convoluted representation of the female gender. (Lorié 2011:48)

4.6 „Sex and the City“ und Feminismus

„SATC“ wird im Allgemeinen als Beispiel für postfeministisches Fernsehen betrachtet (vgl. Doudaki 2012:5). Doudaki definiert Postfeminismus wie folgt:

Postfeminism (...) mainly refers to the era after second-wave feminism, emerging in the 1980s and flourishing in the 1990s, also described as or connected to third-wave feminism [...] or hegemonic feminism [...]. (2012:5)

Der Postfeminismus wiederum wird oft dafür kritisiert, den Feminismus zu entpolitisieren und zu fragmentieren (vgl. Southard 2008:152) bzw. die Annahme zu vertreten, dass keine Notwendigkeit mehr für den Feminismus bestehe, da weibliche Gleichberechtigung schon erreicht worden sei und alle noch bestehenden Hindernisse durch das Individuum selbst bewältigt werden könnten (vgl. Kim 2001:321). Einerseits sieht Doudaki die Verortung von „SATC“ im Postfeminismus dadurch bestätigt, dass die Protagonistinnen sich der sozialen Konstruktion von Identität und der Möglichkeit ihrer Veränderung bewusst sind und diese voll ausschöpfen, was vor allem am zentralen Thema „Sex“ ersichtlich wird. Dieser ist nicht mehr an familiäre Strukturen gebunden, sondern ein Mittel zur Befriedigung individueller weiblicher Bedürfnisse (vgl. Doudaki 2012:7). Zudem wird er als wichtige Komponente der Selbstdarstellung bzw. der öffentlichen Identität präsentiert:

Along with the ‚individualisation‘ of sexuality and the emergence of the request for claiming sexuality as individual freedom, in *Sex and the City* sexuality is discussed openly and becomes a key element, not only of private, but also of public identity, the identity of the citizen in metropolitan New York. (Doudaki 2012:9)

Andererseits werde die postfeministische Botschaft dadurch relativiert, dass die in „SATC“ omnipräsenten Werte sexuelle Freiheit und Selbstbestimmung immer wieder auf ihre Grenzen zu stoßen scheinen. Dies manifestiert sich an den regelmäßig thematisierten Identitätsfindungsproblemen der Frauen aufgrund zu vieler Wahlmöglichkeiten:

The uncertainty of the right choice and the anxiety for the specifics of identity and the roles of the modern woman are present in every episode of the show through the texts Carrie writes for her newspaper column. (Doudaki 2012:6)

Auch wird die grundsätzliche Offenheit der Protagonistinnen nicht-heterosexuellen Lebensweisen gegenüber dadurch abgeschwächt, dass – obwohl diese offen diskutiert und auch „ausprobiert“ werden, kurze Zeit später wieder zugunsten heterosexueller Praktiken und Lebensweisen ad acta gelegt werden (vgl. Doudaki 2012:10).

Homosexualität etwa wird mehr wie ein moderner Lebensstil, Lesben als eine in sich abgeschlossene soziale Gruppedargestellt, wodurch eine vorwiegend heteronorme Perspektive auf Sexualität entsteht (vgl. Doudaki 2012:10). Als drittes der egalitären, postfeministischen Sicht eher widersprechendes Element in „SATC“ betrachtet Doudaki die Tatsache, dass beinahe alle Darsteller der Serie weiß sind und das Scheitern der einzigen Verbindung einer Weißen mit einem Afroamerikaner ebenfalls mehr auf die Unvereinbarkeit zweier Welten bzw. Rassen als auf deren Gleichstellung hindeutet (vgl. Doudaki 2012:10).

Insgesamt scheint es also, als würde sich die Serie, entgegen ihres scheinbar souveränen Umgangs mit Geschlechterrollen, gleichsam „zwischen den Stühlen“ bzw. am Scheideweg sehr unterschiedlicher Geschlechterkonzepte befinden, und zwar jenen des Feminismus der 1970er-Jahre, des Postfeminismus und der *Queer Theory*:

The relationship, then, between 70s feminism, postfeminism and popular queerness is tangled up in *SATC* in ways that testify to just how hard it is to learn from our (feminist) elders. While Carrie must reconcile the contrary pulls of wanting true love and wanting a good lover, wanting independence and wanting a husband, neither she nor the HBO audience is granted enough perspective to see that this struggle has a history, that Carrie is not the first to grapple with the paradoxes of „modern“ heterosexual femininity. (Gerhard 2005:39)

5 Analyse

5.1 Methodisches Vorgehen

Grundsätzlich orientiert sich der praktische Teil dieser Arbeit an zwei forschungsleitenden Fragen:

1. Welche globalen Geschlechterstereotype werden durch die Synchronfassung verändert – verstärkt oder abgeschwächt, auf- oder abgewertet – bzw. konstruiert oder dekonstruiert, und wie beeinflusst dies die Textwirkung?
2. Welche geschlechtsspezifischen Sprachstereotype werden in der Synchronfassung verändert – verstärkt oder abgeschwächt, auf- oder abgewertet – konstruiert oder dekonstruiert, und wie beeinflusst dies die Textwirkung?

5.1.1 Arbeitshypothesen

H1: Die Veränderungen linguistischer und paralinguistischer Merkmale im Zuge der Synchronisation beeinflussen den Textsinn³⁷ und verändern potentiell die Ausprägung von Personen zugeschriebenen geschlechtsbezogenen Globalstereotypen (im Sinne von Williams/Best 1995:77). Diese werden hierbei verstärkt oder abgeschwächt, auf- oder abgewertet, konstruiert oder dekonstruiert, was zu einer Veränderung der geschlechtsstereotypen Darstellung der Filmfiguren sowie deren Wirkung im Handlungsgefüge führt.

H2: Die Veränderungen linguistischer und paralinguistischer Merkmale im Zuge der Synchronisation beeinflussen den Textsinn und verändern potentiell die Ausprägung geschlechtsbezogener Sprachstereotype. Diese werden dabei verstärkt oder abgeschwächt, auf- oder abgewertet, konstruiert oder dekonstruiert, was zu einer Veränderung der geschlechtsstereotypen Darstellung der Filmfiguren in sprachlicher Hinsicht sowie deren Wirkung im Handlungsgefüge führt.

5.1.2 Methode

Die *Qualitative Inhaltsanalyse* hat die systematische Bearbeitung von Kommunikationsmaterial zum Ziel (vgl. Mayring 1996:468). Mit ihrer Hilfe kann nicht nur der Inhalt des verbalen Materials, sondern können auch formale Aspekte und latente Sinngehalte untersucht werden. Grundprinzipien hierbei sind: erstens die Einbettung des Materials in seinen Kommunikationszusammenhang: Wer ist Sender/Empfänger des

³⁷ Vgl. die verschiedenen Ebenen von „Textsinn“ bei Herbst (1994: 227), Kapitel 3.5.1.

Textes, was ist der soziokulturelle Hintergrund, welche Merkmale weist der Text auf (Lexik, Syntax, Semantik, Pragmatik). Zweitens soll eine gewisse Systematik beibehalten werden. Letztere meint einerseits Regelgeleitetheit (gemäß vorher formulierten Ablaufmodellen vorgehend) und andererseits Theoriegeleitetheit, i.e. theoretisch abgesicherten Fragestellungen folgend (vgl. Mayring: 1996:471). Eine Technik der QIA ist die *Strukturierende Inhaltsanalyse*. Diese will

bestimmte Aspekte aus dem Material herausfiltern und unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material legen oder das Material unter bestimmten Kriterien einschätzen. (Mayring 1996:473)

Im Zentrum der Analyse steht ein Kategoriensystem, welches jedoch während der Analyse an das Material angepasst und überarbeitet wird (vgl. Mayring 1996:474). In der folgenden Analyse wird das ausgewählte Sprachmaterial einerseits auf Abweichungen bei der sprachlichen Konstruktion geschlechtsspezifischer Globalstereotype (im Sinne von Williams/Best 1994:77), andererseits auf Abweichungen bei geschlechtsspezifischen Sprachstereotypen (im Sinne von Gottburgsen 2002:101) zwischen Original- und Synchronfassung untersucht. Als Basis bzw. Dokumentation dient ein Transkript der Filmdialoge, welches linguistische, paralinguistische und andere bedeutungstragende visuelle Elemente abbildet.

5.1.3 Kategorien

5.1.3.1 Geschlechtsbezogene Globalstereotype

Diese beziehen sich auf Eigenschaften von im Film dargestellten Personen und sind das Produkt entsprechender direkter und indirekter (aus dem kommunikativen Kontext erschließbarer) Eigenschafts- und Handlungszuschreibungen an die Filmfiguren.

Männliches Globalstereotyp

anmaßend, abenteuerlustig, aggressiv, aktiv, dominant, egoistisch, ehrgeizig, einfallsreich, emotionslos, entschlossen, erfinderisch, initiativ, ernsthaft, faul, fortschrittlich, grausam, grob, hartherzig, klar denkend, kräftig, kühn, laut, logisch denkend, maskulin, mutig, opportunistisch, rational, realistisch, robust, selbstbewusst, selbstherrlich, stark, streng, stur, tatkräftig, unabhängig, überheblich, unbekümmert, unerschütterlich, unnachgiebig, unordentlich, unternehmungslustig, weise

Weibliches Globalstereotyp

abergläubisch, abhängig, affektiert, attraktiv, charmant, einfühlsam, emotional, feminin, furchtsam, gefühlvoll, geschwätzig, liebevoll, milde, neugierig, schwach, sanft, sexy, träumerisch, unterwürfig, weichherzig

5.1.3.2 Geschlechtsbezogene Sprachstereotype

Diese beziehen sich auf die Art und Weise, wie Personen sprechen, bzw. auf deren sprachlich-kommunikatives Verhalten. Als Untersuchungskriterien dient hier eine Auswahl der von Gottburgsen (2002:101) festgestellten geschlechtsspezifischen Sprachstereotype. Es werden jedoch nur jene als Untersuchungskategorien herangezogen, welche im Zuge der Synchronisation Veränderungen erfahren können, d.h. Sprachstereotype der Ebenen Phonologie, Lexik, der paralinguistischen Ebene sowie jene Kategorien der Ebene Gesprächsverhalten, welche sich nicht rein auf Inhalte beziehen³⁸. Einige Kategorien wurden zwecks größerer Eindeutigkeit operationalisiert.³⁹

Weibliche Sprachstereotype:

Lexik	Diminutivformen
Gesprächsverhalten	abschwächend sprechen ⁴⁰ (linguistischer oder paralinguistischer Sprachgebrauch, welcher die kommunikative Wirkung von Äußerungen abschwächt) ⁴¹ sich entschuldigen (Äußerungen mit explizit oder implizit entschuldigendem Charakter) danken (Äußerungen mit explizit oder implizit dankendem Charakter)

³⁸ Gemeint sind Sprachstereotype, wie „über Kochen und Kleidung sprechen“.

³⁹ Jene Elemente, welche der zusätzlichen Operationalisierung der Analysekategorien dienen sollen, werden jeweils in Klammern angeführt.

⁴⁰ Hier wurden die beiden ursprünglichen Merkmale „abschwächend formulieren“ und „verschönernd/gefällig sprechen“ bei Gottburgsen zu einem Kriterium zusammengefasst, da beide eine abschwächende Funktion hinsichtlich des Textsinns haben.

⁴¹ Auf linguistischer Ebene sind hier beispielsweise indirekte bzw. höfliche Formulierungen, das Abschwächen eigener Meinungen durch „I guess“, „I think“, „maybe“, „perhaps“ etc. sowie Abschwächung oder Zustimmung signalisierende Bestätigungsfragen („tag questions“) zu nennen (vgl. Aries 1996:105-113). Auf paralinguistischer Ebene können Merkmale wie „verminderte Lautstärke“, „undeutlich artikulieren“ und „melodisch sprechen“ die kommunikative Wirkung von Äußerungen abschwächen.

bitten (Äußerungen mit explizit oder implizit bittendem Charakter)

Phonetik melodisch sprechen (mit auffallenden Tonhöhenunterschieden innerhalb einer Äußerung)⁴²

Männliche Sprachstereotype:

Lexik: Interjektionen

(sexualisierte) Kraftausdrücke (derbe, vulgäre Ausdrücke als Äußerung von Ärger, Erstaunen)

Fachwortschatz

Gesprächsverhalten: ohne Abschwächung sprechen (linguistischer und paralinguistischer Sprachgebrauch, der auf die Abschwächung der kommunikativen Wirkung von Äußerungen verzichtet)⁴³

sarkastisch/ironisch sprechen (mit beißendem, verletzendem Spott oder Hohn sprechen, der jemanden oder etwas lächerlich machen will/ mit feinem, verdecktem Spott, mit dem jemand etwas dadurch zu treffen sucht, indem er/sie es unter dem augenfälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht)

aggressiv sprechen⁴⁴

Paralinguistisch: tiefe Stimme

laut sprechen (mit erhöhter Lautstärke sprechen)

langsam sprechen (mit vermindertem Tempo sprechen)

undeutlich sprechen (undeutlich artikulieren)

⁴² Vgl. die Legende zum Filmtranskript.

⁴³ Vgl. das weibliche Sprachstereotyp „abschwächend sprechen“.

⁴⁴ Auf linguistischer Ebene zu nennen sind Ausdrücke des Missfallens, des Widerspruchs, der Kritik, der Herausforderung (vgl. Aries 1996:106). Auf paralinguistischen Ebenen können Merkmale wie „erhöhte Lautstärke“, „erhöhte artikulatorische Spannung“ oder „deutliche Artikulation“ kontextuell auf Aggression hindeuten.

5.1.4 Materialauswahl

Als Grundlage der Analyse wird Folge 4 der 6. Staffel von „SATC“, mit dem Titel „Pick a Little, Talk a Little“ (deutsch „Reden ist Silber ...“), herangezogen. Die Szenen darin weisen einerseits verschiedene Öffentlichkeitsgrade – intime, private und halb-öffentliche Gesprächssituationen – andererseits Interaktionen zwischen Personen verschiedenen Geschlechts – Hetero-Paargespräche, gemischt-geschlechtliche Gruppensituationen bzw. ausschließlich weibliche Interaktionen – auf. Andererseits werden eine Vielzahl von Themen, wie Sex, Dating, Paarbeziehung, Ehe, Arbeitsteilung der Geschlechter sowie Geschlecht und (beruflicher) Erfolg abgedeckt.

5.2 Szenenanalyse

Die 21 Szenen werden im Zuge der Analyse im Hinblick auf fünf verschiedene Interaktionssituationen bzw. die darin vorwiegend behandelten Themen analysiert. Am Beginn steht die einzige gemischt-geschlechtliche, halb-öffentliche Gruppenszene, in welcher es hauptsächlich um das Thema „Datingregeln“ geht. Danach werden die Interaktionen zwischen Samantha und Jerry analysiert, deren Dialoge von Sex-Rollenspielen dominiert werden. Darauf folgt die Analyse der Dialoge zwischen Carrie und ihrem Freund Berger, in welchen es hauptsächlich um beruflichen (Miss-)Erfolg geht, gefolgt von der Szene zwischen Charlotte und Harry, die von Beziehungspflichten in Hetero-Beziehungen handelt. Am Schluss steht die Analyse ausschließlich weiblicher Gesprächssituationen, in welchen es hauptsächlich um das Thema „Gefühle für Männer“ geht. Innerhalb der einzelnen Abschnitte werden die zu analysierenden Szenen zunächst kurz inhaltlich beschrieben. Danach werden die Abweichungen bei Globalstereotypen und Sprachstereotypen zwischen Original- und Synchronfassung getrennt analysiert.⁴⁵ Am Ende jedes Abschnitts werden die Abweichungen hinsichtlich ihrer Art, Häufigkeit sowie des thematischen/kommunikativen Kontexts, in welchem sie auftreten, zusammengefasst. Abschließend erfolgt eine Zusammenfassung aller Ergebnisse, einerseits hinsichtlich der Effekte der Abweichungen auf die Textwirkung, andererseits im Hinblick auf mögliche, ihnen zugrundeliegende Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur betreffend geschlechtsspezifische Werte und Normen.

⁴⁵ Sprachstereotype, deren Abweichung gleichzeitig eine Abweichung bei Globalstereotypen bewirken, werden – aufgrund ihres Wirkungszusammenhangs mit Letzteren – jeweils unter dem Abschnitt „Abweichungen bei Globalstereotypen“ analysiert.

5.2.1 Carrie, Charlotte, Samantha, Miranda und Berger

5.2.1.1 Figuren und Szeneninhalt

In Szene 2 sind Samantha, Charlotte, Miranda, Carrie sowie deren neuer Freund, Berger, zu sehen. Letzterer ist ein gutaussehender Schriftsteller um die vierzig aus New York. Carrie möchte Berger ihren Freundinnen präsentieren und hat ihn eingeladen, in der Stamm-Cocktailbar der Frauen einen Abend mit ihnen zu verbringen. Schon bald weicht das anfängliche Höflichkeitsgeplänkel der Diskussion kontroversieller Themen.

5.2.1.2 Abweichungen bei Globalstereotypen

Eine große Anzahl von Abweichungen bei Globalstereotypen ergibt sich aus einer Abweichung zwischen OF und SF bei Sprachstereotypen. So etwa, als sich Carrie mitten in der Szene in ihrer Rolle als Erzählerin aus dem *Off* plötzlich positiv darüber äußert, dass ihre Freundinnen die Witze ihres neuen Freundes gut finden:

Berger:

[faktisch] You know as a guy, I've always been under the impression that rape or anything in the rape family is just not a good idea. Can I go home now?

[s.o.] Sagen wir so: Ich hatte als Mann im Allgemeinen den Eindruck, dass Vergewaltigung oder irgendetwas aus einem verwandten Bereich einfach nicht so 'ne tolle Idee ist. Darf ich jetzt nach Hause, bitte?

(die Anderen lachen)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] There is no greater sound than your friends laughing at your new boyfriend's jokes.

(lächelt glücklich und wirft Berger einen verliebten Blick zu)

[gehaucht] Es geht nichts über den Klang, wenn deine Freundinnen über die Witze deines neuen Freundes lachen. (s.o.)

Während aus Carries faktischer Äußerung in der OF höchstens eine gewisse Befriedigung über den Anklang Bergers bei den Freundinnen hervorgeht, so erhält ihre Äußerung durch die gehauchte Sprechweise Carries in der SF den Charakter des Geheimen, Verbotenen, so als ob niemand anderer Carries Gedanken erfahren solle. Dies vermittelt weniger den Eindruck bloßer Genugtuung als jenen der Erleichterung Carries, dass Berger bei den Freundinnen so gut ankommt bzw. dass ihre Angst, er würde dies nicht tun, vorerst beseitigt ist. Dies wiederum ruft das weibliche Globalstereotyp „furchtsam“ auf den Plan, welches in der OF nicht kommuniziert wird. Ein ähnlicher Effekt entsteht auch in der darauffolgenden Sequenz: Als Samantha sich anschickt, den Anwesenden ihre und Jerrys sexuelle Rollenspiele im Detail zu schildern, unterbricht Carrie sie in ihren Ausführungen. Im Unterschied zur OF, wo

Carrie die Unterbrechung mit „okay“ einleitet und mit normaler Lautstärke und Artikulation fortfährt, fällt sie ihrer Freundin in der SF mit erhobener Stimme und überdeutlicher Artikulation ins Wort:

Samantha:

Well that's not the only scenario we play.
Sometimes he's Senator Smith or Principal Smith, Cellmate Smith...
Das ist ja nicht das einzige Szenario, das wir spielen. Er ist manchmal auch
Senator Smith oder Schuldirektor Smith, Zellenkumpan Smith ...

Carrie

[unterbrechend, faktisch] Moving on. Uh, Miranda. How was your date with
the real estate guy?
[unterbrechend, erhöhte Lautstärke] THEMAWECHSEL! Ähm, Miranda, wie
ist dein Date mit diesem Makler verlaufen?

Während Carries Unterbrechung in der OF – durch ihre faktische, wenig aufgeregte Sprechweise – bloß den Eindruck erweckt, dass sie Samanthas Ausführungen als für die Situation unpassend erachtet, so erfüllt diese – durch Carries erhobene Stimme und überdeutliche Artikulation in der SF das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“, welches kontextuell auf ihre Angst hindeutet, dass Samantha mit ihrem schamlosen Verhalten Berger verschrecken und ihre eigenen Chancen bei ihm mindern könnten. An anderer Stelle konstruiert die SF, ebenfalls durch eine Veränderung auf paralinguistischer Ebene, das weibliche Globalstereotyp „schwach“ für Charlotte, als sie auf Bergers Aussage reagiert, in welcher er offen bezweifelt, dass ein Bekannter Mirandas Interesse an Letzter hat:

Berger (in Richtung Miranda):

[faktisch, undeutliche Artikulation,] All right. I'm not gonna sugarcoat it for you. He's just not that into you.
[faktisch] In Ordnung, dann will ich es ganz platt so sagen, wie es ist. Er steht einfach nicht so auf Sie.

Carrie: Ohhh!

Charlotte (wirft Berger einen bösen Blick zu):
[erhöhte Lautstärke, steigende Intonation] That's not true!
(s.o.) [erhöhte Lautstärke, melodisch, steigende Intonation] Aber das ist doch gar nicht wahr!

Während Charlottes Reaktion in der OF, aufgrund ihrer neutralen Sprechweise, eher den Charakter eines Widerspruchs hat, erzeugen das Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in Kombination mit der erhöhten Lautstärke und der stark ansteigenden Intonation in

der SF den Eindruck von Entsetzen angesichts der von Berger in den Raum gestellten, unangenehmen Wahrheit, was das weibliche Globalstereotyp „schwach“ auf den Plan ruft. Ein weiteres weibliches Globalstereotyp wird unmittelbar danach, wieder durch paralinguistische Abweichung in der SF, für Carrie konstruiert, als sie auf dieselbe Äußerung Bergers reagiert:

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, faktisch] Don't listen to him.

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Hör BLOSS nicht auf den Typen!

Während Carries Äußerung in der OF durch ihre faktische Sprechweise vorwiegend den Charakter einer inhaltlichen Abwertung Bergers Aussage, in dem Sinne, dass diese am Besten ignoriert werden sollte, erhält, vermitteln das in der SF konstruierte weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ und die starke Betonung von „bloß“ den Eindruck, sie wolle vor allem die von Bergers Aussage schockierten Freundinnen Charlotte und Miranda trösten, und erfüllt damit das weibliche Globalstereotyp „einfühlsam“.

Globalstereotype werden jedoch nicht nur durch Veränderungen auf paralinguistischer Ebene, sondern auch durch syntaktische bzw. lexikalische Änderungen in der SF verstärkt. So beispielsweise in der Gesprächssequenz, in der Miranda zu weiteren Ausführungen über ihr kürzlich stattgefundenes Rendezvous ansetzt, sich dann jedoch der Präsenz Bergers als einzigem Mann in der Runde bewusst wird, dessen Interesse sie nicht als selbstverständlich betrachtet. Diesen Umstand drückt sie in OF und SF auf unterschiedliche Weisen aus:

Miranda:

Uhm, he walked me home ... (in Richtung Berger) I'm sorry. Are you maxed out on girl talk?

Ähm, er brachte mich nach Hause ... (s.o.) Verzeihung, aber Sie haben sicher genug von Mädchengesprächen.

Berger:

No, no, no. I'm good. I'll let you know.

Nein, nein, ich kann noch, ich schreie schon...

Während Miranda in der OF versucht, Bergers Interesse an Frauengesprächen mittels eines einfachen Fragesatzes auszuloten, unterstellt sie ihm in der SF mittels Aussagesatz und dem Adverb „sicher“ *a priori* Desinteresse. Dies verstärkt das weibliche Globalstereotyp „geschwätzig“, das durch das Wort „Mädchengespräche“ konstruiert

wird, mit welchem belanglose, kleine Mädchen betreffende Inhalte assoziiert werden. Dieses wird ein weiteres Mal in der SF durch eine lexikalische Veränderung in Bergers Antwort verstärkt: Während seine lexikalisch neutrale Aussage in der OF positive Befindlichkeit und höfliche Ausräumung von Mirandas Zweifeln an seinem Interesse signalisiert, deutet er in der SF – wenn auch ironisch – an, dass er Frauengespräche potentiell „zum Schreien“ (im negativen Sinne) findet.

