



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Der Einfluss der Synchronisation auf die Rezeption einer
Fernsehserie am Beispiel von *Breaking Bad*

Verfasserin

Marina Stadlbauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juni 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreuer:

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

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt zuallererst Herrn Professor Mag. Dr. Kaindl, ohne dessen Unterstützung die Umsetzung dieser Masterarbeit nicht möglich gewesen wäre. Danke auch dafür, dass Sie sich so oft Zeit für meine Fragen nahmen und mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen.

Des Weiteren danke ich Herrn Erik Paulsen für seine Freundlichkeit und seine Bereitschaft, alle meine Fragen sehr ausführlich zu beantworten. Sie haben mir damit einen ausgezeichneten Einblick in die Welt der Synchronisation gegeben.

Meiner Mama danke ich aufrichtig für das Korrekturlesen und die konstruktive Kritik.

Zu guter Letzt soll auch noch meinen Mitstudierenden aus dem Forschungsseminar im Wintersemester 2013 gedankt sein – unsere „Selbsthilfegruppe“ war für mich in vielerlei Hinsicht sehr hilfreich!

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung	1
1	Translationswissenschaftliche Grundlagen – funktionaler Ansatz	1
1.1	Skopostheorie	1
1.2	Theorie vom translatorischen Handeln	5
1.3	Relevanz der beschriebenen Theorien für die Synchronisation	10