Was den männlichen Darsteller anbelangt, so wird das in der OF für Berger in mehreren Äußerungen konstruierte männliche Globalstereotyp „grob“ in der SF dekonstruiert. Letzteres resultiert aus drei Faktoren: erstens daraus, dass Berger durch seine Äußerungen Mirandas Image gefährdet, indem er andeutet, dass sie nicht attraktiv genug sei, um einen Mann dazu zu bewegen, bei ihr zu übernachten. Zweitens bedient er sich in der OF eines auffallend informellen Sprachregisters, mit Elementen, wie „wanna“, „gonna“, „comin“, „yeah“, „weenie“ bzw. „you got ...comin‘ your way“ sowie syntaktischen Unvollständigkeiten. Drittens weisen seine Äußerungen in der OF eine durchwegs undeutliche Artikulation auf. All diese Faktoren verleihen seinen Äußerungen, angesichts der halb-öffentlichen Gesprächssituation, der ihm größtenteils unbekannten Zuhörerschaft sowie des sehr persönlichen Themas, einen unangemessen saloppen Charakter, was ihn grob und unhöflich erscheinen lässt. Diese indirekte Eigenschaftszuschreibung entfällt in der SF aufgrund dreierlei Abweichungen: Erstens behält der Synchronsprecher ein neutrales Register sowie eine deutliche Artikulation bei, was ihn allgemein respektvoller und zurückhaltender erscheinen lässt. Die einzige Ausnahme hierzu stellt die Wendung „er steht nicht so auf Sie“ dar, welche der respektvollen Wirkung seiner Aussage aber keinen Abbruch zu tun scheint. Zweitens schreibt die SF Berger die Eigenschaft „ehrlich“ zu, womit der unangenehme Inhalt seiner Aussage ankündigt und dadurch gleichzeitig abgeschwächt wird:

Berger:

[undeutliche Artikulation] Really wanna know?

Ähm...Soll ich ehrlich sein?

Miranda:

[faktisch] Please! I would love to have a man's opinion for a change.

[s.o.] Bitte. Ich würde gern zur Abwechslung eine männliche Auffassung hören.

Berger:

[faktisch, undeutliche Artikulation,] All right. I'm not gonna sugarcoat it for you. He's just not that into you.

[faktisch] In Ordnung, dann will ich es ganz platt so sagen, wie es ist. Er steht

einfach nicht so auf Sie.

Die oben beschriebenen Abweichungen auf paralinguistischer Ebene manifestieren sich auch in allen weiteren Redebeiträgen Bergers zum selben Thema und verstärken die Diskrepanz zwischen seiner „Ungehobeltheit“ in der OF und „respektvollen Ehrlichkeit“ in der SF:

Berger:

[faktisch, undeutlich artikulierend] Yeah. I have to say that's all code for he's just not that into you. (Miranda senkt irritiert den Blick.) I'm sorry but with guys it's very simple. If we're into you, we're comin' upstairs. The're no mixed messages.

[faktisch] Ja. Aber das alles ist wieder nur ein Code für „Er steht einfach nicht so auf Sie.“ (s.o.) Tut mir leid. Bei Männern ist das sehr einfach: Wer auf mich steht, der kommt auch mit rauf. Keine doppeldeutigen Botschaften.

[...]

[faktisch, undeutlich artikulierend,] Look. If he's not into you, the guy's obviously a weenie, so ...

[faktisch] Hören Sie, wenn er nicht auf Sie steht, ist er offensichtlich ein Würstchen.

[...]

[undeutlich artikulierend] Yeah, I think you got an uncomfortable e-mail comin' your way (Carrie versetzt ihm spielerisch einen Seitenhieb mit dem Ellbogen, während sie ihn teils missbilligend, teils bewundernd anblickt.) you know, somethin' like 'Sorry I haven't called. I'm in a place in the world where they don't have phones'.

[faktisch] Ich denke, Sie sollten sich auf eine unangenehme E-Mail gefasst machen (s.o.), wissen Sie, sowas, wie, ähm, „Entschuldige, dass ich nicht anrufe. In meinem Teil der Welt gibt es keine Telefone.

5.2.1.3 Zusammenfassung

In Szene 2 werden durch die SF weibliche Globalstereotype insgesamt viermal konstruiert und zweimal verstärkt, und zwar oftmals auch durch Abweichungen bei geschlechtsspezifischen Sprachstereotypen, aber auch durch syntaktische und lexikalische Veränderung gegenüber der OF. Was die kommunikativen Situationen anbelangt, in welchen diese Abweichungen stattfinden, so scheint das weibliche Globalstereotyp „furchtsam“ dort konstruiert zu werden, wo die Sprecherin ihre (romantische) Beziehung zu einem Mann gefährdet sieht. Die Stereotype „schwach“ bzw. „einfühlsam“ werden jeweils dort konstruiert, wo die Sprecherinnen in der OF tendenziell nur Widerspruch gegen eine männliche Äußerung kommunizieren. Diese Abweichungen resultieren, mit einer Ausnahme, jeweils aus der Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“. Das weibliche Globalstereotyp „geschwätzig“ wird zweimal durch syntaktische bzw. lexikalische Veränderung in der SF verstärkt: Einmal, als die Originalsprecherin nur im Zuge höflichen Gesprächsverhaltens mit dieser Eigenschaft kokettiert, ein weiteres Mal durch die ironische Bezugnahme des Synchronsprechers auf dasselbe Stereotyp. Das männliche

Globalstereotyp „grob“ wird sowohl durch lexikalische Abweichungen als auch durch die Dekonstruktion des männlichen Sprachstereotyps „undeutlich sprechen“ durch die SF in all jenen Äußerungen dekonstruiert, in denen der Darsteller im Beisein anderer Personen das Image einer Darstellerin gefährdet. Diese Abweichung lässt ihn weniger stereotyp männlich, respektvoller erscheinen als in der OF.

5.2.2 Samantha und Jerry

5.2.2.1 Figuren und Szeneninhalt

In den Szenen 1, 6, 12 und 14 sind ausschließlich Samantha und Jerry dialogisch vertreten, mit Ausnahme eines Barmanns in Szene 12. Jerry ist ein äußerst gut aussehender, aufstrebender Schauspieler aus New York und um zehn bis fünfzehn Jahre jünger als Samantha. Während Samanthas Interesse an ihm – wie an den meisten Männern – rein sexueller Natur ist, möchte Jerry Samantha auch menschlich näherkommen. Alle vier Szenen zeigen die beiden Darsteller in von ihnen selbst erfundenen Rollenspielen, mit dem vordergründigen Ziel, diese jeweils in heißem Sex enden zu lassen. Dieses Ziel wird aber nur in den Szenen 1 und 6 zur Gänze erreicht, während in Szenen 12 und 14 das Rollenspiel von Jerry unterbrochen wird. In Szene 1 spielen Samantha und Jerry „Hausfrau und Einbrecher“, in Szene 6 „Steuerprüfer und Steuerschuldnerin“, in Szene 12 „Kommissar und Mordverdächtige“ und in Szene 14 „Agent und Flittchen“.

5.2.2.2 Abweichung bei Globalstereotypen

In Szene 1 werden in der SF zwei Globalstereotype für Samantha konstruiert, welche in der OF nicht festzustellen sind. So etwa gleich zu Beginn von Szene 1, die von der Erzählerin folgendermaßen eingeleitet wird:

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] In New York City it is a statistical fact that once every seven minutes, an unsuspecting woman ...

[s.o.] In New York City ist es statistisch erwiesen, dass alle sieben Minuten eine nichts Böses ahnende Frau ...

Samantha:

(wird beim staubsaugen in einer Wohnung von Jerry, der wie ein Einbrecher maskiert ist, überrascht und brutal von hinten gepackt):

[erhöhte Lautstärke]: Ahhh!

Jerry (wirft Samantha bauchlinks auf ein Bett):

[erhöhte Lautstärke, +angespannt] Shut the fuck up!

[erhöhte Lautstärke] Halt ja deine blöde Klappe!

...dates an actor.

...einen Schauspieler vögelt.

Während die OF mit der Handlungszuschreibung „dates an actor“ an Samantha hinsichtlich geschlechterstereotyper Eigenschaften neutral bleibt, schreibt die SF Samantha durch das Wort „vögelt“ sexuelle Dominanz zu. Dieses wird Samantha in der SF ein weiteres Mal durch die Erzählerin zugeschrieben, jedoch gleichzeitig indirekt abgewertet:

Erzählerin:

[faktisch] For Samantha, one of the perks of dating Jerry, the actor, was getting to stage full scale fantasy productions.

[gehaucht] Für Samantha bestand der Reiz ihrer Dates mit Jerry, dem Schauspieler, darin, professionelle Phantasien inszenieren zu können.

Während Samantha in der OF auf semantischer Ebene nur das Inszenieren von Fantasy-Filmen bzw. höchstens Sexfilmen⁴⁶ zugeschrieben wird, so erhält sie in der SF die Handlungszuschreibung „Inszenieren professioneller Phantasien“. Dies ruft nicht nur das männliche Globalstereotyp „(sexuell) dominant“ auf den Plan, sondern wertet dieses durch die Assoziation mit Prostitution („professionelle Fantasien“) ab. In Szene 12 wird dieses Stereotyp in der SF ebenfalls abgeschwächt, und zwar an einer Stelle, wo Samantha im Rollenspiel den männerverschlingenden Vamp verkörpert, der auch hartgesottene Kriminalkommissare verführt:

Jerry (mit schwarzem Mantel und Hut bekleidet):

[verminderte Lautstärke] Samantha Jones? Detective Smith. Department of Homicide. Afraid I'm gonna have to ask you some questions, Ma'am.

[erhöhte Lautstärke] Samantha Jones? Detective Smith von der Mordkommission. Ich muss Sie bitten, mir ein paar Fragen zu beantworten, Ma'am.

Samantha:

[verminderte Lautstärke, gehaucht] Why certainly, Detective. Am I in some kind of trouble? (zum Barmann) [erhöhte Lautstärke] Two martinis please, straight up.

[+ melodisch] Aber gewiss doch, Detective. Habe ich irgendetwas Schlimmes getan? (s.o.) Zwei Martinis, bitte, ohne Eis.

[...]

[gehaucht] Of course. You're working. But you know, Detective, my little drink won't kill you (zum Barmann) [erhöhte Lautstärke] He'll have a martini.

[+ melodisch] Oh, verstehe. Sie haben noch Dienst. Aber wissen Sie was, Detective, so ein kleiner Cocktail bringt Sie nicht um. (s.o.) [s.o.] Er nimmt einen Martini.

⁴⁶ Aus den parallel zum Kommentar der Erzählerin gezeigten Handlungen der Filmfiguren geht hervor, dass Sex ein Bestandteil dieser Szene sein wird.

Während Samanthas leise, gehauchte Sprechweise in der OF ihre Rolle als sexuell dominierender Vamp authentisch erscheinen lässt, ironisiert die übertrieben melodische Stimmführung der Synchronsprecherin diese Rollenumkehr bzw. schwächt das für Samantha auf Handlungsebene konstruierte, männliche Globalstereotyp „(sexuell) dominant“ ab. In anderen Äußerungen Samanthas im Zuge von Sex-Rollenspielen werden jedoch auch weibliche Globalstereotype ironisiert. So etwa in Szene 1, als Samantha sich selbst als „hilfloses Opfer“ eines Einbrechers inszeniert und damit das weibliche Globalstereotyp „schwach“ auf den Plan ruft:

Samantha:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Let me go! My husband will be home any minute.
[leicht erhöhte Lautstärke, + melodisch] Lassen Sie mich los. Mein Mann kommt jeden Augenblick nach Hause.

[...]

(während Jerry ihr von hinten die Füße fesselt):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Please don't hurt me. I'll do anything you want, anything!
[erhöhte Lautstärke, + melodisch] Bitte [unverständlich] mich nicht. Ich tue alles, was Sie wollen, einfach alles!

Während Samanthas hohe stimmliche Anspannung und erhöhte Lautstärke in der OF ihre Bitten an den „Einbrecher“, sie nicht zu verletzen, authentisch, ja beinahe flehentlich wirken lassen, schwächt die übertrieben melodische Stimmführung der Synchronsprecherin in der SF diesen Effekt ab und ironisiert Samanthas Rolle als schwaches, wehrloses Sexopfer. In Szene 14 werden gleich eine Reihe von Samantha explizit zugeschriebenen männlichen Globalstereotypen durch die Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ in der SF abgeschwächt: Als Jerry gegen ihren Willen das Rollenspiel unterbricht, erteilt Samantha ihm eine schonungslose Aufklärung über ihren wahren Charakter:

Samantha (lächelnd):

[verminderte Lautstärke, faktisch] Yeah. I am harsh. I'm also demanding, stubborn, self-sufficient and always right. In bed, at the office ... and everywhere else.
[melodisch] Ja! Und ich bin hart! Ich bin außerdem anspruchsvoll, starrköpfig, selbstzufrieden und habe immer recht: Im Bett, in der Agentur ... und überall sonst.

Die Eigenschaften, welche Samantha sich selbst zuschreibt, stellen mit Ausnahme von „demanding“ durchwegs männliche Globalstereotype dar. Während Samanthas

Selbstbeschreibung in der OF durch ihre faktische, wenig emotionale Art zu sprechen sehr authentisch wirkt und die Umkehr der Geschlechterstereotype verstärkt, wird dieser Effekt durch das Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in der SF abgeschwächt. Im Gegensatz zu den Szenen 1 und 12, verleiht Samanthas melodische Sprechweise ihrer Aussage hier keinen affektierten, unechten, sondern besänftigenden Charakter, was den Sinn und Wirkung ihrer Aussage und somit die Stereotypenumkehr abschwächt. Dasselbe Phänomen ist auch an der unmittelbar darauffolgenden Äußerung Samanthas zu beobachten, in der sie nochmals mit „das“ auf ihre männlichen Eigenschaften Bezug nimmt:

Samantha:

[verminderte Lautstärke, faktisch] And that's just a little bit about me.

[melodisch] Und das war nur ein klein wenig über mich!

Die genannten Beispiele zeigen, dass die Samantha auf Handlungsebenen zugeschriebenen, vorwiegend männlichen Globalstereotype zwar auf rein linguistischer Ebene von der SF übernommen werden, diese aber letztlich durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ eine Abschwächung erfahren.

Was den Darsteller angeht, so ist bei diesem nur drei den Textsinn beeinflussende Abweichungen festzustellen. Das männliche Globalstereotyp „aggressiv“ wird auf Handlungsebene konstruiert, als Jerry im Zuge eines Sex-Rollenspiels Samantha in einer Wohnung überfällt und vergewaltigt:

Jerry (wirft Samantha bauchlinks auf ein Bett):

[erhöhte Lautstärke, + angespannt] Shut the fuck up!

[erhöhte Lautstärke] Halt ja deine blöde Klappe!

Während Jerrys Stimmführung in der OF nicht nur aggressiv, sondern – aufgrund der starken stimmlichen Anspannung – auch gefährlich und bedrohlich wirkt und so das Stereotyp „aggressiv“ verstärkt, vermittelt die bloß erhöhte Lautstärke in der SF keine wirklich Bedrohlichkeit Jerrys und lässt seine Befehle an Samantha, den Mund zu halten, aufgesetzt erscheinen. Dieser Eindruck festigt sich auch angesichts zweier kurz darauffolgender Wiederholungen derselben Befehle Jerrys an Samantha mit denselben Abweichungen, wodurch Jerrys in seiner Rolle als Vergewaltiger in der SF an Authentizität einbüsst.

5.2.2.3 Zusammenfassung

In der Interaktion zwischen Samantha und Jerry sind bei insgesamt elf Redebeiträgen Abweichungen zwischen OF und SF bei Globalstereotypen festzustellen, welche sich zumeist aus Abweichungen bei Sprachstereotypen ergeben. Acht dieser Abweichungen beziehen sich ausschließlich auf die Darstellerin. Dabei wird das männliche Globalstereotyp „(sexuell) dominant“ je einmal durch lexikalische Veränderung in der SF konstruiert und abgewertet sowie zweimal durch die übertrieben melodische Stimmführung der Darstellerin ironisiert, wobei alle Abweichungen im Kontext sexueller Rollenspiel bzw. dem Diskurs darüber stattfinden. Im selben Kontext wird in zwei weiteren Redebeiträgen das weibliche Globalstereotyp „furchtsam“, ebenfalls durch übertrieben melodische Stimmführung, ironisiert. Des Weiteren werden die für die Darstellerin die auf Handlungsebene konstruierten, männlichen Stereotype „hart“, „stur“, „unabhängig“, und „dominant“ in zwei Redebeiträgen wieder durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in der SF abgeschwächt. Letztere Abweichungen betreffen die filmische Realität, im Gegensatz zu darin stattfindenden Rollenspielen. Drei Abschwächungen werden durch die SF auch für das auf Handlungsebenen erzeugte, männliche Globalstereotyp „aggressiv“ im Kontext sexueller Rollenspiele vorgenommen, und zwar durch die Abschwächung des männlichen Sprachstereotyps „aggressiv sprechen“.

5.2.3 Carrie und Berger⁴⁷

5.2.3.1 Figuren und Szeneninhalt

In den im Folgenden analysierten Szenen geht es thematisch hauptsächlich um einen vor kurzem erschienenen Roman von Carries neuem Freund, Berger. Carrie findet diesen sehr ansprechend, kritisiert jedoch, dass die weibliche Hauptfigur des Romans mit Zopfgummi dargestellt wird, was ihrer Meinung nach nicht dem Stil typischer New Yorkerinnen entspricht. Berger seinerseits reagiert mit emotionaler Distanz. Die Spannungen zwischen den beiden intensivieren sich, als Berger bei einem Barbesuch mit Carrie feststellen muss, dass Carries Kritik gerechtfertigt ist. Carrie ihrerseits ist bemüht, die unerwünschte Wirkung ihrer Kritik abzuschwächen, indem sie Bergers

⁴⁷ Im folgenden Abschnitt werden die Szenen 7, 9, 15, 17 und 19 analysiert, in welchen jeweils nur die beiden genannten Figuren dialogisch vertreten sind. Auf die Szenen 3, 5 und 21, welche ebenfalls nur Carrie und Berger zeigen, wird nicht eingegangen, da in diesen keine auffälligen bzw. bedeutungsverändernden Abweichungen hinsichtlich geschlechtsspezifischer Stereotype feststellbar sind.

Roman bei jeder Gelegenheit über den grünen Klee lobt, was die Situation letztlich eskalieren lässt.

5.2.3.2 Abweichungen bei Globalstereotypen

Diese spielen, im Gegensatz zur Abweichung bei Sprachstereotypen, bei den Interaktionen zwischen Carrie und Berger eine eher untergeordnete Rolle und sind nur insgesamt dreimal festzustellen. Einmal in Szene 7, als Bergers Image als Autor und Kenner von New York erstmals durch Carries Kritik gefährdet wird, dass Berger in seinem Roman eine New Yorkerin mit Zopf Gummi darstellt. Während Berger in der OF zunächst nur mit Unverständnis reagiert, wertet er Carries Urteilsfähigkeit und damit sie selbst in der SF durch den Ausdruck „Quatsch“ direkt ab, was das männliche Globalstereotyp „grob“ auf den Plan ruft:

Berger:

[melodisch, erhöhte Lautstärke, undeutlich artikulierend] What are you talking about?
A lot of New York women wear scrunchies (Er geht an Carrie vorbei zum Kühlschrank.).
[melodisch, erhöhte Lautstärke] Was redest du denn für'n Quatsch? Viele Frauen in
Manhattan tragen Zopf Gummis (s.o.).

An anderer Stelle wertet die SF das weibliche Globalstereotyp „geschwätzig“ ab, welches von Carrie in Szene 9 in ihrer Rolle als Erzählerin aus dem Off konstruiert wird, als sie ihre Kritik an Bergers Roman und deren Konsequenzen für ihre Kolumne analysiert. Obwohl die Essenz ihrer Aussage ein Schuldeingeständnis an sich selbst ist, Berger gegenüber zu pingelig gewesen zu sein, setzt sie dieses negative Verhalten mit weiblicher Beredsamkeit im Allgemeinen gleich:

Erzählerin:

[faktisch] One of the signs that a female gorilla is in love is that she can be seen picking nits off her male companion ... And yet in humans nit picking can ruin a perfectly good evening. Not to mention a relationship. Women are known to be more verbal than men, but when does criticism that's constructive become destructive? Are there times when the ladies should just shut the fuck up? (Sie blickt traurig und schüttelt reumütig den Kopf.)
[gehaucht] Dass ein Gorillaweibchen verliebt ist, erkennt man unter anderem daran, dass sie Verunreinigungen aus dem Fell ihres Partners entfernt ... Doch unter Menschen kann ein derart pingeliges Verhalten einen wunderbaren Abend versauen, ganz abgesehen von der Beziehung. Wie man weiß, sind Frauen gesprächiger als Männer, aber wann wird eine an sich konstruktive Kritik destruktiv? Gibt es Zeiten, zu denen die Damen ihre blöde Klappe halten sollten? (s.o.)

Das weibliche Globalstereotyp „geschwätzig“ wird dabei gleich in vierfacher Hinsicht abgewertet: Einerseits erzeugt die gehauchte Sprechweise der Erzählerin in der SF, im Gegensatz zu ihrer faktischen Stimmführung in der OF, den Eindruck der

Vertraulichkeit ihrer Aussage und damit eines gewissen Schuldbewusstseins angesichts ihres (geschwätzigen) Verhaltens gegenüber Berger bzw. der Geschwätzigkeit von Frauen im Allgemeinen und betont damit die Fehlerhaftigkeit dieser Eigenschaft. Andererseits wird „weibliche Geschwätzigkeit“ dreimal auf lexikalischer Ebene in der SF abgewertet: erstens durch die Übersetzung von „nitpicking“ mit nicht bloß „pingeliges“, sondern „*derart* pingeliges Verhalten“, wobei das Adverb „*derart*“ die negative Eigenschaft verstärkt; zweitens durch den Kraftausdruck „versauen“ für das vergleichsweise neutrale „ruin“; und drittens durch die indirekte Handlungszuschreibung an Frauen allgemein, sie würden nur dummes Zeug reden, was durch den Ausdruck „blöde Klappe“ kommuniziert wird, eine verallgemeinernde Abwertung, die in „... shut the fuck up“ nicht enthalten ist.

5.2.3.3 Abweichungen bei Sprachstereotypen

Diese spielen in allen Szenen eine wichtige Rolle und sind zumeist in Situationen zu beobachten, in welchen das Image bzw. die Handlungen oder Leistungen von Personen direkt oder indirekt Gegenstand von Äußerungen sind. Dabei ist zu beobachten, dass die Art der Abweichung scheinbar damit in Zusammenhang steht, ob es sich weibliche oder männliche imagegefährdende Äußerungen⁴⁸ bzw. um weibliche oder männliche Reaktionen auf solche Äußerungen handelt. Bei Redebeiträgen Carries, die sich auf Bergers Image beziehen, konstruiert oder verstärkt die SF weibliche Sprachstereotype oder schwächt männliche Sprachstereotype ab bzw. dekonstruiert diese. Dies zeigt sich etwa in Szene 7, als Carrie Berger erstmals ihre Einschätzung seines Romans mitteilt. Dabei ist sie hin- und hergerissen zwischen Euphorie und Kritik:

Carrie:

[angespannt] Yes I'm done. And if you would shut your trap ... I could TELL you (sie packt Berger am Kragen) that I [melodisch] love, love [erhöhte Lautstärke] loved it! I loved it! (Berger lacht.) (Carrie macht einen Luftsprung.) [angespannt] Except for one huge problem. You have your leading lady running all over town wearing a scrunchie! (Sie versetzt Berger spielerisch ein Kopfstück.) (Berger blickt irritiert) [erhöhte Lautstärke] A scrunchie!

[s.o.] Ja, ich bin fertig. Und falls du endlich die Klappe hältst, kann ich dir erzählen (s.o.), [melodisch] dass ich dein Buch (sie packt Berger am Kragen) liebe, [erhöhte Lautstärke, melodisch] liebe, liebe! [+ erhöhte Lautstärke, melodisch] Es ist wundervoll (s.o.) (s.o.), [faktisch] das heißt, bis auf ein gewaltiges Problem: Du lässt deine weibliche Hauptfigur in New York mit einem Zopf gummi rumlaufen (s.o.) (s.o.)...[s.o.] Ein Zopf gummi!

⁴⁸Imageverletzung bezieht sich, in Abgrenzung zum männlichen Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ rein auf den Inhalt einer Äußerung, nicht aber auf die Vortragsweise.

Die deutliche Artikulation von „tell“ in der OF, welche das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ – dieses wird für Carrie bereits auf Handlungsebene konstruiert, als sie Berger auffordert, den Mund zu halten – verstärkt, entfällt in der SF. Carries danach einsetzende, melodische Stimme in beiden Fassungen wird in der SF im Laufe von Carries Äußerung nicht nur, wie in der OF, durch erhöhte, sondern durch die stark erhöhte Lautstärke verstärkt und verleiht Carries Bestätigung von Bergers Image als qualitativer Buchautor beinahe exstatischen Charakter. Während Carrie, nach ihren bestätigenden Äußerungen, in der OF nicht nur semantisch, sondern auch paralinguistisch nahtlos zur Kritik an Bergers Roman übergeht – dies ist am abrupten Wechsel zwischen der melodischen und angespannten Stimmführung zu sehen –, so begnügt sie sich in der SF mit einem faktischen Tonfall, was ebenfalls eine Abschwächung des männlichen Sprachstereotyps „aggressiv sprechen“ bedeutet. Die Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ durch die SF für Carrie in Äußerungen, in welchen sie ebenfalls Bergers Roman lobt, findet sich in weiteren vier Redebeiträgen.⁴⁹ Dieses Sprachstereotyp verleiht Carries Gunstbezeugungen höhere emotionale Beteiligtheit und lässt ihr Lob engagierter erscheinen als in der OF.

Was Bergers Reaktionen auf die imagegefährdenden Äußerungen Carries anbelangt, so werden diese in der SF tendenziell ebenfalls männlich-stereotyper gezeichnet als in der OF. Dies zeigt sich etwa am Beginn von Szene 19, als Berger erstmals andeutet, dass er Carries Lobgesänge an seinen Roman ablehnt. Die Gefährdung von Bergers Image durch Carrie (aus Bergers Sicht) besteht darin, dass er Carries Lob im Lichte ihrer zuvor erfolgten Kritik als unzutreffend bzw. unehrlich betrachtet, umso mehr, als er bereits weiß, dass sein Roman ein kommerzieller Misserfolg ist:

Carrie:

[faktisch] You know the scene where the dishwasher guy is spooning up the rice checks and he's putting them back in the box, it's perfection. How'd you come up with that?

[melodisch] Diese eine Szene, wo der Tellerwäscher die verschütteten Reis-Crispies auflöffelt und in die Packung tut! Die ist perfekt! Wie kommst du auf sowas?

Berger:

That's so lame.

Ja, das ist ja so lahm.

⁴⁹ Vgl. Carries letzter Redebeitrag in Szene 7, ihre einzige Äußerung in Szene 17, und ihre ersten beiden Redebeiträge in Szene 19.

Carrie:

[melodisch] No it was not. It was hysterical!
[s.o.] Stimmt gar nicht. Die Szene ist wirklich lustig!

Berger:

[undeutlich artikulierend] I'm not talking about the book. I'm talking about what you're doing right now.
[erhöhte Lautstärke] Nein, ich spreche jetzt nicht von dem Buch, sondern davon, was du hier grade tust.

Das männliche Sprachstereotyp „undeutlich sprechen“ in der OF, welches kontextuell den Eindruck von unterdrückten Emotionen und Verletztheit⁵⁰, wird in der SF durch das ebenfalls männlichen Sprachstereotype „aggressiv sprechen“ – dies ergibt sich aus der erhöhten Lautstärke und normal deutlichen Artikulation in Bergers Äußerung – ersetzt, was Berger weniger verletzt als ärgerlich erscheinen lässt. Ähnliche Abweichungen sind in Bergers drittem und viertem Redebeitrag derselben Szene festzustellen, in welchen er Carrie damit konfrontiert, dass er heute nicht bei ihr übernachten wird:

Berger:

[undeutlich artikulierend, verminderte Lautstärke] I think I'm gonna call it a night, uhh, I gotta get an early start tomorrow.
[faktisch] Ich schätze, ich muss jetzt nach Hause. Morgen geht's wieder früh für mich los.

Carrie:

[angespannt] Are you kidding?
[s.o.] Soll das 'n Witz sein?

Berger:

[undeutlich artikulierend, verminderte Lautstärke] No. Thanks for dinner. I'll call you tomorrow. (Er dreht sich um und geht weg.)
[faktisch] Nein. Danke für's Essen. Ich ruf dich morgen an.

Während Bergers undeutliche bzw. leise Sprechweise in der OF ihn wieder eher resigniert und verletzt erscheinen lässt, wirkt er – aufgrund seiner neutralen Artikulation sowie der jeweils lautereren bzw. der faktischen Sprechweise in der SF – eher selbstzufrieden und vermittelt den Eindruck, als wolle er Carrie mit seiner Entscheidung, die Nacht nicht bei ihr zu verbringen, bewusst provozieren. Auch als Berger etwas später in derselben Szene seine Emotionen schließlich verbalisiert, vermitteln OF und SF durch die Abweichung bei Sprachstereotypen unterschiedliche kommunikative Bedeutungen: Während das weibliche Sprachstereotyp „melodisch

⁵⁰Dieser Eindruck ist dadurch entstanden, dass Berger Carries Lob bzw. Wiedergutmachungsversuche bis zu diesem Zeitpunkt demonstrativ ignoriert und damit seine Gekränktheit indirekt eingestanden hat.

sprechen“ in der OF die emotionale Betroffenheit bzw. Verletztheit Bergers vermittelt, ersetzt die SF dieses durch das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ – welches sich aus der erhöhten Lautstärke und stimmlichen Anspannung ergibt –, was ihn eher ärgerlich als gekränkt erscheinen lässt:

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] I don't know what your problem is, but it doesn't have anything to do with a scrunchie.

[s.o.] Ich weiß nicht, welche Art von Problem du hast, aber es hat nichts zu tun mit Zopfgymmis.

Berger:

[melodisch, angespannt] Yeah. It's about the fact that my book is a big, fat fucking failure!

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Richtig! Das Problem ist vor allem, dass mein Buch der absolute Misserfolg war.

[...]

Berger:

[melodisch, angespannt] It's just, you know, I already feel like shit. You trying to pump me up all night, not helping (Carrie senkt den Blick.) ... I'm sure this is all very sexy you probably really-

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Es ist - weißt du, ich fühl' mich sowieso schon wie Scheiße, und dass du mich belobhudelest wie dumm, das hilft nicht (s.o.) ... Das wirkt sicher alles total sexy. Bestimmt kannst du dich schon-

Ein weniger eindeutiges Bild bietet sich in jenen Situationen, in denen Carries Image potentiell durch Berger gefährdet wird. Tendenzen sind dahingehend festzustellen, dass auch seine Äußerungen in der SF eine Abschwächung erfahren. Dies ist jedoch nur in insgesamt drei Redebeiträgen festzustellen. So etwa in Szene 15, als Berger und Carrie in einer Bar eine Frau mit Zopfgymmi erblicken und Berger dies zum Anlass nimmt, Carries Kritik an seinem Roman sarkastisch zu kommentieren, indem er – unter Zuhilfenahme eines unangemessen formalen Registers – jedes einzelne von Carries Argumenten, weshalb echte New Yorkerinnen keine Zopfgymmis tragen, wiederholt und unter Hinweis auf die Frau vor ihnen widerlegt:

Berger (selbstgefällig blickend):

Okay. I'm sorry to have to do this but I do believe we are in the presence of a scrunchie. I also do believe, and correct me if I'm wrong, that we are in New York City proper, this woman does not appear to be washing her face. She appears to be standing on line at a hip downtown restaurant. So, kinda kills your New York Women theory. (Er lacht.) Tough break Bradshaw.

Okay. Tut mir leid, ich tue das ungern, aber mir scheint es so, als befänden wir uns in Gegenwart eines Zopfgymmis. Es erscheint mir ebenfalls so, korrigiere mich, wenn ich mich täusche, dass wir uns auf der Insel Manhattan befinden, dass sich diese Frau im

Moment nicht das Gesicht wäscht, dass sie vielmehr in einer Schlange ansteht, in einem hippen Restaurant downtown. Also, das ist wohl der Tod deiner New-Yorker-Frauen-Theorie (s.o.). Ach, du hattest echt Pech, Bradshaw.

Obwohl die SF das formale Sprachregister der OF und den Effekt der Ironie beibehält⁵¹, verzichtet sie völlig auf das in der OF konstruierte männliche Sprachstereotyp „ohne Abschwächung sprechen“ in den beiden letzten Äußerungen seines Redebeitrags. Dieses wird einerseits durch das umgangssprachliche „kinda“, andererseits durch syntaktische Unvollständigkeit konstruiert und verleiht dem Ende seiner „Lektion“ an Carrie eine Derbheit, die im starken Gegensatz zum formalen Register des ersten Teils seines Redebeitrags steht. Bergers neutrales Register in der SF im letzten Teil seines Redebeitrags hingegen lassen seine Äußerung weniger sarkastisch als amüsiert erscheinen. Auch in Szene 7 wird eine imagegefährdende Äußerung Bergers in der SF durch eine Veränderung bei Sprachstereotypen abgeschwächt, als er Carrie scherzhaft mit dem Beziehungsaus droht, weil sie angeblich zu lange für die Lektüre seines Romans gebraucht habe:

Carrie:

[melodisch] Hey! It's been two days. It's 400 pages!
[s.o., erhöhte Lautstärke] Hey, ich hatte nur zwei Tage für vierhundert Seiten!

Berger:

[faktisch] Yeah well, I can't date a slow reader.
[melodisch] Hey! Für mich kommt eine langsame Leserin nicht in Frage!

Während Bergers faktische Sprechweise in seiner „Drohung“ an Carrie sie zu verlassen in der OF das männliche Sprachstereotyp „sarkastisch sprechen“ erfüllt – das Scherzhafte ist hier nur aus dem Kontext, nicht aber aus (para-)linguistischen Merkmalen der Äußerung selbst erschließbar –, so ersetzt die SF dieses durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“, welches die Launigkeit von Bergers Äußerung andeutet und somit den Sarkasmus seiner Aussage abschwächt.

Was Carries Reaktionen auf potenziell imagegefährdende Äußerungen Bergers betrifft, so ergibt sich ein differenziertes Bild. In Situationen, in welchen sie vorwiegend auf (indirekte) Kritik an ihrem Urteilsvermögen bzw. an ihren intellektuellen Fähigkeiten reagiert, schwächt die SF weibliche Sprachstereotype ab bzw. ersetzt diese

⁵¹ Dieses manifestiert sich an den Wendungen „I do believe“, „in the presence of“, „correct me, if I'm wrong“, „appear to be“ in der OF sowie an „mir scheint es so, als“, „befänden“, „korrigiere mich“ und „vielmehr“ in der SF.

durch männliche Sprachstereotype, wodurch Carries Reaktionen tendenziell selbstbewusster wirken. Dies wird etwa in Szene 7 ersichtlich, als Berger Carrie vorwirft, sie habe für die Lektüre seines Romans zu lange gebraucht. Während Carries undeutliche Artikulation in der OF die entschuldigende Wirkung ihrer Aussage (erzeugt durch „I swear“) und somit das weibliche Sprachstereotyp „sich entschuldigen“ verstärkt, wird dieses durch die neutrale Artikulation der Synchronsprecherin abgeschwächt, was ihrer Äußerung mehr den Charakter einer Rechtfertigung verleiht:

Berger:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] All right if you're still not finished, it's all over between us.

Wenn du noch nicht durch bist, ist alles aus und vorbei.

Carrie:

[undeutlich artikulierend] I just finished it this minute, I swear.

Ich habe es grade durch, in dieser Minute, ich schwöre es.

Analog dazu wird in Carries darauffolgendem Redebeitrag das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ durch das männliche „laut sprechen“ ersetzt, was Carries Rechtfertigung in der SF selbstbewusster erscheinen lässt:

Berger:

Did you stop for meals?

Du hast wohl zwischendurch gegessen, hä?

Carrie:

[melodisch] Hey! It's been two days. It's 400 pages!

[erhöhte Lautstärke] Hey, ich hatte nur zwei Tage für vierhundert Seiten!

Ein konträres Bild zeigt sich bei drei aufeinanderfolgenden Reaktionen Carries in Szene 19, als Berger nicht ihren Intellekt, sondern ihr Aussehen kritisiert, gleichsam um sie auf die destruktive Natur ihrer „Zopfsummikritik“ hinzuweisen. Während in der OF Carries faktische bzw. neutrale Stimmführung auf innere Gelassenheit hindeutet, konstruiert die SF das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“, welches kontextuell den Eindruck von Betroffenheit bzw. Gekränktheit erweckt:

Berger:

Oh? Nice HAT!

Ach so? [s.o.] Schöner Hut!

(Carrie blickt enttäuscht, nimmt den Hut ab, dreht sich um und geht zurück zum Haus.)

Carrie:

[faktisch] It's fabulous, and you just said that to hurt my feelings.
[melodisch, angespannt] Er ist fabelhaft, und das hast du nur gesagt,
um mir weh zu tun.

Berger:

[unterbrechend, erhöhte Lautstärke] Well that's how you made me
feel the other night.
[s.o.] Ja! So kam ich mir neulich Abend auch vor!

Carrie (dreht sich kurz um und geht dann weiter):

[unterbrechend, deutlich artikulierend] FABULOUS.
[unterbrechend, melodisch, erhöhte Lautstärke] FABELHAFT.

Berger:

So YOU can just walk away now.
[erhöhte Lautstärke] Aber du kannst dich einfach vom Acker
machen!

Carrie (dreht sich kurz um):

Yes I can.
[melodisch, angespannt] Ja, das kann ich!

5.2.3.4 Zusammenfassung

Was Abweichungen bei Globalstereotypen anbelangt, so sind diese insgesamt nur fünfmal festzustellen. Einmal konstruiert die SF das männliche Globalstereotyp „grob“ für den Darsteller, als dieser auf weibliche Kritik reagiert. Ein anderes Mal wertet die SF das durch einen Redebeitrag der Erzählerin konstruierte, weibliche Globalstereotyp „geschwätzig“ gleich in vierfacher Hinsicht ab, in einer Situation, wo es um dessen Einfluss auf Heterobeziehungen geht. Die Abweichung zwischen OF und SF bei Sprachstereotypen scheint eine größere Rolle als die Abweichung bei Globalstereotypen zu spielen. Diese betreffen einerseits Äußerungen, deren Gegenstand das Image der jeweils anderen Person ist; andererseits Redebeiträge, welche Reaktionen darauf darstellen. Dort, wo das männliche Image durch eine weibliche Äußerung bestätigt wird, konstruiert die SF das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in vier Redebeiträgen und verstärkt dieses in einem Redebeitrag, mit dem Effekt, dass den weiblichen Bestätigungen des männlichen Images jeweils Nachdruck verliehen wird. In Situationen, in denen weibliche Äußerungen das männliche Image gefährden, schwächt die SF zweimal das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ ab, was die weibliche Kritik vorsichtiger und weniger konsequent erscheinen lässt als in der OF.

Bei Äußerungen, in denen das weibliche Image durch männliche Äußerungen gefährdet wird, dekonstruiert die SF zweimal das männliche Sprachstereotyp „ohne Abschwächung sprechen“ und schwächt einmal das männliche Sprachstereotyp „sarkastisch sprechen“ ab, was auch die männliche Bedrohung des weiblichen Images abmildert. Was männliche Reaktionen auf potenziell Image gefährdende weibliche Äußerungen anbelangt, so ersetzt die SF in fünf Redebeiträgen das männliche Sprachstereotyp „undeutlich sprechen“ sowie die weiblichen Sprachstereotype „leise sprechen“ und „melodisch sprechen“ durch „laut sprechen“ und /oder „aggressiv sprechen“, was die männlichen Reaktionen auf die weibliche Imagegefährdung ärgerlicher und aggressiver erscheinen lässt als in der OF. Bei weiblichen Reaktionen auf männliche Imageverletzungen unterscheiden sich die Abweichungen zwischen OF und SF tendenziell danach, ob der weibliche Intellekt oder das weibliche Äußere kritisiert wird. Im ersten Fall schwächt die SF in einer Äußerung das weibliche Sprachstereotyp „sich entschuldigen“ ab und ersetzt in einer weiteren das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ durch das männliche Sprachstereotyp „laut sprechen“, was die weibliche Reaktion auf männliche Kritik selbstbewusster erscheinen lässt. Im zweiten Fall scheint es umgekehrt zu sein: Hier ersetzt die SF in drei weiblichen Redebeiträgen die neutrale Sprechweise der Originalsprecherin durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“, was die Darstellerin emotional betroffener bzw. gekränkter erscheinen lässt als in der OF.

5.2.4 Charlotte und Harry

5.2.4.1 Figuren und Szeneninhalt

Charlotte ist kürzlich zum Judentum konvertiert, da dies für ihren Freund Harry, einen mäßig gut aussehenden New Yorker Rechtsanwalt, eine Bedingung ist, sie zu heiraten. Im Zuge tagelanger Vorbereitungen hat Charlotte ein pompöses Abendmahl mit typisch jüdischen Speisen zubereitet. In Szene 18 möchte sie dieses nun anlässlich des jüdischen Fests „Shabbath“ gemeinsam mit Harry einnehmen. Insgeheim erwartet sie, nach allen Mühen im Zusammenhang mit ihrer Konvertierung, nun endlich einen Heiratsantrag von Harry zu bekommen.

5.2.4.2 Abweichungen bei Globalstereotypen

Bereits in der ersten von der Erzählerin getätigten Äußerung wird für Charlotte in der SF ein weibliches Globalstereotyp konstruiert, welches in der OF nicht vorhanden ist: Während die OF Charlottes Vorbereitungen eines umfangreichen Abendessens

durch das konnotativ neutrale Wort „work“ bezeichnet, findet sich in der SF die stark konnotierte Bezeichnung „Tagewerk“:

Erzählerin (Carrie):

While I was working overtime, Charlotte's work was finally coming to an end.

Während ich Überstunden machte, war Charlottes Tagewerk endlich getan.

Der Ausdruck „Tagewerk“ weckt Assoziationen mit harter, manueller, zumeist unbedankter Arbeit. Im Kontext referiert der Ausdruck auf Charlottes (einmalige) Vorbereitung für ein spezielles Abendessen, wofür sie eine ganze Woche lang Vorbereitungen getroffen hat. Der stark konnotierte Ausdruck in der SF hat zwei Effekte: Einerseits ruft er durch seine Referenz auf ganztägige weibliche Hausarbeit das Globalstereotyp „abhängig“ (im Sinne von nicht berufstätig und daher finanziell abhängig) auf den Plan. Andererseits erzeugt er kontextuell einen ironischen Unterton, zumal die Zuseher_innen wissen, dass Charlotte eine erfolgreiche Galeristin ist und es nicht nötig hat, anstrengende Hausarbeiten selbst zu erledigen.

Was den männlichen Darteller betrifft, so konstruiert die SF für diesen einmal das männliche Globalstereotyp „grob“, als Harry auf Charlottes Kritik der Undankbarkeit reagiert:

Charlotte (wirft die Serviette hin):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Do you have any idea, how hard I worked to prepare this meal for you? I went to Zabar's ... every day this week. I'd to make thirty matzo balls just to get four (Handgeste) that were the right size and shape. Not to mention the months of studying and cramming like a maniac to convert to Judaism. And what have you done for me? Set the date! [verringerte Lautstärke, melodisch] Set the date!

[s.o.] Hast du irgendeine Vorstellung, wie schwer ich für dieses Abendessen gearbeitet habe? Ich musste jeden einzelnen Tag dieser Woche zu Zabar's gehen. Und ich musste dreißig Matzebällchen rollen um vier (Handgeste) zu bekommen, die die richtige Größe und Form hatten. Ganz abgesehen von dem monatelangen Lernen und Büffeln wie eine Blödsinnige, weil ich für dich konvertieren wollte. Und was hast du für mich getan? Stell die Frage! Stell die Frage!

Harry:

What are you talking about?

Was redest du für einen Blödsinn?

Während Harrys Reaktion in der OF bloß Unverständnis gegenüber Charlottes Vorwürfen spiegelt, erhält diese in der SF durch die Wortwahl „Blödsinn“ stark abwertenden Charakter. Ein Nebeneffekt dieser Abweichung besteht darin, dass Harry durch seine pauschale Abqualifizierung von Charlottes gesamtem Redebeitrag das für Charlotte auf Handlungsebene konstruierte männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ – ihre Äußerung besteht nur aus ärgerlichen Vorwürfen – abgewertet wird.

5.2.4.3 Abweichungen bei Sprachstereotypen

Des Öfteren finden sich in dieser Szene Abweichungen zwischen OF und SF beim weiblichen Sprachstereotyp „sich entschuldigen“. Dieses wird beispielsweise durch die SF verstärkt, als Charlotte Harry zum unter großem Aufwand zubereiteten Abendessen ruft:

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Harry, you can come now! Sorry it's so late!

[erhöhte Lautstärke, melodisch, erhöhtes Sprechtempo]! Tut mir leid, dass es so lang gedauert hat, du kannst kommen!

Zu Beginn dieser Sequenz wird eine höchstens implizite Entschuldigung Charlottes in der OF ein explizites Schuldeingeständnis in der SF: Während sie in der OF nur ihr Bedauern über den bereits fortgeschrittenen Abend ausdrückt, entschuldigt sie sich in der SF dafür, dass „es“ (gemeint sind ihre Vorbereitungen) so lange gedauert hat. Der entschuldigende Charakter ihrer Äußerung wird in der SF weiter dadurch verstärkt, dass sich der explizite Teil der Entschuldigung („Tut mir leid, dass ...“) in der SF an erster Stelle ihres Redebeitrags befindet, während dieser in der OF („Sorry it's so late“) an letzter Stelle steht. Auch Charlottes erhöhtes Sprechtempo in der SF, durch welches sie hektischer wirkt als in der OF, verstärkt den entschuldigenden Charakter. Etwas weiter unten in der Sequenz wird das weibliche Sprachstereotyp „sich entschuldigen“ durch die SF konstruiert:

Charlotte:

[faktisch, erhöhte Sprechgeschwindigkeit] I just need to get the candles and then we can say the bracha. (verlässt das Zimmer).

[melodisch, s.o.] Ich hole nur noch schnell die Kerzen, und dann sprechen wir die Bracha!

Während Charlottes Äußerung in der OF hauptsächlich eine Sachbotschaft, nämlich die Notwendigkeit Kerzen zu holen, vermittelt – dies spiegelt sich auch an ihrer faktischen Sprechweise – erhält diese in der SF tendenziell auch die Botschaft der eigenen Säumigkeit, da Charlotte hier meint, die Kerzen nicht nur holen, sondern auch noch „schnell“ holen zu müssen, wodurch der Eindruck entsteht, sie wolle an ihr entschuldigendes Verhalten davor anknüpfen. In einer anderen Gesprächssequenz dekonstruiert die SF das männliche Sprachstereotyp „ohne Abschwächung sprechen“ bei zwei Äußerungen Harrys, als dieser versucht, trotz des anstehenden Abendessens mit Charlotte und gegen deren Willen, ein Footballspiel im Fernsehen zu verfolgen:

Charlotte (lächelnd):

[verminderte Lautstärke] I feel the same way ... I've been thinking about blessings. And you're such a blessing to me! (bemerkt, dass Harry zum Fernseher sieht, blickt ärgerlich) What are you - Why is the TV on?
[s.o.] Mit dir geht es mir auch so ... Ich hab neulich überlegt, was Segen ist und was du für ein Segen für mich bist! (s.o.) Was ist denn- wieso ist der Fernseher an?

Harry:

[faktisch, fallende Intonation] It's on mute.
[melodisch, steigende Intonation] Er ist doch auf stumm!

Charlotte:

[angespannt] Mute ... mute? We're having Shabbos dinner!
[s.o.] Stumm? Stumm, während wir hier Schabath feiern?

Harry:

[faktisch] It's a big game, honey (nickt bekräftigend).
[melodisch] (s.o.) Es is 'n wichtiges Spiel, Schatz!

Während die beiden Aussagen Harrys in der OF durch die faktische Stimmführung und fallende Intonation den Charakter des Widerspruchs erhalten und das männliche Sprachstereotyp „ohne Abschwächung sprechen“ erfüllen, wird dieses durch die melodische Stimmführung und/oder die steigende Intonation des Synchronsprechers dekonstruiert, was Harrys Äußerungen besänftigenden Charakter verleiht. Die Abschwächung desselben Stereotyps ist zu beobachten, als Harry auf jenen Vorwurf Charlottes reagiert, der ihren Streit eingeleitet hat:

Charlotte:

[angespannt] I gave up Christ for you, and you can't give up ... the METS?
[s.o.] Ich habe Christus für dich aufgegeben, und du verzichst nicht mal auf die ... METS?

Harry:

[erhöhte Lautstärke, faktisch, angespannt]: This is going to be a long life, if you keep THAT up. [erhöhte Lautstärke, angespannt] „I gave up Christ for you, take out the trash!“ „I gave up Christ for you, pick up your socks!“
Das wird aber ein ödes Leben, wenn du so weitermachst! „Ich habe Christus aufgegeben, lass deine Socken nicht liegen!“ „Ich habe Christus aufgegeben, bring den Müll raus.“

Während Harrys verbale Verhöhnung in der OF – durch die erhöhte Lautstärke und seine stimmliche Anspannung – zusätzlich den Charakter einer scharfen Zurückweisung von Charlottes Vorwürfen wirkt, erweckt seine Äußerung in der SF – aufgrund der neutralen Sprechweise des Synchronsprechers – eher den Eindruck, Harry

wolle sich nur etwas über seine Partnerin lustig machen. Das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ wird hierbei durch das männliche Sprachstereotyp „ironisch sprechen“ ersetzt und gleichzeitig abgeschwächt.

Im Gegensatz dazu konstruiert die SF am Ende der Szene dasselbe Sprachstereotyp für Harry, als dieser auf eine Abwertung seiner Person durch Charlotte reagiert:

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, melodisch, angespannt] Do you know how lucky you are to have me? Do you know how we look? Do you know what people out there think when they see us together, do you? [s.o.] **Weißt du, wie glücklich du dich schätzen kannst, dass du mich hast? Weißt du, wie wir aussehen? Weißt du, was man über uns denkt, wenn wir zusammen auf der Straße gehen? Weißt du das?**

[...]

Harry:

[faktisch] I don't need this. I'm leaving. (wirft die Serviette hin, steht auf und geht; bleibt kurz stehen und blickt zurück) To think ... I bought a ring. (verlässt das Zimmer) [s.o.] **Ich hab' das nicht nötig. Ich verschwinde (s.o.). Und ich hatte den Verlobungsring schon. (s.o.)**

Die OF bleibt lexikalisch neutral und vermittelt auch auf paralinguistischer Ebene keine emotionale Bewegtheit Harrys, eine Wirkung, welche durch den Kraftausdruck „ich verschwinde“ in der SF noch verstärkt wirkt, und Harry noch eine Spur unbekümmerter hinsichtlich seiner von Charlotte angedeuteten äußerlichen Defizite wirken lässt.

5.2.4.4 Zusammenfassung

Das weibliche Globalstereotyp „abhängig“ wird einmal in der SF für die Darstellerin konstruiert. Der Umstand jedoch, dass diese Eigenschaft kontextuell nicht auf sie zutrifft, erzeugt eine gewisse Ironie, die sich darauf zu beziehen scheint, dass eine beruflich unabhängige, erfolgreiche Frau freiwillig in die unbedankte Rolle der Hausfrau schlüpft. Das männliche Globalstereotyp „grob“ wird einmal für den männlichen Darsteller in der SF konstruiert, als dieser auf weibliche Kritik reagiert. Dabei wird gleichzeitig das für die Darstellerin auf Handlungsebenen konstruierte männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ abgewertet, mit der Wirkung, dass weibliche Aggressivität als unerwünscht und mit Sanktionen verbunden präsentiert wird, ein Effekt, auf den die OF verzichtet. Das weibliche Sprachstereotyp „sich entschuldigen“ wird je einmal in der SF konstruiert bzw. verstärkt, und zwar dort, wo die Darstellerin ihrem Partner gegenüber das Image als „gute Hausfrau“ wahren möchte. Das männliche Sprachstereotyp „ohne Abschwächung sprechen“ wird in zwei

Redebeiträgen in der SF dekonstruiert und durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ ersetzt. In einer ähnlichen Situation wird einmal das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ in der SF abgeschwächt. Beide Abweichungen beziehen sich auf Situationen, in welchen der Darsteller auf weibliche Kritik reagiert und lassen ihn toleranter gegenüber dieser erscheinen als in der OF. Das Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“ wird hingegen einmal in der SF konstruiert, als der Darsteller auf eine direkte Imageverletzung reagiert, wodurch der Eindruck wirkt als in der OF.

5.2.5 Gespräche unter Frauen

5.2.5.1 Figuren und Szeneninhalt

In diesem Abschnitt werden die Szenen 4, 8, 11 und 13 analysiert, in welchen sich ausschließlich (zwei oder mehr) Frauen unterhalten. In Szene 4 sprechen Carrie und Charlotte während des Einkaufens über ihre Gefühle ihren männlichen Partnern gegenüber. In Szene 8 erzählt Carrie Miranda bei einem Spaziergang über ihre Beziehungsprobleme mit Berger. In Szene 11 teilt Miranda einer fremden Frau und ihrer Freundin ihre Meinung mit zur Frage, weshalb deren Freund sie nicht anruft, mit. Szene 13 zeigt Carrie, Charlotte und Miranda in Charlottes Küchen bei der Vorbereitung eines jüdischen Festmahls, welches Charlotte plant, um ihren Freund Harry dazu zu bringen, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Aus Mirandas Kritik an Charlottes verfrühten Plänen entwickelt sich ein Streit.

5.2.5.2 Abweichungen bei Globalstereotypen

Diese sind zwar gegenüber der Abweichung bei Sprachstereotypen in der Minderzahl, dennoch erfahren weibliche Globalstereotype insgesamt sieben Mal eine Veränderung in der SF. Zunächst verstärkt die SF das weibliche Globalstereotyp „emotional“ in vier Redebeiträgen Carries durch die melodische Stimmführung der Synchronsprecherin, welche bei der Originalsprecherin nicht wahrnehmbar ist. Dies zeigt das folgende Beispiel aus Szene 4, als Carrie Charlotte ihre Gefühle für Berger mitteilt:

Carrie:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] It's the fastest I've ever said I love you but I literally could not hold it in my mouth.

[s.o., melodisch] So schnell hab ich noch nie gesagt „Ich liebe dich“. Aber ich konnte es einfach nicht mehr im Mund festhalten!

Das weibliche Globalstereotyp „emotional“ wird Carrie auf Handlungsebene dadurch zugeschrieben, dass es ihr eine ganze Szene lang ein Bedürfnis ist, Charlotte ihre Gefühle zu ihrem neuen Freund Berger mitzuteilen. Diese indirekte Eigenschaftszuschreibung an Carrie wird in der SF durch die Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ verstärkt, welches – im Gegensatz zur OF – auch Carries emotionale Involviertheit in der Situation der Berichtens vermittelt. Dieselbe Abweichung ist bei weiteren drei Redebeiträgen Carries, in denen sie ihre Gefühle für Berger thematisiert, zu beobachten.⁵² Im Gegensatz dazu, wird in Szene 13 das weibliche Globalstereotyp „emotional“ in der SF, abgewertet. Dieses wird auf Handlungsebene dadurch konstruiert, dass Charlotte Mirandas implizite, rationale Warnungen, keine verführten Heiratspläne zu schmieden, in den Wind schlägt und an diesen mit irrationalen Argumenten festhält:

Miranda:

Has Harry even proposed yet?

[angespannt] Hat Harry dich überhaupt schon gefragt?

[...]

Charlotte:

[melodisch, angespannt] No. But he will.

[s.o.] Nein. Aber das wird er.

Miranda:

Aren't you counting your matzo balls BEFORE they rise?

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Zählst du da nicht deine Matzebällchen, BEVOR sie oben schwimmen, Charlotte?

[...]

Charlotte:

[erhöhtes Tempo, angespannt] Harry and I have an understanding about our future. We don't have to talk about it all the time. It's „beschert“.

[s.o.] Harry und ich sind uns einig, was die Zukunft betrifft. Darüber müssen wir nicht dauernd sprechen. Es ist BESCHERT.

Miranda:

[erhöhte Lautstärke] I don't know what that means.

[s.o.] Das HEISST in diesem Zusammenhang?

Charlotte:

⁵² Vgl. auch Carries dritten Redebeitrag in Szene 4, sowie ihren zweiten und fünften Redebeitrag in Szene 8.

[erhöhte Lautstärke, angespannt] It's meant to be.
[erhöhte Lautstärke, angespannt] Es ist vorbestimmt.

Während jedoch Mirandas neutrale Stimmführung in der OF ihre Äußerungen mehr wie gut gemeinte Warnungen erscheinen lässt, konstruiert die OF für Miranda das Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“, vor allem durch Veränderungen auf paralinguistischer Ebene: Die erhöhte artikulatorische Spannung in Mirandas erstem und zweitem Redebeitrag, die Eindringlichkeit vermittelnde, zusätzliche direkte Anrede Charlottes im zweiten Redebeitrag sowie die starke Betonung von „heisst“ im dritten Redebeitrag Mirandas in der OF erfüllen auf Diskursebene das männliche Sprachstereotyp „aggressiv sprechen“, was ihren Äußerungen in der SF den Charakter der Verurteilung von Charlottes irrationalem Verhalten bzw. deren Emotionalität verleiht. In Szene 11 wird das weibliche Globalstereotyp „(emotional) abhängig“ dadurch konstruiert, dass sich zwei Frauen über mögliche Gründe unterhalten, weshalb der Freund von Frau 1 sie nicht anruft bzw. weshalb Männer im Allgemeinen Frauen nicht anrufen, was tendenziell auf weibliche Abhängigkeit von männlichen Anrufen hindeutet. Dieses Stereotyp wird in drei Redebeiträgen durch das Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in der SF verstärkt, welches paraverbal den Eindruck der emotionalen Betroffenheit der Frauen verstärkt:

Frau 1:

[faktisch] I know he'll call eventually (Frau 2: Yeah). He's just going through a really hard time right now. His boss got laid off [unhörbar]
[melodisch] Ich weiß, dass er irgendwann anruft! (Frau 2: Ja!) Er hat nur grade eine total harte Phase im Beruf! Sein Boss ist grade rausgeflogen.
[...]

Frau 2:

[unterbrechend] He's gonna call.
[s.o., melodisch] DER ruft an!

Frau 1:

And his kitchen is being rewired.
Und er lässt ja auch grade die Küche renovieren.

Frau 2:

[melodisch] That's all so complicated!
[s.o.] Das ist ja auch 'ne komplizierte Sache, nicht!

Yeah, that's like a two-day process. At least.
[melodisch] Ja, das dauert sicher zwei Tage!

5.2.5.3 Abweichungen bei Sprachstereotypen

Diese spielen auch in der sprachlichen Interaktion ausschließlich weiblicher Darsteller eine große Rolle. Konkret wird das Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ insgesamt sechs Mal von der SF konstruiert. Hinsichtlich der Kommunikationssituationen sind zwei Trends festzustellen. Einerseits finden diese Abweichungen in Redebeiträgen statt, durch welche eine Sprecherin das Image einer anderen Sprecherin gefährdet, wobei das Sprachstereotyp hier die Imageverletzung tendenziell abschwächt. Umgekehrt findet sich dasselbe Sprachstereotyp in Redebeiträgen, welche Reaktionen auf Imagegefährdungen darstellen, wobei hier das Sprachstereotyp den Eindruck der negativen emotionalen Betroffenheit verstärkt. Die kontextuell unterschiedlichen Funktionen des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ zeigen sich beispielsweise an einer Dialogsequenz in Szene 13, in Charlottes Küche, in der Miranda während der gemeinsamen Vorbereitungen der Frauen für Charlottes jüdisches Festmahl mit ihrem Freund, Harry Goldenblatt, auf Indizien für Charlottes Heiratspläne mit Harry stößt, welche sie jedoch für verfrüht hält:

Miranda (in Charlottes Kochbuch zufällig die Schriftzüge „Mrs Charlotte Goldenblatt“, „Mrs Charlotte York-Goldenblatt“ und „Mrs Harry York-Goldenblatt“ lesend):

Uhm. I think it calls for two cups of Mrs Harry York Goldenblatt. Did I miss something, did you get married while I was at work? (Carrie lacht)
[erhöhte Lautstärke, melodisch] Hmm. Ich denke als Nächstes brauchen wir zwei Esslöffel Mrs Harry York-Goldenblatt! Hab ich was verpasst? Habt Ihr geheiratet, während ich im Büro war? (s.o.)

Charlotte (irritiert blickend):

No...but that's where we're headin'.
[melodisch, angespannt] Nein ...
aber darauf wird's hinauslaufen.

Mirandas erster Redebeitrag in der Sequenz erfüllt in der OF das männliche Sprachstereotyp „sarkastisch sprechen“: Ihre Frage zielt einerseits darauf ab, Charlottes geheime Heiratspläne zu enttarnen, andererseits darauf, sich über sie lustig zu machen. Der Eindruck des trockenen Humors wird durch Mirandas neutrale Stimmführung in der OF verstärkt. Während Letztere keine Emotionen bzw. keine Sorge Mirandas, Charlottes Gefühle zu verletzen, erkennen lässt, schwächt die melodische Stimmführung in der SF den Sarkasmus der Äußerung und damit die Gefährdung von Charlottes Image ab. Bei Charlottes Reaktion ist ebenfalls die Abweichung zwischen der neutralen Stimmführung in der OF und der melodischen Sprechweise in der SF

festzustellen. Jedoch hat das Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ – welches hier mit einer erhöhten artikulatorischen Spannung einhergeht – nicht, wie im vorhergehenden Beispiel, beschwichtigenden Charakter, sondern deutet hier auf (negative) emotionale Betroffenheit hin, welche in der OF nicht zu erkennen ist. Ähnliche Abweichungen finden sich in Szene 11, in welcher Miranda, die das Gespräch zweier fremder Frauen mitgehört hat, eine der Frauen anspricht und ihr ihre Meinung mitteilt, dass ihr Freund wohl kein Interesse an ihr habe:

Miranda (geht zu den Frauen):

[unterbrechend] Excuse me. I couldn't help but overhear your conversation ...

And I hope what I'm gonna say will save you a lot of time and energy.

[verminderte Lautstärke] He's just not that into you. So move on! Have a great day! (geht weg)

[s.o.] Ich hab zufällig einen Teil Ihres Gesprächs mit angehört ... und ich hoffe, was ich Ihnen sagen werde, erspart Ihnen in Zukunft viel Mühe und Zeit.

[melodisch] Er steht einfach nicht so auf Sie! Auf zum Nächsten! Einen schönen Tag noch! (s.o.)

[...]

Frau 2:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Who the hell asked HER?

[s.o.] Wer hat DIE denn gefragt?

Frau 1:

Not me.

[angespannt, melodisch] ICH war's nicht.

Frau 2:

[melodisch, angespannt] I know you didn't ... (in Richtung Miranda) Bitch.

[s.o.] Ich weiß, ich auch nicht... (s.o.) Miststück.

Frau 1

[teilweise überlappend]: I hate these people in New York.

[s.o., unverständlich] So viele Bekloppte in New York!

Frau 2:

He is SO gonna call you.

[angespannt, melodisch] Und er ruft dich GARANTIERT wieder an.

Frau 1:

[überlappend, angespannt, melodisch] I know!

[s.o.] Ich weiß!

Was Mirandas Redebeitrag in dieser Sequenz anbelangt, so stellt dieser eine Imagegefährdung von Frau 1, da ihre Äußerung impliziert, dass Frau 1 nicht interessant oder attraktiv genug für ihren Freund sei. Diese wird ebenfalls durch die Konstruktion

des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ in der SF abgeschwächt. Im Gegensatz dazu vermittelt dasselbe Sprachstereotyp in Kombination mit erhöhter stimmlicher Spannung in je einer Reaktion von Frau 1 und Frau 2 zusätzlich negative emotionale Betroffenheit in der SF: Während die neutrale Stimmführung im ersten Redebeitrag von Frau 1 in der OF sie eher gelassen hinsichtlich Mirandas Beurteilung erscheinen lässt, erweckt die melodisch-angespannte Stimmführung in der SF den Eindruck der Gereiztheit. Eine ähnliche Abweichung ist im letzten Redebeitrag von Frau 2 festzustellen, deren Reaktion auf Mirandas unerwünschte Einmischung ebenfalls, im Gegensatz zur OF, negative emotionale Betroffenheit vermittelt.

5.2.5.4 Zusammenfassung

In den ausschließlich weibliche Figuren darstellenden Szenen wird das weibliche Globalstereotyp „emotional“ in insgesamt vier Redebeiträgen durch die Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ in der SF verstärkt. Die Verstärkung scheint dort zu erfolgen, wo Frauen positive Gefühle für Männer thematisieren. Dasselbe Stereotyp wird jedoch durch Konstruktion des männlichen Sprachstereotyps „aggressiv sprechen“ in den diese Eigenschaft kritisierenden Äußerungen abgewertet, wodurch „weibliche Emotionalität“ als irrational und unvernünftig dargestellt wird. Des Weiteren wird das weibliche Globalstereotyp „(emotional) abhängig“ in drei Redebeiträgen ebenfalls durch das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in der SF verstärkt, was kontextuell den Eindruck weiblicher emotionaler Abhängigkeit (von einem Mann) verstärkt. Was Abweichungen bei Sprachstereotypen angeht, welche nicht im Zusammenhang mit Globalstereotypen stehen, wird das weibliche Sprachstereotyp „melodisch sprechen“ in weiteren fünf Redebeiträgen durch die SF konstruiert. Hierbei sind zwei Arten von Kommunikationssituationen bzw. damit einhergehenden Effekten zu unterscheiden: einerseits, die Abschwächung imagegefährdender Redebeiträge, andererseits die Verstärkung negativer emotionaler weiblicher Reaktionen auf Imagegefährdungen.

5.3 Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse

Hypothese 1 kann insofern als bestätigt gelten, als Veränderungen auf linguistischer und paralinguistischer Ebene im Zuge der Synchronisation in allen analysierten Filmszenen Veränderungen bei der Ausprägung geschlechtsspezifischer Globalstereotype bewirken. Viele dieser Abweichungen resultieren aus

paralinguistischen Veränderungen bzw. Abweichungen bei geschlechtsspezifischen Sprachstereotypen, wobei diese meist jene geschlechtsspezifischen Globalstereotype verstärken oder abschwächen, welche schon auf Handlungsebene existieren. Veränderungen auf lexikalischer bzw. syntaktischer Ebene hingegen bewirken tendentiell die Konstruktion neuer bzw. die Dekonstruktion solcher Stereotype. Elf Abweichungen sind in der privaten Interaktion zwischen Samantha und Jerry in Zuge von deren Sex-Rollenspielen zu beobachten, wobei die meisten Abweichungen Äußerungen der Darstellerin betreffen. Die Wirkung der Abweichungen besteht einerseits darin, dass sowohl weibliche Dominanz als auch stereotyp weibliche „Unterlegenheit“ bzw. „Schwäche“ in Sex-Rollenspielen in der SF ironisiert werden. Dies könnte ein Hinweis auf die Ablehnung wie auch immer gearteter weiblicher Rollen im Sex durch die Zielkultur sein. Der Umstand, dass männliche Aggression im sexuellen Kontext abgemildert wird, könnte auf Vorbehalte der Zielkultur hinsichtlich männlicher sexueller Aggressivität, sei es auch nur in spielerischer Form, hindeuten. Die Abschwächung schließlich der stereotyp-männlichen Darstellung der weiblichen Figur in Bezug auf die Merkmale, „dominant“, „unabhängig“, „stark“ und „stur“ im Kontext der „realen Filmhandlung“ könnte von Zweifeln der Zielkultur hinsichtlich einer solchen Stereotypenumkehr im realen Leben zeugen. Ebenfalls elf Abweichungen sind in der halb-öffentlichen gemischt-geschlechtlichen Interaktion, an welcher ein Mann und vier Frauen beteiligt sind, festzustellen. Ihre Wirkung besteht erstens darin, dass eine Frau im Hinblick auf den Erfolg ihrer Heterobeziehung als tendenziell ängstlicher dargestellt wird als in der OF; zweitens darin, dass Frauen in der Diskussion kontroversieller Themen mit einem Mann in der SF tendentiell stereotyp weiblicher dargestellt werden, als in der OF, und zwar „schwach“ – anstelle von streitbar – sowie „einfühlsam“ und „geschwätzig“ – anstelle von kritisch bzw. höflich – dargestellt werden. Drittens wird der männliche Darsteller respektvoll anstatt „grob“ gezeichnet. Diese Abweichungen könnten einerseits die Erwartung der Zielkultur dahingehend spiegeln, dass sich Frauen in nicht privaten thematischen Kontroversen mit Männern eher von ihrer stereotyp weiblichen bzw. „schwachen“ Seite präsentieren, und Männer in derlei Situationen negativ stereotype Eigenschaften unterdrücken sollten. Die acht Abweichungen in den ausschließlich weiblichen, teils privaten, teils halb-öffentlichen Interaktionen lassen die Protagonistinnen ebenfalls durchwegs stereotyp weiblicher bzw. „emotionaler“ in der SF erscheinen, und zwar vorwiegend in Bezug auf ihre romantischen Gefühle für Männer. Hingegen wird weibliche „Emotionalität“ dort in der

SF abgewertet, wo sie auf Handlungsebene mit Irrationalität gleichgesetzt wird. Diese Abweichungen deuten einerseits darauf hin, dass (positive) weibliche „Emotionalität“ zugunsten von Männern in der Zielkultur eher erwartet wird als in der Ausgangskultur. Andererseits scheint die Zielkultur auch mehr geneigt, dieselbe Eigenschaft als irrational zu kritisieren. Die Wirkung der fünf Abweichungen bei Globalstereotypen in der SF betreffend die Interaktion zwischen Carrie und Berger, besteht einerseits darin, dass weibliche „Geschwätzigkeit“ im Kontext von Heterobeziehungen nicht nur als nachteilig, sondern als verheerend und dumm klassifiziert wird, andererseits darin, dass der Darsteller im Streitgespräch mit seiner Partnerin dieser gegenüber als „grob“, anstatt nur verständnislos dargestellt wird. Dies legt einerseits den Schluss nahe, dass die Zielkultur mehr als die Ausgangskultur geneigt ist, „weibliche Geschwätzigkeit“ als Ursache für Probleme in Heterobeziehungen zu betrachten als die Ausgangskultur, andererseits, dass Männer in privaten Kontroversen mit Frauen „rüpelhafter“ sein dürfen als in der Ausgangskultur. Schließlich bewirken die beiden Abweichungen in der Interaktion zwischen Charlotte und Harry einerseits die Ironisierung des weiblichen Globalstereotyps „abhängig“ bzw. des Bestrebens sogar finanziell unabhängiger Frauen, Männern zuliebe in die Rolle der Hausfrau zu schlüpfen. Dies könnte auf Zweifel in der Zielkultur hinsichtlich der Koexistenz der Rollen „Hausfrau“ und „Karrierefrau“ hindeuten. Auch hier scheint die Zielkultur weniger Vorbehalte zu haben den Darsteller im privaten verbalen Schlagabtausch mit seiner Partnerin als „grob“ darzustellen als die Ausgangskultur.

Auch Hypothese 2 kann insofern als bestätigt gelten, als Veränderungen auf (para-)linguistischer Ebene im Zuge der Synchronisation auch Veränderungen bei der Ausprägung geschlechtsspezifischer Sprachstereotype in den analysierten Filmszenen zur Folge haben. Als bedeutungsmodifizierende Kategorien, welche sich *nicht* auf Globalstereotype beziehen, sind diese nur in den Interaktionen zwischen Carrie und Berger, Harry und Charlotte sowie in den Gesprächen unter Frauen relevant. Der Effekt der Abweichungen bei Sprachstereotypen besteht darin, dass diese hauptsächlich den Sinn von Äußerungen im kommunikativen Kontext bzw. jenen der Reaktionen darauf modifizieren. Spitzenreiter in quantitativer Hinsicht ist die Interaktion zwischen Carrie und Berger mit insgesamt 21 Abweichungen. Letztere scheinen hier vier Hauptfunktionen zu erfüllen: erstens, die Verstärkung weiblicher Bestätigung von männlichem Image durch „melodisch sprechen“; zweitens, die Abschwächung imagegefährdender (weiblicher und männlicher) Äußerungen durch weniger „aggressiv

sprechen“, weniger „sarkastisch sprechen“ sowie „abschwächend sprechen“; drittens, die Konstruktion männlicher Aggression, anstelle von Verletztheit, als Reaktion auf weibliche Imagegefährdungen, durch „laut sprechen“ und „aggressiv sprechen“. Diese Abweichungen deuten erstens darauf hin, dass in der Zielkultur eher Erwartungen dahingehend bestehen, dass Frauen männliches Image paraverbal bestätigen, als in der Ausgangskultur und zweitens, dass die Zielkultur eher geneigt ist, imagegefährdende Äußerungen im Allgemeinen paraverbal abzuschwächen als die Ausgangskultur. Drittens scheint die Zielkultur mehr Interesse daran zu haben, männliche Reaktionen auf weibliche Kritik aggressiv anstatt verletzt darzustellen, was bedeuten könnte, dass Männern in der Zielkultur weniger (negative) Emotionalität zugestanden wird als in der Ausgangskultur. Die nur vier Abweichungen in der Interaktion zwischen Charlotte und Harry betreffen ausschließlich den männlichen Darsteller und haben zwei unterschiedliche Wirkungen in der SF: einerseits die Abschwächung männlichen Widerspruchs gegen weibliche Kritik an deren Verhalten, andererseits wieder die Verstärkung männlicher „Coolness“ als Reaktion auf eine weibliche Imageverletzung durch das männliche Sprachstereotyp „Kraftausdruck“. Auch diese Abweichungen deuten darauf hin, dass die Zielkultur mehr als die Ausgangskultur dazu tendiert, einerseits männliche imagegefährdende Äußerungen gegenüber Frauen abzuschwächen, andererseits dazu, männliche Reaktionen auf Imageverletzungen durch Frauen zu „entemotionalisieren“. Die fünf Abweichungen in der Interaktion weiblicher Personen resultieren hauptsächlich aus der Konstruktion des weiblichen Sprachstereotyps „melodisch sprechen“ in der SF. Dies bewirkt in zwei Fällen die Abschwächung imagegefährdender Äußerungen, und dreimal – in Kombination mit erhöhter stimmlicher Spannung – die Konstruktion negativer emotionaler Betroffenheit in Reaktion auf Imagegefährdungen, wo die OF Gelassenheit vermittelt. Auch diese Abweichungen deuten einerseits auf die in der Zielkultur als größer erachtete Notwendigkeit hin, die Wirkung imagegefährdender Äußerungen abzuschwächen, verglichen mit der Ausgangskultur. Die Tendenz in der SF, weibliche Reaktionen auf Imagegefährdungen zu „emotionalisieren“, könnte ein Zeichen dafür sein, dass Frauen in der Zielkultur mehr (negative) Emotionalität zugestanden wird, als in der Ausgangskultur.

Bibliographie

- Alfermann, Dorothee. 1996. *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhamer.
- Anderson, Christopher: Overview: Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: Edgerton, Gary R. & Jones, Jeffrey P. (eds.): *The Essential HBO Reader*. Lexington (KY): The University Press of Kentucky, 23–41.
- An Inclusive-Language Lectionary. Readings for Year B. Revised edition (Prepared for voluntary use in churches by the Inclusive-Language Lectionary Committee appointed by the Division of Education and Ministry, National Council of the Churches of Christ in the U.S.A.). 1987. Atlanta, New York, Philadelphia.
- Aries, Elisabeth. 1996. *Men and Women in Interaction: reconsidering the differences*. New York (u.a.): Oxford University Press.
- Arrojo, Rosemary. 1995. 'Feminist', 'Orgasmic' Theories of Translation and their Contradictions. *Tradterm* 2: 67-75.
- Arrojo, Rosemary. 2003. Dekonstruktion. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.). 101-102.
- Bail, Ulrike (Hg.). 2006¹. *Bibel in gerechter Sprache*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Barreto, Manuela & Ryan, Michelle Kay & Michael T. Schmitt (eds.). 2009. *The Glass Ceiling in the 21st Century. Understanding barriers to gender equality*. Washington D.C.: American Psychological Association.
- Baumgarten, Nicole. 2005. On the Women's Service? Gender-conscious language in dubbed James Bond Movies. In: Santaemilia (ed.), 53-71.
- Becker, Ruth & Kortendiek, Beate. 2004. *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bersianik, Louky. 1976. *L'Eugelionne*. Montreal: La Presse.
- Bible, Revised Standard Version*. 1952. Online abrufbar unter:
<http://quod.lib.umich.edu/r/rsv/browse.html>, Stand: 08.07.2017.
- Bloom, Harold. 1990. *The Book of J*. New York: Grove Weidenfeld.
- Bozanic, Alexandra Rebecca. 2009. *Zielgruppenorientiertes Fernsehen am Beispiel von HBO und Sex and the City*. Universität Wien: Masterarbeit.
- Brossard, Nicole. 1983. *These Our Mothers*. Übersetzung aus dem Französischen von Barbara Godard. Toronto: Coah House.
- . 1987. *Lovehers*. Übersetzung aus dem Französischen von Barbara Godard. Montreal: Guernica.

- . 1991. *Picture theory*. Übersetzung aus dem Französischen von Barbara Godard. Montreal: Guernica.
- Brown, Bruce L. & Strong, William J. & Rencher, Alvin C. 1974. Fifty-four voices from two: the effects of simultaneous manipulation of rate, mean fundamental frequency, and variance of fundamental frequency on ratings of personality from speech. *Journal of the Acoustical Society of North America* 55(2), 313-318.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Chamberlain, Lori. 1992. Gender and the Metaphorics of Translation. In: Venuti, Lawrence (ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London, New York: Routledge, 60-72.
- Chouraqui, André. 1992. *Entête (la Genèse)*: Paris: Jean-Claude Lattès.
- Clifton, Kay & Mc Grath, Diane & Wick, Bonnie. 1976. Stereotypes of women: A Single Category? *Sex Roles* 2: 135-148.
- Daly, M. 1978. *Gyn/ecology, the Metaethics of Rradical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Deaux, Kay & Kite, Mary E. 1985. Gender stereotypes: Some thoughts on the cognitive organization of gender-related information. *Academic Psychology Bulletin* 7: 123-144.
- Degele, Nina. 2008. *Gender/ Queer Studies Eine Einführung*. Stuttgart : UTB GmbH Paderborn: W. Fink.
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35:193-218.
- De Lotbinière-Harwood, Susanne. 1990. *Preface to Letters from an Other*. Toronto: Women's Press.
- De Marco, Marcella. 2012. *Audiovisual Translation Through a Gender Lens*. New York, NL: Editions Rodopi.
- Derrida, Jacques. 1994. *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Diaz Cintas, Jorge. 2004. In search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation. In: Orero, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 21-34.
- . 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge. (ed.). 2009. *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 1-21.
- Die Welt 2004. Online abrufbar unter <https://www.welt.de/print-welt/article337925/Studie-Sex-and-the-City-Fans-sind-gut-gebildet-ehrgeizig-und-modebewusst.html>, Stand: 24.07.2017.

- Doudaki, Vaia. 2012. Sex and the City. In the ambivalent playground of postmodern Identity. *The Journal of international communication* 18(1): 15-17.
- Eagly, Alice & Steffen, Valerie J. 1984. Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles. *Journal of Personality and Social Psychology* 46: 735-754.
- Eagly, Alice. 1987. *Sex differences in social behaviour. A social-role interpretation*. Hillsdale: Erlbaum.
- Eagly, Alice & Karau, Steven J. 2002. Role Congruity Theory of Prejudice Toward Female Leaders. *Psychological Review* 109(3): 573-598.
- Eagly, Alice & Szcesny, Sabine. 2009. Stereotypes about women, men and leaders. Have times changed? In: Barreto et al.(eds.), 21-49.
- Eckes, Thomas.1997. *Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Eckes, Thomas. 2004. Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Becker, Ruth & Kortendiek, Beate (Hg.),165-177.
- Edgerton, Gary R. & Jones, Jeffrey P. 2008. HBO's Ongoing Legacy. In: Edgerton, Gary R.& Jones, Jeffrey P. (eds.). *The Essential HBO Reader*. Lexington (KY): The University Press of Kentucky, 1–22.
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theater and Drama*. London, New York: Methuen.
- Faulstich-Wieland, Hannelore. 2003. *Einführung in Genderstudien*. Opladen: Leske+Budrich.
- Federici, Eleonora & Coppola, Michael & Oggero, Renata. 2011. *Translating Gender*. Bern: Peter Lang.
- Fernsehserien.de^a 2017. Online abrufbar unter: <https://www.fernsehserien.de/sex-and-the-city/sendetermine/prosieben/-4>, Stand: 24.07. 2017.
- Fernsehserien.de^b 2017. Online abrufbar unter <https://www.fernsehserien.de/sex-and-the-city/sendetermine/orf1/-1>, Stand: 24.07. 2017
- Fernsehserien.de ^c 2017. Online abrufbar unter <https://www.fernsehserien.de/sex-and-the-city/sendetermine/srf2/-2>, Stand: 24.07.2017.
- Fiske, Susan T., Cuddy Amy J. C., Glick, Peter Jun Xu. 2002. A Model of (Often Mixed) Stereotype Content: Competence and warmth respectively follow from perceived status and competition. *Journal of Personality and Social Psychology* 82: 878-902.
- Florio, John. 1603. *Translator's Preface to Montaigne's Essays*. London.
- Frey, Stefan. 2014. Genderstudies.at: Gender Studies / Frauen- und Geschlechterforschung.

- Abrufbar online unter: <https://www.genderstudies.at/de/#at>, Stand: 04. 06. 2017.
- Gauvin, Lise. 1989. *Letters from an Other*. Übersetzung aus dem Französischen von Susanne de Lotbinière-Harwood. Toronto: Women's Press.
- Gerhard, Jane. 2005. Sex and the City. Carrie Bradshaw's queer postfeminism. *Feminist Media Studies* 5(1): 37-49.
- Godard, Barbara. 1990. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: Basnett, Susan & Levevere, André (ed.). *History and Culture*. London: Frances Pinter.
- Godayol, Pilar. 2005. Frontera Spaces: Translating As/Like a Woman. In: Santaemilia, José (ed.), 9-15.
- Goffman, Erwing. *Interaktion und Geschlecht*. 2. Auflage. Frankfurt, New York.
- Gottburgsen, Anja. 2002. Männer fluchen, Frauen tratschen? Empirische Untersuchungen zu sprachbezogenen Geschlechterstereotypen im Deutschen. In: Faschningbauer, Tamara (Hg.). *Neue Ergebnisse der empirischen Genderforschung*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms. 89-113.
- Gottlieb, Henrik. 2008. Revoicing. In: Schjoldager, Anne & Gottlieb, Henrik & Klitgård, Ida. *Understanding Translation*. Aarhus: Academica, 215-226.
- Hark, Sabine. 2005. Queer Studies. In: Christina von Braun & Stephan, Inge (Hg.). *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln: Böhlau (UTB), 285-303.
- Haskell, Molly. 1987. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Chicago University Press.
- Haugerud, J. 1977. *The Word for Us, Gospels of John and Marc, Epistles to the Roans and the Galatians*. Seattle.
- Heilman, Mary E. 1995. Sex stereotypes and their effects in the workplace: What we know and what we don't know. *Journal of Social Behavior and Personality* 10: 3-26.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hermans, Theo (ed.). 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- . 2003. Descriptive translation studies. In Snell-Hornby et al. 2003, 96-100.
- Howe, Florence. 1997. „Promises to keep“: Trends in Women's Studies Worldwide. *Women's Studies Quarterly XXV (3&4)*: 27-31.
- IMDB. 2017. Online abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0159206/awards>, Stand: 24.07.2017.
- Jüngst, E. Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen:

Narr.

- Kadish, Doris & Massardier-Kennedy, Françoise (ed.). 1994. *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing (1783-1823)*. Kent: OH.
- Kim, L.S. 2001. "Sex and the single girl" in postfeminism. The F-word on television. *Television & New Media* 2: 319-34.
- Korsak, M.P. 1992. *At the Start. Genesis Made New*. New York, London.
- Kramer, Cherie. 1977. Perceptions of female and male speech. *Language and Speech* 29(2): 151-161.
- Kurz, Christopher. 2006. *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels.“* Hamburg: Dr. Kovač
- Laver, John & Trudgill, Peter. Phonetic and linguistic markers in speech. 1979. In: Scherer, Klaus R. & Giles, Howard (eds.): *Social markers in speech*. Cambridge/London/New York/Melbourne: Cambridge University Press/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1-32.
- Lenz, Ilse. 2002. Neue Frauenbewegung, Feminismus und Geschlechterforschung. In: Schäfer, Eva/Fritzsche, Bettina/Nagode, Claudia (Hg.). *Geschlechterverhältnisse im sozialen Wandel. Interdisziplinäre Analysen zu Geschlecht und Modernisierung*. Opladen, 31-66.
- Levine, Suzanne Jill. 1992. Translation as (Sub)Version: On Translating 'Infante's Inferno'. In: Venuti, Lawrence (ed.). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London, New York, 75-85.
- Littau, Karin. 2000. Pandora's Tongues. *TTR*.13(1): 21-35.
- Lorié, Aine F. 2011. Forbidden fruit or conventional apple pie? A look at *Sex and the City's* reversal of the female gender. *Media, Culture & Society* 33(1): 35-51.
- Lück, Detlev. 2009. *Der zögernde Abschied vom Patriarchat. Der Wandel von Geschlechterrollen im internationalen Vergleich*. Berlin: edition sigma.
- Maier, Carol. 1985. A Woman in Translation, Reflecting. *Translation Review* 17: 4-8.
- Malach, Michele. 2008. Oz. In: Edgerton, Gary R. & Jones, Jeffrey P. (eds.), 52–60.
- Manhart, Sybille. 2003. Synchronisation (Synchronisierung). In Snell-Hornby, Mary & Hönl, Hans, G. & Kussmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.). *Handbuch Translation*, 264-266.
- Mantel, Uwe. 2007. Kurz vor Schluss, ProSieben kickt „Alles außer Sex“ aus der Primetime. Online abrufbar unter:

- https://www.dwdl.de/nachrichten/12124/prosieben_kickt_alles_auer_sex_aus_primezeit/?utm_source=&utm_medium=&utm_campaign=&utm_term=, Stand: 24.07.2017.
- Martin, Rosario. 2005. Gender(ing)Theory: Rethinking the Targets of Translation. *Studies in Parallel with Recent Developments in Feminism*. In: Santaemilia, José (ed.), 27-39.
- Mayring Phillip. 2012. Qualitative Inhaltsanalyse. In: Flick, Uwe & von Kardorff, Ernst & Steinke, Ines (Hg.). *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 468-475.
- Mühlen-Achs, Gitta. 1998. *Geschlecht bewusst gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen. Ein Bilder- und Arbeitsbuch*. München: Verlag Frauenoffensive.
- Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Kaplan, Ann E. 2000. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 34-47.
- _____. 2003. Stillness in the Moving Image: Ways of Visualising Time and Its Passing. In: Leighton, Tanya & Buchler, Pavel (ed.). *Saving the Image: Art After Film*. Center for Contemporary Art & Manchester Metropolitan University, 78-89.
- Nagel, Silke & Hezel, Susanne & Hinderer, Katharina & Pieper, Kathrin. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt: Peter Lang.
- Nida, Eugene A. & Taber, Charles R. 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan, und Hannah and Her Sisters*. Trier: WVT.
- Presseportal.de. 2004. Online abrufbar unter <http://www.presseportal.de/pm/25171/628079>, Stand: 24.07.2017.
- Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Robinson, Douglas. 1995. Theorizing Translation in a Woman's Voice: Subverting the

- Rhetoric of Patronage, Courtly Love and Morality. *The Translator* 1(2): 153-175.
- Robyns, Clem. 1994. Translation and Discursive Identity. *Poetics Today* 15(3): 404-428.
- Rodde, Isabell. 2002. Coole Powerfrauen und kämpfende Glucken. Genderrollendarstellung in Film und Fernsehen. *Medien praktisch* 3: 10-13.
- Santaemilia, José (ed.). 2005. *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. London, New York: Taylor and Francis.
- _____. 2005. The Translation of Sex/The Sex of Translation: Fanny Hill in Spanish. In: Santaemilia, José (ed.), 117-137.
- Schmid, Daniela. 2007. *Die Darstellung von Geschlechterrollen und Geschlechterstereotypen in der US-amerikanischen Fernsehserie „Gilmore Girls“*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Schmitt, Michael T. & Spoor, Jenniver & Danaher, Kelly & Branscombe, Nyla, R. 2009. „Rose- colored glasses: how tokenism and comparisons with the past reduce visibility of gender inequality.“ In: Barreto et. al., 49-73.
- Schneider, Irmela. 1995. *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen.
- Scott, Howard. 1984: *Louky Bersianik's "L'Eugélonne": Problems of Translating the Critique of Language in New Quebec Feminist Writing*. Concordia University: Masterarbeit.
- Sieverding, Monika & Dorothee Alfermann. 1992. Geschlechtsrollen und Geschlechtsstereotype. Instrumentelles (maskulines) und expressives (feminines) Selbstkonzept: Ihre Bedeutung für die Geschlechtsrollenforschung. *Zeitschrift für Sozialpsychologie. Beiträge der Geschlechtsrollenforschung zur Sozialpsychologie*. 23(1): 6-15.
- Simon, Ron. 2008. Sex and the City. In: Edgerton, Gary R. & Jones Jeffrey P. (eds.), 193-203.
- Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London, New York: Routledge.
- Simons, Margaret A. 1983. The Silencing of Simone de Beauvoir: Guess What's Missing from the Second Sex. *Women's Studies International Forum* 6(5): 559-564.
- Snell-Hornby, Mary & Hönig, Hans G. & Kussmaul, Paul & Schmitt, Peter a. (Hg.). 2003². *Handbuch Translation*. Stauffenburg: Verlag Brigitte Narr.
- Sohn, Amy. 2004. *Sex and the City. Kiss and Tell*. London: MacMillan.
- Southard, B.A.S. 2008. Beyond the backlash: *Sex and the City* and three feminist struggles.

- Communication Quarterly* 23: 149-67.
- Spivak, Gayatri C. 1988. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York, London.
- _____. 1992. The Politics of Translation. In: Barrett, Michèle & Phillips, Anne. (eds.). *Destabilizing Theory*, 177-200.
- Stanton, Elizabeth Cady. 1972 [1895-98]. *The Woman's Bible*. New York: Arno Press.
- Steiner, George. 1975. *After Babel*. London, Toronto: Oxford University Press.
- Synchronverband. 2017. Online abrufbar unter http://www.synchronverband.de/wp-content/uploads/2011/10/KODEX_2017.pdf, Stand 24.07.2017).
- Tasker, Ivonne. 1998. *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge.
- Trible, Phyllis. 1978. *God and the Rhetoric of Sexuality*. Philadelphia: Fortress Press.
- Uckert, Silja. 2008. *Die Verführung des Unterbewusstseins. Product Placement in der US-Fernsehserie „Sex and the City“*. Saarbrücken: VDM-Verlag Dr. Müller.
- Varela, Frederic Chaume. 2004. Synchronization in Dubbing. In: Orero, Pilar. (Hg.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 35-53.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- Von Flotow, Luise. 1991. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 4(2): 69-84.
- _____. 2000. Translation Effects: How Beauvoir Talks Sex in English. In: Hawthorne, M. (Hg.). *Contingent Loves. Simone de Beauvoir and Sexuality*. Charlottesville, London, 13-33.
- _____. 2004. Translation as an object of reflection in gender studies. In: Kittel, Harald & Frank, Armin Paul & Greiner, Norbert & Hermans, Theo & Koller, Werner & Lambert, José & Paul, Fritz (Hg.) *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Teilband. Berlin, New York: De Gruyter, 175-180.
- West, Candace & Zimmerman, Don H. 1991. Doing Gender. In: Lorber, Judith & Farrell, Susan, A. (eds.). *The Social Construction of Gender*. Newbury Park, 13-37.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Wien / Frankfurt/M: Lang.
- Wikipedia ^a 2017. Online abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Bibel_in_gerechter_Sprache, Stand: 4.2. 2017.

Wikipedia^b 2017. Online abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City,
Stand: 24.07.2017.

Wikipedia^c 2017. Online abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_Dopheide,
Stand: 24.07.2017.

Williams, John E. & Best, Deborah. 1990. *Measuring sex stereotypes. A multination study*.
Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.

Wölfer, Christiane. 2007. *Variabilität, Konformität und Reflexivität geschlechtsspezifischer Rollen und Stereotypen in den TV-Serien „Sex and the City“ und „Desperate Housewives“*. Universität Wien: Masterarbeit.

Zaslov, Tela C. 1994. The author was a woman? The issue of essentialism in The Book of J. Online abrufbar unter:
[http://go.galegroup.com.uaccess.univie.ac.at/ps/retrieve.do?tabID=T001&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CA16476243&docType=Article&sort=RELEVANCE&contentSegment=&prodId=LitRC&contentSet=GALE%7CA16476243&searchId=R2&userGroupName=43wien&inPS=true](http://go.galegroup.com/uaccess/univie.ac.at/ps/retrieve.do?tabID=T001&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CA16476243&docType=Article&sort=RELEVANCE&contentSegment=&prodId=LitRC&contentSet=GALE%7CA16476243&searchId=R2&userGroupName=43wien&inPS=true), Stand: 09.07.2017.

Transkript⁵³

Legende für paralinguistische Merkmale:

- [...] Auslassung von (kontextuell nicht relevanten) Redebeiträgen zwischen zitierten Redebeiträgen
- (geht, kommt, lächelt) bedeutungsrelevante Handlungen, Gesten, Blicke
- (s.o.) für bedeutungsrelevante Handlungen, Gesten, Blicke siehe Transkript der OF
- [s.o.] für paralinguistische Merkmale siehe Transkript der OF
- [-] ein oder mehrere am Beginn einer Äußerung angeführte paralinguistische Merkmale fallen ab diesem Zeitpunkt weg
- [+Merkmal] außergewöhnlich starke Ausprägung eines Merkmals
- WORT besonders starke Betonung oder Artikulation eines Wortes
- ... merkliche Pause zwischen Äußerungen
- Wort- Satzabbruch
- [faktisch] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbar monotoner, von geringen Tonhöhenunterschieden geprägter Stimmführung (vgl. Brown (1977:129) *restricted pitch span*)
- [melodisch] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbaren Tonhöhenunterschieden (vgl. Brown (1977:129) *extended pitch span*)
- [gehaucht] Sprechweise, gekennzeichnet von einem merkbaren Ausmaß an der Stimme beigemengter Atemluft (vgl. Brown (1977:129) *breathy voice setting*)
- [angespannt] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbar artikulatorischer Spannung (vgl. Brown (1977:129) *tense articulatory setting*);
- [deutlich artikulierend] Sprechweise, gekennzeichnet von besonders deutlicher Aussprache (vgl. Brown (1977:129) *precise articulatory precision*)
- [undeutlich artikulierend] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbar undeutlicher Aussprache (vgl. Brown (1977:129) *slurred articulatory precision*)

⁵³ Im folgenden Transkript werden vorwiegend die von Brown (1977:129f) dargestellten paralinguistischen Merkmale (vgl. 3.5.1.1.1), andererseits von mir selbst definierte Merkmale verwendet. Des Weiteren werden, soweit dies für die Bedeutung von Aussagen relevant ist, universelle Laute, wie etwa „Lachen“, „Jauchzen“, „Stöhnen“ angeführt. Dort, wo das Transkript keine paralinguistischen Merkmale anführt, bedeutet dies nicht, dass keine vorhanden wären, sondern nur, dass sich deren Ausprägung nicht merkbar außerhalb des normalen Bereichs befindet (vgl. die Ausprägung „*unmarked for attitude*“). Die angeführten paralinguistischen Merkmale beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf einen gesamten Redebeitrag. Darüberhinaus werden innerhalb der Redebeiträge auch Satzzeichen, wie „Punkt“, „Komma“, „Rufzeichen“ etc. angeführt, um eine bessere Leserlichkeit zu gewährleisten bzw. anzuzeigen, ob es sich bei Äußerungen grundsätzlich um Aussagen, Fragen, Aufforderungen etc. handelt.

[erhöhte Lautstärke] Sprechweise, gekennzeichnet durch eine merkbar höhere als die normale Lautstärke (vgl. Brown (1977:129) *loud*)

[verminderte Lautstärke] Sprechweise, gekennzeichnet durch eine merkbar verringerte als die normale Lautstärke (vgl. Brown (1977:129) *soft*)

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] Sprechweise, gekennzeichnet durch ein merkbar schnelleres als das normale Sprechtempo (vgl. Brown (1977:129) *rapid*)

[verminderte Sprechgeschwindigkeit] Sprechweise, gekennzeichnet durch ein merkbar geringeres als das normale Sprechtempo (vgl. Brown (1977:129) *slow*)

[steigende Intonation] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbarem Anstieg der Tonhöhe innerhalb eines Wortes oder einer Äußerung (vgl. Brown (1977:129) *rising pitch direction*)

[fallende Intonation] Sprechweise, gekennzeichnet von merkbarem Abfall der Tonhöhe innerhalb eines Wortes oder einer Äußerung (vgl. Brown (1977:129) *falling pitch direction*)

Szene 1

(Samantha und Jerry in einem Hotelzimmer)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] In New York City, it is a statistical fact that, once every seven minutes, an unsuspecting woman...

[s.o.] In New York City ist es statistisch erwiesen, dass alle sieben Minuten eine nichts Böses ahnende Frau ...

(Samantha wird beim Staub saugen in einer Wohnung von Jerry, der wie ein Einbrecher maskiert ist, überrascht und brutal von hinten gepackt)

Samantha:

[erhöhte Lautstärke]: Ahhh!

Ahhh!

Jerry (wirft Samantha bauchlinks auf ein Bett):

[erhöhte Lautstärke, + angespannt] Shut the fuck up!

[erhöhte Lautstärke] Halt ja deine blöde Klappe!

Erzählerin (Carrie):

...dates an actor.

...einen Schauspieler vögelt.

Samantha:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Let me go: My husband will be home any minute.
[leicht erhöhte Lautstärke, +melodisch] Lassen Sie mich los. Mein Mann kommt jeden Augenblick nach Hause.

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] For Samantha, one of the perks of dating Jerry the actor was getting to stage full scale fantasy productions.
[gehaucht] Für Samantha bestand der Reiz ihrer Dates mit Jerry, dem Schauspieler, darin, professionelle Phantasien inszenieren zu können.

Samantha (während Jerry ihr von hinten die Füße fesselt):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Please don't hurt me. I'll do anything you want, anything!

[erhöhte Lautstärke, +melodisch] Bitte [unverständlich] mich nicht. Ich tue alles, was Sie wollen, einfach alles!

Jerry:

[erhöhte Lautstärke, + angespannt] Just shut the fuck up! Shut the fuck up!
[erhöhte Lautstärke] Halt deine Klappe! Halt endlich deine blöde Klappe!

Samantha (dreht den Oberkörper zu Jerry):

[melodisch] Ohh! You are really good.
[s.o.] Ohh! Du kannst das wirklich gut!

Jerry (über Samantha gebeugt und ihr ins Gesicht blickend):

[+ hohe Lautstärke, + angespannt] I said, shut the fuck up!
[+ hohe Lautstärke] Ich sagte: Halt deine blöde Klappe!

Samantha (rollt mit ihrem Körper auf Jerrys Körper):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] No, you shut the fuck up and fuck me before my husband gets home. Now! [gibt Laute des Entzückens von sich]
[erhöhte Lautstärke] Nein, halt du deine blöde Klappe und fick mich bevor mein Mann wieder kommt! Los! [s.o.]

Szene 2

(Carrie, Samantha, Miranda, Charlotte und Berger in einer Bar)

Samantha:

[faktisch] And then he pretended to tie my hands behind my back, and the whole time he kept screaming 'Shut the fuck up. Shut the fuck up'. [melodisch] I tell you, it is so refreshing to be with someone who likes to fuck outside the box.

[s.o.] Dann haben wir so getan, als ob er mir die Hände hinter meinem Rücken fesselt, und die ganze Zeit über hat er gebrüllt: „Halt deine blöde Klappe, halt deine blöde Klappe!“ [s.o.] Ich sage Euch, es ist sagenhaft erfrischend, jemanden zu haben, der auch mal gern jenseits aller Klischees bumst.

Carrie (nach etwa 3 Sekunden Pause, mit präsentierender Geste in Richtung Samantha):

And this is my friend, Samantha.
Und das ist meine Freundin, Samantha.

Berger:

The wallflower. Right?
Das Mauerblümchen, richtig?

(Samantha lacht)

Charlotte (mit entsetztem Blick in Richtung Samantha):

That is incredibly offensive. Violence against women is very serious issue.
Ich finde das unglaublich abstoßend. Gewalt gegen Frauen ist ein sehr ernstzunehmendes Problem.

Samantha:

[melodisch] Oh please. It was a fantasy. Fantasies can't be censored.
[s.o.] Oh bitte. Es war eine Phantasie, und Phantasien kann man nicht zensieren.

Miranda:

Actually I think the Supreme Court is working on that right now.
Ich fürchte, der Oberste Gerichtshof arbeitet augenblicklich daran.

Samantha:

[melodisch] All fantasies are healthy and harmless. (in Richtung Berger) Don't you agree?
[s.o.] Alle Phantasien sind gesund und harmlos. Oder was meinen Sie?

Berger:

[faktisch] You know as a guy, I've always been under the impression that rape or anything in the rape family is just not a good idea. Can I go home now?
[s.o.] Sagen wir so: Ich hatte als Mann im Allgemeinen den Eindruck, dass Vergewaltigung oder irgendetwas aus einem verwandten Bereich einfach nicht so ne tolle Idee ist. Darf ich jetzt nach Hause, bitte?

(die Anderen lachen)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] There is no greater sound than your friends laughing at your new boyfriend's jokes.

[melodisch, gehaucht] Es geht nichts über den Klang, wenn deine Freundinnen über die Witze deines neuen Freundes lachen.

Samantha:

Well that's not the only scenario we play. Sometimes he's Senator Smith or Principal Smith, Cellmate Smith.

Das ist ja nicht das einzige Szenario, dass wir spielen. Er ist manchmal auch Senator Smith oder Schuldirektor Smith, Zellenkumpan Smith (lacht)...

Carrie

[unterbrechend, faktisch] Okay. Moving on. Uh, Miranda. How was your date with the real estate guy?

[unterbrechend, erhöhte Lautstärke] THEMENWECHSEL. Ähm, Miranda, wie ist dein Date mit diesem Makler verlaufen?

Miranda:

Actually it wasn't horrible. He was kind of cute and funny and ...

Tatsächlich war es gar nicht furchtbar, ich fand ihn ganz witzig, süß und...

(Samanthas Handy klingelt)

Samantha:

Hello? [melodisch] Oh. Doctor Smith. Thank you for returning my call!

Hallo? [s.o.] Oh, Doktor Smith! Vielen Dank, dass Sie mich zurückrufen.

(Miranda und Carrie werfen einander einen amüsierten, vielsagenden Blick zu)

(in Richtung der Anwesenden)

[melodisch] Excuse me. He thinks I may have the mumps [kichert] (verlässt den Raum; ins Telefon) [gehaucht] Yes, I'm swollen...

[s.o.] Entschuldigt mich, er denkt, ich habe vielleicht Mumps! [s.o.] Ja, ich bin ganz gespannt...

Berger:

Now that's hot.

Das ist doch heiss!

(Alle lachen)

Charlotte (in Richtung Miranda):

So how did the date end?

Und wie ging das Date weiter?

Miranda:

Uhm, he walked me home ... (in Richtung Berger) I'm sorry.

Are you maxed out on girl talk?

Verzeihung, aber Sie haben sicher genug von Mädchengesprächen.

Berger:

No, no, no. I'm good. I'll let you know.

Nein, nein, ich kann noch, ich schreie schon ...

Miranda:

[faktisch] Okay! So he kissed me good night at the door. I invited him up, he couldn't because he had an early meeting. We kissed again. Then he said he'd call.

[s.o.] Okay! Also er küsste mich vor der Tür, und ich fragte ihn, ob er noch raufkommen wollte. Er konnte nicht, weil er früh eine Besprechung hatte. Wir küssten uns nochmal, und er will anrufen...

Carrie:

[melodisch] Two kisses. Very promising!

[s.o.] Zwei Küsse? Das finde ich sehr vielversprechend!

Miranda:

You think? Even though he didn't come up?

Wenn er nicht mit 'rauf kommen wollte?

Charlotte:

[melodisch] Definitely. It means he likes you but he wants to take it slow. That's nice.

[s.o.] Definitiv. Das heisst, er findet dich nett, aber er will es auch nicht überstürzen. Schön!

Miranda:

Berger, what do you think?

Berger, was würden Sie sagen?

Berger:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit, undeutliche Artikulation] Really wanna know?

Ähm... Soll ich ehrlich sein?

Miranda:

[faktisch] Please! I would love to have a man's opinion for a change.
[s.o.] Bitte! Ich würde gern zur Abwechslung eine männliche Auffassung hören.

Berger:

[faktisch, undeutliche Artikulation,] All right. I'm not gonna sugarcoat it for you. He's just not that into you.
[faktisch] In Ordnung, dann will ich es ganz platt so sagen, wie es ist. Er steht einfach nicht so auf Sie.

Carrie: Ohhh!

Charlotte:

(wirft Berger einen bösen Blick zu) [erhöhte Lautstärke, steigende Intonation] That's not true!
(s.o.) [erhöhte Lautstärke, melodisch, steigende Intonation] Aber das ist doch gar nicht WAHR!

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, faktisch] Don't LISTEN to him.
[erhöhte Lautstärke, melodisch] Hör BLOSS nicht auf den Typen!

Miranda (mit leicht schockiertem Gesichtsausdruck) No. No. I'm intrigued. Elaborate!
Nein, nein. Ich bin fasziniert. Erklären Sie mir das!

Berger:

[undeutlich artikulierend, faktisch] Look, I'm sorry, when a guy's really into you, he's comin' upstairs meeting or no meeting.
[faktisch] Es tut mir ja leid, aber wenn ein Typ wirklich auf Sie steht, kommt er mit rauf und pfeift auf die Besprechung.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Oh, that's ludicrous. What about extenuating circumstances? What about you're stressed out, you're on deadline, you have a migraine?
[s.o.] Aber das ist doch lachhaft! Es gibt so viele besondere Umstände: Vielleicht hat er Stress oder Redaktionsschluss oder bekommt 'ne Migräne?

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Or ... lots of guys are afraid of getting their feelings hurt and they don't wanna ruin a friendship.
[s.o.] Oder es sind nicht nur Frauen, die Angst haben, dass man ihre Gefühle verletzt, und sie wollen eine Freundschaft nicht kaputt machen.

(Carrie nickt zustimmend)

Miranda:

[melodisch] Or they're freaked out by their own feelings? There's a lot of push-pull out there. A lot of mixed messages.

[s.o.] Oder sie haben Angst vor ihren eigenen Gefühlen? Heute gibt es ne Menge Zwispältiges, doppeldeutige Botschaften.

Berger:

[faktisch, undeutlich artikulierend] Yeah. I have to say that's all code for he's just not that into you. I'm sorry but with guys it's very simple. If we're into you, we're comin' upstairs. There are no mixed messages.

[faktisch] Ja. Aber das alles ist wieder nur ein Code für „Er steht einfach nicht so auf Sie“. (Miranda senkt irritiert den Blick) Tut mir leid. Bei Männern ist das sehr einfach: Wer auf mich steht, der kommt auch mit rauf. Keine doppeldeutigen Botschaften.

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] No mixed messages? But...

[s.o.] Keine doppeldeutigen Botschaften? Aber...

Miranda:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] I've spent my whole life deciphering mixed messages!

[s.o.] Ich habe mein halbes Leben damit verbracht, doppeldeutige Botschaften zu entschlüsseln!

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] I've made a whole career of it!

[s.o.] Ich habe einen Beruf daraus gemacht!

Miranda:

[deutlich artikulierend] Wow. He's just not that into me...

[s.o.] Wow. Er steht einfach nicht so auf mich ...

(Berger schüttelt den Kopf)

[melodisch] He's just not that into me.

[s.o.] Er steht einfach nicht so auf mich.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, faktisch] Oh honey, ignore this person. He doesn't know what he's talking about (zu Berger) [verhalten] You are fired.

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Oh Süße, hör nicht auf diesen Menschen. Er hat doch gar keine Ahnung, wovon er spricht! [steigende Intonation] Du bist gefeuert!

Berger (zu Miranda):

[undeutlich artikulierend, faktisch] Look. If he's not into you, the guy's obviously a weenie, so...

[faktisch] Hören Sie, wenn er nicht auf Sie steht, ist er offensichtlich ein Würstchen.

Miranda:

[melodisch] No. No. I love it! It is the most liberating thing I have ever heard! Think how much time in therapy I could have saved over the last twenty years if I had known this!

[s.o.] Nein, nein! Es ist das Befreiendste, das ich je gehört habe! Denkt doch nur, was ich die letzten zwanzig Jahre an Zeit und Energie hätte sparen können, wenn ich das gewusst hätte!

Charlotte (zu Miranda, dabei Berger einen giftigen Blick zuwerfend):

[faktisch] I still think that real estate guy is gonna call.

[s.o.] Ich denke jedenfalls immer noch, dass er dich anrufen wird.

Berger:

[undeutlich artikulierend] Yeah, I think you got an uncomfortable e-mail coming your way, (Carrie versetzt ihm spielerisch einen Seitenhieb mit dem Ellbogen, während sie ihn teils missbilligend, teils bewundernd anblickt) you know, something, like „Sorry I haven't called. I'm in a place in the world where they don't have phones.“

[faktisch] Ich denke, Sie sollten sich auf eine unangenehme E-Mail gefasst machen, wissen Sie, sowas, wie ähm „Entschuldige, dass ich nicht anrufe. In meinem Teil der Welt gibt es keine Telefone.

(Carrie und Miranda lachen)

Miranda (zu Carrie):

[ohne Ton] I love him.

Szene 3

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] The best part of a night out with your friends is talking about them all the way home.

[s.o.] Und das Beste an einem Abend mit Freunden ist, dass man auf dem Nachhauseweg über sie reden kann.

(Carrie und Berger betreten lachend Carries Wohnung)

Berger:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Charlotte is a trip! Samantha's hilarious! They all are.
[s.o.] Charlotte ist der Hammer, und Samantha ist zum Schreien! Aber das sind sie ja alle.

Carrie:

[melodisch] They thought YOU were hilarious!
[s.o.] Und sie fanden, dass DU zum Schreien wärst!

Berger:

Miranda, how do you not love Miranda!
[melodisch] Und Miranda! Wie kann man Miranda nicht lieben!

Carrie:

[melodisch] I know...I [steigende Intonation] love her! And I love that [steigende Intonation] you loved her. Oh God, she [steigende Intonation] loved you. They all did. And they are a tough crowd!
[melodisch, erhöhte Lautstärke] Ich weiß! Ich [s.o.] liebe sie, und ich liebe es, dass du sie [s.o.] auch liebst! Oh Gott, und sie liebt [s.o.] dich! Das tun sie alle! Und die haben hohe Ansprüche!

Berger:

[melodisch] I'm a tough crowd.
[s.o.] Ich habe hohe Ansprüche!

Carrie (hält Berger zwei verschiedene Eisstanzeln vom Kühlschrank hin):

[melodisch] Okay. Your choice: Fudgesicle or Nutty Buddy?
[s.o.] Okay. Du entscheidest: Fudgesicle oder Nutty Buddy?

(Berger nimmt eines davon)

Carrie:

[melodisch] Oh my God! I wanted this one! We're perfect! (umarmt ihn glücklich, lacht)[-] Oh and when you went to the men's room they were all ...
[melodisch, erhöhte Lautstärke] Oh, du liebe Güte! Ich wollt das hier haben! Wir sind perfekt! (s.o.) [-] Und als du zwischendurch auf dem Klo warst, da hab...

Berger:

Stop. (legt seine Hand auf Carries Mund)
Halt.

Carrie:

What? Am I talking too much?
Wie, red ich zuviel!

Berger:

No. I wanna say something and I don't want you to say anything back okay? (Carrie blickt erschrocken) Promise?... I love you.

[verminderte Lautstärke] Nein. Ich will dir etwas sagen, und ich will nicht, dass du darauf antwortest, okay? Versprochen?...Ich liebe dich.

Carrie:

[melodisch, erhöhte Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke] I love you too. And I am not saying it because YOU said it to me, I promise! I was gonna say it before. I was thinking it the whole night!

[s.o.] Ich liebe dich auch, und ich habe es nicht gesagt, weil DU es mir sagst, versprochen! Ich hab mir schon den ganzen Abend überlegt, wie ich es wohl sagen kann!

(sie umarmen sich leidenschaftlich)

[melodisch, erhöhte Sprechgeschwindigkeit] I love you. I just wanted to say it again on my own!

[s.o.] Ich liebe dich! Ich wollte es nochmal ganz selbstständig sagen!

(sie umarmen sich)

Szene 4

(Charlotte und Carrie in einem Feinkostladen)

Erzählerin (Carrie):

In my euphoric state, I knew there was only one kind of person who can tolerate me. Es war mir klar, dass mich in meinem euphorischen Zustand wahrscheinlich nur ein einziger Mensch ertragen konnte.

Charlotte:

[+ melodisch] I'm in love too. I'm so happy for you!

[s.o.] Ich bin auch verliebt! Ich freu mich wahnsinnig für dich!

Carrie:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] It's the fastest I've ever said I love you but I literally could not hold it in my mouth.

[s.o., melodisch] So schnell hab ich noch nie gesagt „ich liebe dich“. Aber ich konnte es einfach nicht mehr im Mund festhalten!

Charlotte:

[unterbrechend, + melodisch] And why should you? There's no reason! You're in love!

[s.o.] Warum solltest du auch? Du hast keinen Grund! Du bist verliebt!

Carrie:

[melodisch] I'm in love!

[s.o.] Ich bin verliebt!

Charlotte:

[melodisch] I love Harry so much it hurts!

[s.o.] Ich liebe Harry so unglaublich, dass es weh tut!

Carrie:

Sometimes I look at Berger and he's so cute I just I just wanna [+ steigende Intonation] squeeze his face off.

[melodisch] Manchmal seh ich Berger an, und dann ist er so süß, dass ich ihm das [s.o.] Gesicht zerquetschen möchte!

Charlotte:

This Friday night is my first official Shabbos. So I am cooking a big traditional dinner for Harry. [melodisch] I'm so excited about being a real Jew!

[melodisch] Dieser Freitag Abend ist mein erster offizieller Schabas. Und deshalb [erhöhte Lautstärke] mache ich für uns beide ein großes traditionelles Essen! Ich find das total aufregend!

Verkäufer:

[unterbrechend, faktisch] Here's your brisket ladies.

[s.o.] Ihre Rinderbrust, junge Frau.

Charlotte (in Richtung Verkäufer, ärgerlich blickend):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Listen. Listen. I said lean! (Carrie zwinkert ihr bestätigend zu)

[s.o.] Hören Sie, hören Sie! Nicht zu fett hatte ich gesagt! (s.o.)

Szene 5

(Carrie alleine in ihrer Wohnung)

(Carrie kommt nach Hause und findet Bergers Roman in ihrem Postkasten)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] Just when I thought my week couldn't get any better, I came home to find a little surprise from Berger (blättert in Bergers Roman und liest die persönliche Widmung): „Sure you love me. But can you love my book?“ (lächelt und blättert enthusiastisch im Buch)

Und gerade, als ich dachte, diese Woche könnte nicht besser werden, fand ich zu Hause eine kleine Überraschung von Berger (s.o.): „Natürlich liebst du mich. Aber kannst du mein Buch lieben?“ (s.o.)

Szene 6

(Samantha und Jerry untertags in Samanthas Büro)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] From Berger's book to Samantha's books.

Von Bergers Buch zu Samanthas Büchern.

(Jerry und Samantha in Samanthas Büro, Jerry mit nacktem Oberkörper und Kravatte)

Jerry:

[faktisch] I'm sorry Ms. Jones ...but you owe the US government 300,000 dollars in bank taxes.

[faktisch, erhöhte Lautstärke] Tut mir leid Miss Jones, aber ...Sie schulden der Finanzbehörde eine Nachzahlung von 270.000 Dollar.

Samantha:

But Auditor Smith, I don't have that kind of money [erhöhte Lautstärke, melodisch]

What are you gonna do? Take the shirt off my back? (Jerry blickt unsicher)

[gehaucht]Take the shirt off my back!

[verminderte Lautstärke, +melodisch] Aber so viel Geld habe ich nicht, verehrter Rechnungsprüfer Smith [erhöhte Lautstärke] Was wollen Sie denn tun? Einer Frau das letzte Hemd nehmen? (s.o.) [s.o.] Nimm mir das letzte Hemd!

(Jerry zerreisst Samanthas Bluse und setzt sie mit gespreizten Beinen vor sich auf den Tisch)

[melodisch] This is what I call internal revenue!

[s.o.] Na das ist mal ne nachdrückliche Forderung!

Szene 7

(Carrie alleine in ihrer Wohnung)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] In my fantasy *Hurricane Pandora* would be brilliant...In reality... it was. (drückt das Buch glücklich an ihre Brust)

[gehaucht] In meiner Phantasie war Hurricane Pandora brilliant. In Wirklichkeit... (s.o.)[fakisch] war es das auch.

(Es klopft an der Türe, Carrie seufzt glücklich und öffnet)

Berger:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] All right, if you're still not finished, it's all over between us.

Wenn du noch nicht durch bist, ist alles aus und vorbei.

Carrie:

[undeutlich artikulierend] I just finished it just this minute, I swear.

Ich habe es grade durch, in dieser Minute, ich schwöre es.

Berger:

Did you stop for meals?

Du hast wohl zwischendurch gegessen, hä?

Carrie:

[melodisch] Hey! It's been two days. It's 400 pages!

[s.o. erhöhte Lautstärke] Hey, ich hatte nur zwei Tage für vierhundert Seiten!

Berger:

[faktisch] Yeah well, I can't date a slow reader.

[melodisch] Hey! Für mich kommt eine langsame Leserin nicht in Frage!

Carrie:

[angespannt] Are you done?

[s.o.] Bist du fertig?

Berger:

[undeutlich artikulierend] Question is, are YOU done?

[faktisch] Bist DU fertig, ist die Frage.

Carrie:

[angespannt] Yes I'm done. And if you would shut your trap ... I could TELL you (sie packt Berger am Kragen) that I [melodisch] love, love [melodisch, erhöhte Lautstärke] loved it! I loved it! (Berger lacht) (Carrie macht einen Luftsprung) [angespannt] Except for one huge problem. You have your leading lady running all over town wearing a scrunchie! (sie versetzt Berger spielerisch ein Kopfstück) [erhöhte Lautstärke] A scrunchie!

[angespannt] Ja ich bin fertig. Und falls du endlich die Klappe hältst, kann ich dir erzählen (s.o.), [melodisch] dass ich dein Buch (s.o.) liebe, [s.o.] liebe, liebe!

[melodisch, +erhöhte Lautstärke] Es ist wundervoll (s.o.) (s.o.), [faktisch] das heißt, bis auf ein gewaltiges Problem: Du lässt deine weibliche Hauptfigur in New York mit

einem Zopfgummi rumlaufen (s.o.) [s.o.] Ein Zopfgummi!

Berger (blickt irritiert):

The hair thing? What's wrong with that?

Dieses Haarding? Was ist damit?

Carrie:

[melodisch, erhöhtes Sprechtempo] Nothing. Unless you're writing about women on the island of Manhattan, in which case uh...(beschwörende Geste mit beiden Händen) where do I begin?

[melodisch] Im Grunde nichts, es sei denn, man schreibt über Frauen in Manhattan, und in dem Fall weiß ich gar nicht (s.o.) wo ich anfangen soll!

Berger (lacht abfällig):

[melodisch, erhöhte Lautstärke, undeutlich artikulierend] What are you talking about? A lot of New York women wear scrunchies (geht an Carrie vorbei zum Kühlschrank).

[melodisch, erhöhte Lautstärke] Was redest du denn für'n Quatsch? Viele Frauen in Manhattan tragen Zopfgummis (s.o.).

Carrie:

In the bathroom maybe, when they're washing their faces.

Na ja, im Badezimmer vielleicht, wenn sie sich morgens das Gesicht waschen.

Berger:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] You're full of shit. I see women every single day, all over New York City wearing scrunchies!

[s.o.] Du quatscht doch nur Scheiß! Ich seh doch massenhaft Frauen, jeden Tag, überall in New York, die Zopfgummis tragen.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Okay. But here's the thing. Here's my crucial point. No women who works at W magazine and lives on Perry Street would be caught dead at a hip downtown restaurant wearing a SCRUNCHIE! (hebt beide Hände beschwörend nach oben) Man, it's a good thing I came along because you may know the fellas but I know (klopft sich gefällig auf die Brust) the ladies!

[s.o.] Okay. Aber die Sache ist die, und jetzt kommt der entscheidende Punkt: Kein Frau, die für W-Magazine arbeitet und im Village wohnt, würde sich freiwillig je in einem hippen Restaurant downtown mit einem ZOPFGUMMI in den Haaren sehen lassen! (s.o.). Mann, es ist nur gut, dass du mich hast, denn du kennst dich mit den Männern aus, aber dafür kenne ich (s.o.) die Ladies!

Berger (lächelt gezwungen)

Great.

Großartig.

Carrie:

Okay. Can I read you my favorite part?

[melodisch] Okay. Ich les dir meine Lieblingsstelle vor.

Berger:

[verringerte Lautstärke, faktisch] No. I'm done talking about the book...(nimmt den Telefonhörer zur Hand) We ordering in?

[faktisch] Nein, ich habe genug über das Buch gesprochen. (s.o.) Was bestellen wir uns?

Szene 8

(Carrie und Miranda untertags auf der Straße)

Carrie:

He completely shut down. [erhöhte Lautstärke, melodisch] Why? Why did I have to get up on the sassy horse and ruin everything?

[melodisch, angespannt] Er hat komplett den Vorhang fallen lassen! Wie konnt ich, [erhöhte Lautstärke] wie konnt ich nur so hoch auf meinem Nörgelross sitzen und alles kaputt machen?

Miranda:

[faktisch] Yeah. Sass will bite you on the ass.

[s.o.] Ja. Früher oder später rächt sich das.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, erhöhtes Tempo, melodisch] And the thing that kills me is I loved the book. I could have gushed about it all night. Why did I have to go straight to the negative and just pick at it?

[s.o., +melodisch] Das Allerschlimmste ist: Ich LIEBE sein Buch. Ich hätte stundenlang davon schwärmen können! Weswegen muss ich sofort auf das Negative gehen und daran rumnörgeln?

Miranda:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Because you're in a relationship. I used to pick at Steve about everything. [faktisch] The way he held his fork, his grammar, his dirty fingernails.

[s.o.]Na weil ihr eine Beziehung habt! Ich habe früher an Steve wegen allem herumgörgelt. Daran wie er sein Besteck hält, seiner Grammatik, den dreckigen Fingernägeln!

Carrie:

Used to.

Früher?

Miranda:

He has a new girlfriend for that now, Debbie!

[melodisch] Er hat jetzt dafür ne neue Freundin, Debbie!

Carrie:

Do you think Debbie picks at Steve?

Nörgelt Debbie auch an Steve herum?

Miranda:

[faktisch] Of course. All women pick. It's in our DNA. It's our little way of showing that we care.

[s.o.] Natürlich. Das haben wir Frauen in unserer DNA. Das zeigt den Männern, wie sehr wir sie schätzen.

Carrie:

Well I think I made it abundantly clear just how much [deutliche Artikulation] I care.

[melodisch] Wahrscheinlich habe ich Berger ÜBERdeutlich vor Augen geführt, wie sehr ICH ihn schätze.

Miranda:

[faktisch] Well you have to work it out with him. Berger has singlehandedly changed my life.

I still haven't heard from the real estate guy. [melodisch] But it's fine. He's just not that into me!

Aber ihr müsst euch wieder zusammenraufen. Berger hat durch einen einzigen genialen Satz mein Leben verändert. Der Makler hat noch nicht wieder angerufen. [s.o.] Aber das macht nichts. Er steht einfach nicht so auf mich!

Carrie:

I think right now, Berger's just not that into ME.

Ich hab das Gefühl, Berger steht gerade nicht so auf MICH.

Miranda:

So talk to him about it! You just seem like you can laugh your way through anything.

Du kannst doch mit ihm darüber reden. Ich glaube, Ihr zwei könnt alle Probleme vom Tisch lachen.

Carrie (blickt zweifelnd):

[faktisch] Yeah. That kind of thinking is what got me into this in the first place.

[melodisch] Ja, und ich hätte es nie ohne diesen Kinderglauben so weit kommen lassen!

Szene 9

(Carrie alleine in ihrer Wohnung)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] One of the signs that a female gorilla is in love is that she can be seen picking nits off her male companion ... And yet in humans, nit picking can ruin a perfectly good evening.

Not to mention a relationship. Women are known to be more verbal than men, but when does criticism that's constructive become destructive? Are there times when the ladies should just shut the fuck up? (blickt traurig und schüttelt reumütig den Kopf)

[gehaucht] Dass ein Gorillaweibchen verliebt ist, erkennt man unter anderem daran, dass sie Verunreinigungen aus dem Fell ihres Partners entfernt ... Doch unter Menschen kann ein derart pingeliges Verhalten einen wunderbaren Abend versauen, ganz abgesehen von der Beziehung. Wie man weiß, sind Frauen gesprächiger als Männer, aber wann wird eine an sich konstruktive Kritik destruktiv? Gibt es Zeiten, zu denen die Damen ihre blöde Klappe halten sollten? (s.o.)

Szene 10

(Charlotte und eine Nachbarin vor Charlottes Wohnungstüre)

Erzählerin (Carrie):

The next morning, another woman was making too much noise.

Am nächsten Morgen machte auch eine andere Frau zu viel Lärm.

(Charlotte schlägt neben der Eingangstüre ihrer Wohnung Nägel ein, um ein goldenes Blatt zu befestigen; eine Nachbarin öffnet die Tür)

Nachbarin:

[angespannt] What an earth is all that banging?

[s.o.] Was hat all dieser Krach zu bedeuten?

Charlotte:

[melodisch] Oh good morning Mrs. Collier! I'm a Jew now. And how are you?

[s.o.] Oh, guten Morgen Mrs. Collier! Ich bin jetzt Jüdin. Und wie geht's ihnen?

(die Nachbarin blickt verärgert und schließt die Türe)

Szene 11

(Zwei junge Frauen sitzen untertags auf einer Treppenflucht, die zu einem Amtsgebäude führt, nehmen einen Imbiss ein und unterhalten sich. Miranda liest, etwas abseits stehend, eine E-Mail auf ihrem Handy und hört das Gespräch zufällig mit)

Frau 1:

[faktisch] I know he'll call eventually (Frau 2: Yeah). He's just going through a really hard time right now. His boss got laid off [unhörbar]

[melodisch] Ich weiß, dass er irgendwann anruft! (Frau 2: Ja!) Er hat nur grade eine total harte Phase im Beruf! Sein Boss ist grade rausgeflogen.

Erzählerin (Carrie):

Later in her lunchhour, Miranda checked her BlackBerry. There it was, the uncomfortable e-mail Berger had predicted. (Miranda blickt traurig).

Später, in ihrer Mittagspause sah Miranda nach ihren E-mails, und da war sie, die unangenehme Botschaft, die Berger prophezeit hatte. (s.o.)

Frau 1:

He's really busy it's like oh, [steigende Intonation] 'I can't call. My God, I'm so stressed.'

Manche tun ja auch bloß so (unverständlich) [s.o.] „Ah, ich hab total viel zu tun, ich KANN nicht anrufen,“ solche gibt's auch...

Frau 2:

[unterbrechend] He's gonna call.

[s.o., melodisch] DER ruft an, das weiß ich.

Frau 1:

And his kitchen's being rewired.

Und er lässt ja auch grade die Küche renovieren.

Frau 2:

[melodisch] That's all so complicated!

[s.o.] Das ist ja auch ne komplizierte Sache, nicht!

Frau 1:

Yeah that's like a two-day process. At least.

[melodisch] Ja! Das dauert sicher zwei Tage!

Frau 2:

[unverständlich]

Miranda (geht zu den Frauen):

[unterbrechend] Excuse me. I couldn't help but overhear your conversation ... and I hope what I'm gonna say will save you a lot of time and energy...[verminderte Lautstärke] He's just not that into you. So move on! Have a great day!

[s.o.] Ich hab zufällig einen Teil ihres Gesprächs mitangehört ... und ich hoffe, was ich Ihnen sagen werde, erspart Ihnen in Zukunft viel Mühe und Zeit...[melodisch] Er steht einfach nicht so auf Sie! Auf zum Nächsten! Einen schönen Tag noch! (geht weg)

Erzählerin:

[faktisch] Having passed on the gospel to these New York women, Miranda could only hope they would spread the word, far and wide.

[gehaucht] Nachdem Miranda diesen New Yorker Frauen die Frohe Botschaft gebracht hatte, konnte sie nur noch hoffen, dass sie das Wort in die Welt hinaustragen würden.

(die Frauen blicken Miranda verstört hinterher)

Frau 1:

Bitch.

Miststück.

Frau 2:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Who the hell asked HER?

[s.o., angespannt] Wer hat DIE denn gefragt?

Frau 2:

Not me.

[melodisch, angespannt] ICH war's nicht.

Frau 2:

[melodisch, angespannt] I know you didn't. (in Richtung Miranda) [angespannt] Bitch!

[s.o.] Ich weiß, ich auch nicht. (s.o.)[s.o.] Miststück.

Frau 1:

[teilweise überlappend]: I hate these people in New York.

[s.o., unverständlich] so viele Bekloppte in New York!

Frau 2:

He is SO gonna call you.

[melodisch, angespannt] Und er ruft dich GARANTIERT wieder an!

Frau 1:

[überlappend, angespannt, melodisch] I know!

[s.o.] Ich weiß!

Szene 12

(Samantha und Jerry abends in einer Bar)

Erzählerin (Carrie):

And as two women's fantasies were being shattered, another's were being brought to life.

Und während die Phantasie zweier Frauen zerschmettert wurde, wurde eine andere zum Leben erweckt.

(Samantha sitzt, spärlich bekleidet, an der Bar und seufzt)

Jerry (mit schwarzem Mantel und Hut bekleidet):

[verminderte Lautstärke] Samantha Jones? Detective Smith. Department of Homicide. Afraid I'm gonna have to ask you some questions, Ma'am.

[erhöhte Lautstärke] Samantha Jones? Detective Smith von der Mordkommission. Ich muss Sie bitten, mir ein paar Fragen zu beantworten, Ma'am.

Samantha:

[verminderte Lautstärke, gehaucht] Why certainly detective. Am I in some kind of trouble? (zum Barmann) [erhöhte Lautstärke] Two martinis please, straight up.

[+melodisch] Aber gewiss doch, Detective. Habe ich irgendetwas Schlimmes getan? (s.o.) Zwei Martinis, bitte, ohne Eis.

Barmann:

Yes Ma'am.

Ja, Ma'am

Jerry:

Actually make mine a seltzer.

Entschuldigung, für mich ein Wasser.

Samantha:

[gehaucht] Of course. You're working. But you know, Detective, my little drink won't kill you (zum Barmann) [erhöhte Lautstärke] He'll have a martini.

[+melodisch] Oh, verstehe. Sie haben noch Dienst. Aber wissen Sie was, Detective, so ein kleiner Cocktail bringt Sie nicht um. (s.o.) [s.o.] Er nimmt einen Martini.

Jerry:

[erhöhte Lautstärke] No, it's a seltzer (Samantha blickt irritiert) [verminderte Lautstärke] Seriously Samantha, I'm in AA.

Nein, nur ein Wasser (s.o.). [s.o.] Geht nicht anders, Sam, ich bin trocken.

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] That sobered Samantha right up.

[s.o.] Was Samantha auf der Stelle ernüchterte.

Jerry (legt seinen Hut auf die Bar):

[verminderte Lautstärke] I was totally like fucked up for eight years in Seattle, it's-
Ich bin da total abgestürzt, es war vor acht Jahren in Seattle, es ist-

Samantha:

[unterbrechend, melodisch] You know, I just realized I have a presentation first thing in the morning, so (sieht ihn peinlich berührt an)... sorry. (verlässt eilig die Bar)

[s.o.] Weisst du was, da fällt mir gerade ein, ich habe morgen früh eine ganz wichtige Präsentation, also (s.o.) entschuldige. (s.o.)

Erzählerin (Carrie):

Jerry had taken the fantasy into dangerous territory: reality.

Jerry hatte mit der Phantasie ein gefährliches Territorium betreten: die Realität.

Barmann:

Two martinis.

Zwei Martinis.

Jerry:

No, dude, I said a seltzer.

Nein, ich sag doch: ein Wasser.

Szene 13

(Carrie, Miranda und Charlotte untertags in Charlottes Küche)

Erzählerin (Carrie):

[melodisch] Meanwhile, Charlotte was hard at work on her fantasy role: Martha Jewart.
Währenddessen arbeitete Charlotte schwer an ihrer Fantasierolle: Der koscheren Martha Stewart.

Charlotte:

[erhöhtes Tempo] Okay, the kugel's in the over. The Matzo Balls are boiling. There's three hours till Shabbos [melodisch] I think we should start braiding the [+steigende Intonation] hallah.

[s.o., melodisch] Okay der Kugel ist im Ofen, die Matzebällchen im Wasser, noch drei Stunden bis Schabath, da flechten wir jetzt am Besten die [s.o.] Hallah!

Carrie:

[angespannt, melodisch] Doesn't Shabbos mean day of rest, i.e. ordering in?

[s.o.] Ist denn Schabath nicht der Tag der Ruhe? Bestellt man da nicht irgendwo Essen?

Miranda (zu Carrie) :

We're wearing aprons. Do you own aprons?

Wir beide tragen bunte Schürzen. Hast du sowas zu Hause?

Charlotte (betritt die Küche mit Teig auf einem Backblech):

[erhöhte Lautstärke, hohe Stimmlage] The hallah!

[s.o.] Die Hallah!

Carrie:

Okay, okay. You don't have to holler! (lächelt)

Okay! Ist ja noch lange kein Grund zu schallern! (s.o.)

Charlotte (die Teigbahnen übereinander legend):

Miranda, like this.

Miranda, so!

Miranda (zu Carrie):

Oh. I don't know what I'm doing. Why did you call me over here?

Oh je! Ich weiß gar nicht, was ich eigentlich tue. Wieso hast du mich eigentlich hierher bestellt?

Carrie:

Because I didn't want to spend the rest of the week saying "yes, you had to be there".

[melodisch] Weil ich es mir ersparen wollte, immer wieder zu sagen: „Du hättest dabei sein sollen“!

Charlotte (zu Miranda):

Hey! Did Harry's friend ever call you?

Hey! Hat Harrys Freund dich eigentlich angerufen?

Miranda:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Yes. As a matter of fact, I'm seeing him tonight!

[s.o.] Ja! Ich bin heute mit ihm verabredet!

Carrie:

[verminderte Lautstärke] Oh!

[melodisch] Sag bloß!

Miranda:

[undeutlich artikulierend] Think I get away with this outfit?
[melodisch] Ob ich mir so ein Outfit erlauben kann?

Carrie:

Definitely. The apron softens you (Miranda lacht kurz)
Auf jeden Fall! Die Schürze macht dich weicher!

Charlotte (zu Miranda):

Can you read me what's next after it's braided?
Kannst du mal vorlesen, wie es nach dem Flechten weitergeht!

(Miranda sieht in Charlottes Kochbuch zufällig die von Charlotte verfassten Schriftzüge „Mrs Charlotte Goldenblatt, Mrs Charlotte York-Goldenblatt“ und „Mrs Harry York-Goldenblatt“)

Miranda:

Oh!
Oh!

Erzählerin (Carrie):

With her high school boyfriend, Charlotte doodled. With Harry, she jew-dled.
Im Schulchor hatte Charlotte gelernt zu jodeln. Für Harry übte sie sich im jüdeln.

Miranda:

Uhm. I think it calls for two cups of Mrs. Harry York Goldenblatt. Did I miss something, did you get married while I was at work? (Carrie lacht)
[erhöhte Lautstärke, melodisch] Hmm. Ich denke als Nächstes brauchen wir zwei Esslöffel Mrs Harry York-Goldenblatt! Hab ich was verpasst? Habt ihr geheiratet, während ich im Büro war?

Charlotte (irritiert blickend):

No...but that's where we're headin' .
[melodisch, angespannt] Nein...aber darauf wird's hinauslaufen.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke] You forgot Charlotte Yorgenblatt.
[s.o.] Wie gefällt dir Charlotte Yorgenblatt?

Charlotte:

[melodisch] Actually, I've been making some calls and I was wondering how you both felt about November.
[erhöhte Lautstärke, melodisch] Und es ist so. Ich habe schon mal herumtelefoniert und es würde mich interessieren, wie euch beiden November passen würde?

Miranda:

November? For what?

[erhöhte Lautstärke] November? Wofür denn?

Charlotte:

For our wedding (Miranda und Carrie blicken geschockt) Most of the synagogues are booked through the fall.

[melodisch] Für die Hochzeit! Die meisten Synagogen sind für den Herbst ausgebucht.

Carrie:

November works for me.

November würde MIR passen.

Miranda:

Has Harry even proposed yet?

[angespannt] Hat Harry dich überhaupt schon gefragt?

Carrie:

[verminderte Lautstärke, angespannt] Miranda!

[angespannt] Miranda!

Charlotte:

[melodisch, angespannt] No. But he will.

[s.o.] Nein. Aber das wird er.

Miranda:

Aren't you counting your matzo balls BEFORE they rise?

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Zählst du da nicht deine Matzebällchen, BEVOR sie oben schwimmen, Charlotte?

Carrie:

[überlappend, angespannt] Miranda! [deutlich artikulierend] Zip the lip.

[überlappend] Miranda! Es gibt gleich was auf die Lippe.

Charlotte:

[erhöhtes Tempo, angespannt] Harry and I have an understanding about our future. We don't have to talk about it all the time. It's „beschert“.

[s.o.] Harry und ich sind uns einig, was die Zukunft betrifft. Darüber müssen wir nicht dauern sprechen. Es ist BESCHERT.

Miranda:

[erhöhte Lautstärke] I don't know what that means.

[s.o.] Das HEISST in diesem Zusammenhang?

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] I's meant to be.

[s.o.] Es ist vorbestimmt.

Charlotte:

[seufzt, verminderte Lautstärke] I would never have gone through all this trouble if I didn't know for sure that we were getting married.

[seufzt laut] Ich hätte niemals so viel Mühe auf mich genommen, wenn ich nicht wüsste, dass wir Mann und Frau werden.

Miranda:

[melodisch] I'm sorry. I just don't want to see you get hurt again.

[s.o.] Tut mir leid. Ich will nur nicht wieder erleben, dass du enttäuscht wirst.

Szene 14

(Samantha und Jerry abends in einem Restaurant)

Erzählerin:

[faktisch] And ever since her reality check with Jerry, Samantha had no interest in seeing him again ... However, when a certain government official called, she was more than happy to take a meal.

[melodisch] Seit ihrem ... Realitätsschock mit Jerry, hatte Samantha kein Interesse daran, ihn wiederzusehen ... Als allerdings ein gewisser Regierungsvertreter anrief, war sie mit Vergnügen zu einem Treffen bereit.

Samantha:

[verminderte Lautstärke] Secret Service Agent Smith. If you're here, who's protecting the president?

[s.o., angespannt] Secret Agent Smith. Wenn Sie hier sind, wer beschützt dann den Präsidenten?

(Jerry lächelt)

Jerry:

[verminderte Lautstärke] You know I changed my mind. I thought of something even hotter for us to play.

[leicht gehaucht] Weisst du, ich habe es mir überlegt. Wir können zusammen noch was viel Heisseres spielen.

Samantha:

Ahh! [verminderte Lautstärke, melodisch] Hotter than secret service sluts?

Ahh! [s.o.] Heißer als Secret-Service-Flittchen?

Jerry:

[verminderte Lautstärke] Yeah.

[gehaucht] Ja.

Samantha:

[melodisch, steigende Intonation] Oh!

[s.o.] Oh!

Jerry:

[verminderte Lautstärke] I'm me. You're you. Go!

Ich bin ich und du du. Los!

Samantha (blickt angewidert):

[fallende Intonation] Ohh.

[s.o.] Ohh.

Jerry:

[verminderte Lautstärke] You know when I told you the other night I was in AA, you bolted. What's up with that?

[s.o.] Als ich erzählt hab', dass ich trockener Alkoholiker bin, warst du plötzlich weg. Was war da los?

Samantha:

[verminderte Lautstärke, melodisch] Jerry. It is Jerry, isn't it? (Jerry nickt) I'm afraid, we want different things. You want to tell me all about you and I don't want to you to tell me all about you. It spoils ... the fantasy.

[melodisch] Jerry... du heisst doch Jerry, oder? (s.o.) Ich befürchte, wir wollen unterschiedliche Dinge: Du hast das Bedürfnis, mir alles über dich zu erzählen, und ich habe keine Lust, alles über dich zu erfahren. Das verdirbt nur ... die Phantasie.

Jerry (enttäuscht blickend):

[verminderte Lautstärke] That's harsh.

[s.o.] Das ist hart!

Samantha (lächelnd):

[verminderte Lautstärke, faktisch] Yeah. I am harsh. I'm also demanding, stubborn, self-sufficient and always right. In bed, at the office... and everywhere else.

[melodisch] Ja! Und ich bin hart! Ich bin außerdem anspruchsvoll, starrköpfig, selbstzufrieden und habe immer recht: Im Bett, in der Agentur ... und überall sonst.

Jerry:

[verminderte Lautstärke] I already knew that.
Das wusste ich alles schon.

Samantha:

[verminderte Lautstärke, faktisch] And that's just a little bit about me.
[melodisch] Und das war nur ein klein wenig über mich!

Jerry:

[verminderte Lautstärke, faktisch] All right. Cool. Let me tell you one little thing about me.
[faktisch] In Ordnung! Cool! Ich verrate dir mal eine Kleinigkeit über mich.

Samantha (kopfschüttelnd):

See, this is exactly what I...
Siehst du, dass ist genau das, was ich vermeiden...

Jerry:

[unterbrechend, faktisch] At least let me tell you my last name ... It's Jared.
[s.o.] Ich sag dir wenigstens meinen Nachnamen ... Er ist Jared.

Samantha (blickt ungläubig):

Your parents named you Jerry Jared? No wonder you drank.
Deine Eltern haben dich Jerry Jared genannt? Da würd' ich auch saufen!

Jerry (lacht):

Right.
Wahrscheinlich.

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] They would still be accountants and undercover agents in their future, but that night, Samantha and Jerry got off on playing themselves.
[s.o.] Sie würden auch in Zukunft Buchprüfer und Under-Cover-Agenten sein. Aber an diesem Abend machte es Samantha und Jerry an, sich selbst zu spielen.

Szene 15

(Carrie und Berger abends an der Bar eines Restaurants, auf eine Tischzuweisung wartend)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] Meanwhile, I was looking forward to putting the scrunchie moment behind us (Carrie und Berger sehen eine Frau mit Zopf gummi an der Bar stehend) Unfortunately, it was staring us in the face.

[gehaucht] Währenddessen freute ich mich darauf, den Zopf gummi augenblick hinter uns zu lassen. (s.o.) Leider starrte er uns direkt ins Gesicht.

Berger (selbstgefällig blickend):

Okay. I'm sorry to have to do this, but I do believe we are in the presence of a scrunchie. I also do believe, and correct me if I'm wrong, that we are in New York City proper, this woman does not appear to be washing her face. She appears to be standing on line at a hip downtown restaurant. So, kinda kills your New York Women theory. (lacht selbstzufrieden) Tough break Bradshaw.

Okay. Tut mir leid, ich tue das ungern, aber mir scheint es so, als befänden wir uns in Gegenwart eines Zopf gummi. Es erscheint mir ebenfalls so, korrigiere mich, wenn ich mich täusche, dass wir uns auf der Insel Manhattan befinden, dass sich diese Frau im Moment nicht das Gesicht wäscht, dass sie vielmehr in einer Schlange ansteht, in einem hippen Restaurant downtown. Also, das ist wohl der Tod deiner New-Yorker-Frauen-Theorie (s.o.). Ach, du hattest echt Pech, Bradshaw.

Carrie:

[erhöhtes Sprechtempo, verminderte Lautstärke, undeutlich artikulierend] She's not from New York.

[undeutlich artikulierend] Die ist nicht aus New York.

Berger:

What?

Was?

Carrie:

(verschluckt sich an ihrem Getränk)[verminderte Lautstärke] It doesn't matter. Did they say how long it was gonna be?

(s.o.) Egal ... Hat er gesagt, wie lange wir warten müssen?

Berger (zur Frau mit Zopf gummi):

Excuse me. Hi. I'm sorry to bother you. We're just wondering what part of New York you live in?

Entschuldigung. Hi! Verzeihen Sie die Störung. Wir überlegen nur grade, in welchem Teil von New York Sie wohnen.

Frau:

[stößt einen Schrei aus, starker regionaler Akzent] Me? Oh gosh (lacht unangemessen laut). I am from Macon, Georgia (lacht) But thanks you made my whole day! (zum

Mann neben ihr) Honey did you hear that? These people think I live in New York! ...
I'm so hungry when are they gonna let us sit down?

[stößt einen Schrei aus] Wie bitte? Ich? Ach her je! (s.o.) [erhöhte Lautstärke, +melodisch] Nein, ich komme aus Macon, (unverständlich). Aber danke! Sie haben mir den Abend gerettet! (s.o.) Schatz, hast du das gehört! Der Mann hält mich für eine waschechte New Yorkerin! Ich habe so einen Hunger! Wann können wir uns denn endlich hinsetzen?

(Berger blickt verärgert, Carrie senkt verlegen den Blick)

Szene 16

(Miranda und Paul abends vor einem Restaurant)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] Downtown over curry lamb and chutney, Miranda found herself presently surprised by Charlotte's matchmaking skills.

[gehaucht] Und bei Lammcurry und Limonen-Chutney fand sich Miranda von Charlottes Kuppeleikünsten angenehm überrascht.

(Miranda und ihr Bekannter, Paul, verlassen gut gelaunt ein Restaurant)

Paul:

[erhöhte Lautstärke] That was [sehr deutlich artikulierend] one spicy baryonic!

[melodisch] Das war aber wirklich 'n feuriges (unverständlich)!

Miranda (lacht):

[erhöhte Lautstärke, melodisch] I know. I've lost all feeling in my tongue...

Listen, I know a great place around the corner, if you wanna get coffe.

[s.o.] Ich weiß. Ich hab schon gar kein Gefühl mehr in der Zunge! Hör zu, ich weiß da ein hübsches Café um die Ecke ... wenn du noch Lust auf Kaffee hast?

Paul:

Oh I ... you know, I wish I could but I really ... should call it a night.

Oh ich ... also, ich wünschte, ich könnte, aber ich sollte es ... für heute gut sein lassen.

Miranda (lacht):

Hey. It's fine. I understand. You're just not that into me. [erhöhte Lautstärke, melodisch]
And it's okay. I get it!

Hey. Schon in Ordnung. Ich versteh' das. Du stehst einfach nicht so auf mich. [s.o.]
Schon in Ordnung! Verstehe!

Paul:

No, no, no! I like you. I just (verzieht schmerzvoll das Gesicht) really have to go.
[erhöhte Lautstärke, melodisch] Nein, nein, nein! Ich find dich nett (s.o.)...nein
ich...muss nur wirklich jetzt gehen!

Miranda (lachend):

Paul. Come on, you can stop lying!
Du brauchst nicht weiter zu lügen!

Paul (ernst blickend):

I am not lying.
Ich lüge nicht.

Miranda (laut lachend):

[erhöhte Lautstärke] Come on, be a man. Tell the truth!
[s.o.] Ach komm schon. Sei ein Mann. Sag die Wahrheit!

Paul:

I have diarrhea. (dreht sich um und lässt Miranda stehen)
Ich habe Durchfall. (s.o.)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] Apparently, there is one rare exception to Berger's rule (man sieht Paul mit
gekrümmter Körperhaltung weglaufen). And it often involves curry.
Wie es schien, gab es eine seltene Ausnahme von Bergers Regel. Und die hat häufig mit
Curry zu tun.

Szene 17

(Carrie und Berger abends im Restaurant an einem Tisch sitzend)

Erzählerin:

[faktisch] After dinner, Berger ate banana cream pie and I ate my words.
Zum Dessert nahm Berger die Bananencremetorte, und ich nahm alles zurück.

Carrie:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit, faktisch, undeutlich artikulierend] Another thing I
loved was the way you used the sister's phone calls as little land posts. (Berger blickt
missmutig und stochert im gemeinsamen Dessert) I mean, uhm, land marks, sorry uh
miles, mile mile posts, uh, anyway I just- I just loved to have a sort of punctuated story.
It's just really nice touch (Berger blickt säuerlich) [erhöhte Lautstärke, melodisch] Oh
my god! The introduction, brilliant! You're instantly on this guy's side, even even
though he's a complete mess! You really just nailed him! (unsicher gestikulierend,
schiebt das gemeinsame Dessert auf Bergers Seite)
[melodisch] Toll fand ich auch, wie du die Anrufe seiner Schwester als kleine

Wegweiser benutzt, ich meine Meilensteine oder, ähm, Wegzeichen? (s.o.) Jedenfalls, ich fand das toll, wie du die Geschichte damit unterteilt hast! Das ist ein wirklich schönes Detail! (s.o.) [erhöhte Lautstärke] Du meine Güte, die Einleitung! Brilliant! Du stehst sofort auf der Seite des Helden, obwohl obwohl er doch völlig kaputt ist! Da hast du voll ins Schwarze getroffen!

Szene 18

(Charlotte und Harry abends in Charlottes Wohnung)

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] While I was working overtime, Charlotte's work was finally coming to an end. Während ich Überstunden machte, war Charlottes Tagewerk endlich getan.

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Harry, you can come now! Sorry it's so late!
[s.o., erhöhtes Sprechtempo] Tut mir leid, dass es so lang gedauert hat, du kannst kommen!

Harry:

[faktisch] What's all this?
Was ist DAS denn alles?

Charlotte:

[verminderte Lautstärke, erhöhte Sprechgeschwindigkeit] Since it's our first Shabbos today, I wanted to make it a little special.
[melodisch] Heute ist doch unser erster Schabas, und den wollte ich mit dir ein wenig feiern.

Harry:

A little? This is phenomenal!
Ein wenig? Das ist phänomenal!

Charlotte:

[erhöhte Sprechgeschwindigkeit, faktisch] I just need to get the candles and then we can say the bracha (verlässt das Zimmer).
[erhöhte Sprechgeschwindigkeit] Ich hole nur noch schnell die Kerzen, und dann sprechen wir die Bracha. (s.o.)

(Harry schaltet den Fernseher ein, wo ein Footballspiel läuft, und setzt sich mit der Fernbedienung zum Esstisch.)

Harry:

[angespannt in Richtung Fernseher] Oh, come on!
[s.o.] Komm schon!

Charlotte (das Zimmer mit Kerzen und Kerzenhaltern betretend):

[melodisch] Honey, please turn that off, we're about to eat!

[s.o.] Schatz, mach das bitte aus! Wir wollen doch essen!

(Harry schaltet auf lautlos, Charlotte setzt ein traditionell jüdisches Kopftuch auf und zündet die Kerzen an.)

Harry:

[faktisch] Mmhh! Smells incredible ... And you made Brisket! I cannot believe you made BRISKET!

Ach das duftet unglaublich. Und du hast Rinderbrust gemacht! Ich glaub' es nicht, dass du extra Rinderbrust gemacht hast!

(Charlotte legt die Hände auf die Augen und beginnt, leise auf Hebräisch zu singen. Harry sieht abwechselnd zu ihr und, an ihr vorbei, zum Fernseher; Charlotte nimmt das Kopftuch wieder ab)

Charlotte:

[verminderte Lautstärke] Good Shabbos!

Good Shabbath!

Harry:

Good Shabbos, Sweetie!

Good Shabbath, Liebling!

(sie küssen sich)

Harry:

Mmmh! I cannot believe you made all this! What did I do to deserve you.

Mmmh. Dass du das alles gemacht hast, fasse ich immer noch nicht! Ich weiss gar nicht, wie ich dich verdient habe!

Charlotte (lächelnd):

[verminderte Lautstärke] I feel the same way... I've been thinking about blessings. And you're such a blessing to me! (sie bemerkt, dass Harry zum Fernseher sieht, blickt ärgerlich) What are you- Why is the TV on?

[s.o.] Mit dir geht es mir auch so... Ich hab neulich überlegt, was Segen ist und was du für ein Segen für mich bist! (s.o.) Was ist denn- [erhöhte Lautstärke] Wieso ist der Fernseher an?

Harry:

[faktisch] It's on mute.

[melodisch, steigende Intonation] Er ist doch auf stumm?

Charlotte:

[angespannt] Mute ... mute? We're having Shabbos DINNER!

[s.o.] Stumm? Stumm, während WIR hier Schabbath feiern?

Harry:

[faktisch] It's a big game, honey (nickt bekräftigend).

[melodisch, steigende Intonation] (s.o.) Es is 'n wichtiges Spiel, Schatz!

Charlotte:

Turn it off! I want you to turn it off right this minute!

Schalte das ab. Ich möchte, dass du das sofort abschaltest!

Harry:

But it's...

Aber es ...

Charlotte:

[unterbrechend] Off...now!

[s.o.] Ausschalten! [erhöhte Lautstärke] Sofort!

Harry:

Let me just watch this one pitch!

Lass mich doch bloß eben noch den einen Wurf sehen!

Charlotte:

[angespannt] I gave up CHRIST for you, and you can't give up ... the METS?

[s.o.] Ich habe Christus für dich aufgegeben, und du verzichst nicht mal auf die Mets?

Harry:

[erhöhte Lautstärke, faktisch, angespannt]: This is going to be a long life, if you keep THAT up. „I gave up Christ for you, take out the trash!“ „I gave up Christ for you, pick up your socks!“

Das wird aber ein ödes Leben, wenn du so weiter machst: „Ich habe Christus aufgegeben, lass deine Socken nicht liegen!“ „Ich habe Christus aufgegeben, bring den Müll raus.“

Charlotte (wirft die Serviette hin):

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Do you have any idea, how hard I worked to prepare this meal for you? I went to Zabar's ... every day this week. I'd to make thirty matzo balls just to get four (Handgeste) that were the right size and shape. Not to mention the months of studying and cramming like a maniac to convert to Judaism. And what have you done for me? Set the date! [verringerte Lautstärke, melodisch] Set the date!

[s.o.] Hast du irgendeine Vorstellung, wie schwer ich für dieses Abendessen gearbeitet habe? Ich musste jeden einzelnen Tag dieser Woche zu Zabar's gehen. Und ich musste dreißig Matzebällchen rollen um vier (s.o.) zu bekommen, die die richtige Größe und Form hatten. Ganz abgesehen von dem monatelangen Lernen und Büffeln wie eine Blödsinnige, weil ich für dich konvertieren wollte! Und was hast du für mich getan? Stell die Frage! Stell die Frage!

Harry:

What are you talking about?

Was redest du für einen Blödsinn?

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, erhöhtes Sprechtempo] You said you couldn't marry me unless I was Jewish and ... now I'm Jewish. Set the date!

[s.o.] Du hast gesagt, du könntest mich nur heiraten, wenn ich Jüdin bin. Jetzt BIN ich Jüdin! Stell die Frage!

Harry:

[erhöhte Lautstärke, angespannt]: You're acting crazy! You hear yourself?

[s.o.] Du solltest dich reden hören, das ist doch verrückt!

Charlotte:

[erhöhte Lautstärke, meoldisch, angespannt]: Do you know how lucky you are to have me? Do you know how we look? Do you know what people out there think when they see us together, do you?

[s.o.] Weißt du, wie glücklich du dich schätzen kannst, dass du mich hast? Weißt du, wie wir aussehen? Weißt du, was man über uns denkt, wenn wir zusammen auf der Straße gehen? Weißt du das?

Harry (ernst blickend):

[faktisch] Yeah, I know what people are thinking ... I just didn't think you were one of 'em. [s.o.] Ich weiß sehr wohl was die Leute über uns denken. Ich dachte nur nicht, dass du eine davon wärst.

(Charlotte blickt unglücklich)

Erzählerin (Carrie):

Finally, it was Charlotte, who was on mute.

Letztendlich war es Charlotte, die auf stumm geschaltet war.

Harry:

[faktisch]: I don't need this. I'm leaving. (wirft die Serviette hin, steht auf und geht; bleibt kurz stehen und blickt zurück) To think ... I bought a ring (verlässt das Zimmer)

[s.o.] Ich hab' das nicht nötig. Ich verschwinde (s.o.). Und ich hatte den Verlobungsring schon. (s.o.)

(Charlotte beginnt zu weinen)

Erzählerin:

[faktisch] The Mets won that night 5:4, but Charlotte lost everything that mattered to her. [s.o.] Die Mets gewannen 5:4, aber Charlotte verlor alles, was ihr wichtig war.

Szene 19

(Carrie und Berger abends auf der Straße gehend)

Carrie:

[faktisch] Oh. I just remembered another hilarious part.

[melodisch] Oh! Da fällt mir noch ne komische Stelle ein!

Erzählerin (Carrie):

And later, on the corner of 73rd and *mea culpa* ...

Und später an der Ecke 73ste und *mea culpa*...

Carrie:

[faktisch] You know the scene where the dishwasher guy is spooning up the rice checks and he's putting them back in the box, it's perfection. How'd you come up with that?

[melodisch] Diese eine Szene, wo der Tellerwäscher die verschütteten Reis-Crispies auflöffelt und in die Packung tut! Die ist perfekt! Wie kommst du auf sowas?

Berger (lächelt müde):

That's so lame.

Ja, das ist ja so lahm.

Carrie:

[melodisch] No it was not. It was hysterical!

[s.o.] Stimmt gar nicht. Die Szene ist wirklich lustig!

Berger:

[undeutlich artikulierend] I'm not talking about the book. I'm talking about what you're doing right now.

[erhöhte Lautstärke] Nein, ich spreche jetzt nicht von dem Buch, sondern davon, was du hier grade tust.

Carrie:

[melodisch, angespannt] I just wanted you to know how much I loved your book.

(Berger lächelt ungläubig) Because I did. And I'm sorry I muddled it up with the whole scrunchie thing.

[s.o.] Ich will dir bloß ganz deutlich zeigen, wie umwerfend ich dein Buch fand, weil es die Wahrheit ist. Und ich wollte mit diesem Zopfgummiblödsinn nicht alles versauen.

Berger:

It's not that big a deal.

Ist alles halb so wichtig.

Carrie:

[verminderte Lautstärke] Okay. (geht die Stufen zu ihrer Haustüre hinauf)

[s.o.] Okay.

Berger:

[undeutlich artikulierend] I think I'm gonna call it a night, uh, I gotta get an early start tomorrow.

[faktisch] Ich schätze, ich muss jetzt nach Hause. Morgen geht's wieder früh für mich los.

Carrie:

[angespannt] Are you kidding?

[s.o.] Soll das 'n Witz sein?

Berger:

[undeutlich artikulierend, verminderte Lautstärke] No. Thanks for dinner. I'll call you tomorrow. (dreht sich um und geht weg)

[faktisch] Nein. Danke für's Essen. Ich ruf dich morgen an.

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] And then there are times, when a New York woman should not shut the fuck up.

[s.o.] Und dann gibt es Situationen, in denen frau nicht ihre blöde Klappe halten sollte.

Carrie:

Hey! Berger! (läuft ihm nach) [erhöhte Lautstärke] Berger!

Hey! Berger!(s.o.)(s.o.) Berger!

(Berger bleibt stehen und dreht sich um.)

[angespannt] You can't just pull that line on me and walk away!

[s.o.] Du kannst nicht einfach so 'n Spruch loslassen und dich dann vom Acker machen!

Berger:

[verminderte Lautstärke] Well this time it's true.

Diesmal ist es war.

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, faktisch] You're obviously still pissed and I'm sorry, but you can't just shut down like this. We have to be able to say what's on our minds. If you thought that I had made some kind of mistake, I would want you to tell me.

[melodisch, angespannt] Du bist offensichtlich sauer auf mich, und es tut mir leid, aber du kannst nicht einfach den Vorhang runterlassen. Wir müssen doch imstande sein zu sagen, was wir denken. Und wenn du fändest, dass ich irgendwie 'n Fehler gemacht hätte, würde ich wollen, dass du es mir sagst!

Berger:

Oh? Nice HAT!

Ach so? [s.o.] Schöner Hut!

(Carrie blickt enttäuscht, nimmt den Hut ab, dreht sich um und geht zurück zum Haus):

Berger:

Carrie!

[angespannt] Carrie!

Carrie:

[faktisch] It's fabulous and you just said that to hurt my feelings.

[melodisch, angespannt] Er ist fabelhaft, und das hast du nur gesagt, um mir weh zu tun!

Berger:

[unterbrechend, erhöhte Lautstärke] Well that's how you made me feel the other night!

[s.o.] Ja! So kam ich mir neulich abend auch vor!

Carrie (dreht sich kurz um und geht dann weiter)

[unterbrechend, deutlich artikulierend] FABULOUS.

[unterbrechend, melodisch, erhöhte Lautstärke] FABELHAFT.

Berger:

[erhöhte Lautstärke] So YOU can just walk away now.

[s.o.] Aber DU kannst dich einfach vom Acker machen.

Carrie (dreht sich kurz um):

Yes I can.

[melodisch, angespannt] Ja, das kann ich!

Berger:

Well look. I'm sorry. All right? What was I supposed to do with that scrunchie comment? Was I suppose to hop in my time machine and go back, fix my entire book?

Gut hör zu, es tut mir leid, aber was soll ich mit diesem Zopfgummikommentar anfangen? Sofort in meine Zeitmaschine hüpfen, zurückfahren und mein Buch umschreiben?

Carrie:

[erhöhte Lautstärke, angespannt] I don't know what your problem is, but it doesn't have anything to do with a scrunchie.

[s.o.] Ich weiß nicht welche Art von Problem du hast, aber es hat nichts zu tun mit Zopfgummis.

Berger:

[erhöhte Lautstärke, melodisch] Yeah. It's about the fact that my book is a big fat fucking failure.

[s.o., angespannt] Richtig! Das Problem ist vor allem, dass mein Buch der absolute Misserfolg war!

Carrie:

What?

Bitte?

Berger:

[melodisch, angespannt] It's just, you know, I already feel like shit. You trying to pump me up all night, not helping (Carrie senkt den Blick) ... I'm sure this is all very sexy you probably you really...

[erhöhte Lautstärke, angespannt] Es ist - weißt du, ich fühl mich sowieso schon wie Scheiße, und dass du mich belobhudelest wie dumm, das hilft nicht (s.o.) ... Das wirkt sicher alles total sexy. Bestimmt kannst du dich schon...

Carrie (drückt ihre Hand auf seinen Mund):

[unterbrechend, vermindertes Sprechtempo, verminderte Lautstärke] Stop. I wanna say something and I want you to listen. You're a beautiful writer. And I loved your book. And I love you. [gehaucht] And I still think you're very sexy (Berger versucht etwas zu sagen) [faktisch], and I'm not gonna let you make a joke right now. (nimmt die Hand von seinem Mund)

[s.o., s.o., gehaucht] Hör auf! Ich möchte dir etwas sagen, und ich möchte dass du zuhörst ... Du bist ein wundervoller Schriftsteller, und ich liebe dein Buch ...und ich liebe dich, und ich finde dich auch weiterhin ...wahnsinnig sexy (s.o.) [s.o.] und ich werde dich jetzt keine Witze reißen lassen. (s.o.)

Berger:

[verminderte Lautstärke] Then I got nothing.

[gehaucht] Dann kann ich nichts sagen.

(Sie küssen sich.)

Carrie (nimmt ihn bei der Hand und zieht ihn zur Wohnungstüre):

[flüstert] Come on.

[s.o.] Komm schon.

Erzählerin (Carrie):

[faktisch] Saying I love you is easy. What comes next is a little scrunchier.

„Ich liebe dich“ zu sagen war einfach. Was danach kam, war ein bisschen wie kauen auf Gummi.

Szene 20

(Charlotte abends allein nach Hause kommend)

Erzählerin (Carrie):

Harry hadn't called in two days except to say he was sending someone over to pick up his TV.

Just what New York needs: another single Jewish girl.

Harry hatte sich zwei Tage lang nicht gemeldet, außer, um zu sagen, dass er seinen Fernseher abholen lassen würde. Genau was New York gefehlt hat: Noch ein jüdisches Singlemädchen.

Szene 21

(Carrie und Berger morgens in Carries Wohnung)

Berger:

[melodisch] Good morning.

Guten Morgen!

Carrie:

[melodisch] Good morning.

[s.o.] Guten Morgen

Berger:

Mind if I get in there and wash my face?

Kann ich mir eben zwischendurch mein Gesicht waschen?

Carrie:

Not at all (sieht einen Haargummi in Bergers Haar)

[melodisch] Mit Vergnügen.

Carrie:

[undeutlich artikulierend] Oh gosh. Where'd you get that?

[s.o.] Du liebe Güte! Woher hast du das denn?

Berger:

[mit lokalem Akzent] Well, Macon, Georgia. Why, you wanna try it on?

Wieso? Macon, Georgia! Willst du's nicht auch mal versuchen?

Carrie:

[melodisch] No.

[s.o.] Nein.

Berger:

[melodisch] You're gonna look so pretty with this scrunchie on!

[s.o.] Du siehst sooo hübsch aus (unverständlich)!

(Berger versucht spielerisch, Carrie den Haargummi zu verpassen, sie laufen kichernd aus dem Badezimmer.)

Carrie:

[kreischend] No!

Nein!

Abstract

Die Arbeit geht der Frage nach, ob und wie sich die englische Originalfassung und die deutsche Synchronfassung der Episode „Pick a Little, Talk a Little“ der 6. Staffel der bekannten US-Fernsehserie „Sex and the City“, hinsichtlich der sprachlichen Darstellung von Geschlechterstereotypen unterscheiden. Die Untersuchung gliedert sich in vier theoretische Kapitel und einen Analyseteil. Der theoretische Teil gibt zunächst einen Überblick über die wichtigsten Einflüsse der Geschlechterforschung auf die Translationswissenschaft. In einem weiteren Kapitel werden Lesearten von Geschlecht, Geschlechterrollentheorien sowie Theorien betreffend Geschlechterstereotypen behandelt. Drittens werden ausgewählte Aspekte der Filmsynchronisation, wie etwa Bearbeitungsphasen und die Rolle von Synchronität und Äquivalenz, beleuchtet. Ein weiteres Kapitel stellt die Serie „Sex and the City“ vor und geht dabei auf Entstehung, Seher_innenprofil und Rezeption sowie auf die widersprüchliche Darstellung von Geschlechterrollen in der Serie ein. Im fünften, praktischen Abschnitt werden, basierend auf einem Transkript, die einzelnen Szenen der Episode mittels qualitativer Inhaltsanalyse auf Abweichungen bei der sprachlichen Darstellung geschlechtsspezifischer Global- und Sprachstereotype zwischen Original- und Synchronfassung analysiert. Abschließend werden die Abweichungen hinsichtlich ihrer Effekte auf den Textsinn beschrieben sowie hinsichtlich möglicher ihnen zugrundeliegender, auf Geschlecht bezogener, Werte und Normen der Zielkultur interpretiert.

The present study investigates how the English and the (synchronised) German version of the episode „Pick a Little, Talk a Little“ of the popular U.S. television series „Sex and the City“ (Season 6), differ regarding the manifestation of gender-specific global and speech-related stereotypes in the film dialogues. It contains four theoretical chapters and one analysis section. The theoretical part starts out by detailing the crucial influences of Gender Studies on Translation Studies. In the second part, gender concepts and theories concerning gender roles and gender stereotypes are elaborated on. The third chapter deals with relevant aspects of film synchronisation, such as production steps, synchrony as well as with the role of equivalence. The last theory chapter introduces the series „Sex and the City“ by providing information on its beginnings, viewer profiles and reception as well as its contradictory presentation of gender roles. Based on a transcript, the practical chapter finally provides a content-based analysis of

the episode's dialogues by trying to establish how the English and the German versions differ regarding the manifestation of gender-specific global and speech-related stereotypes, how this affects text meaning, and thirdly, how this might reflect gender-related norms and values of the target culture.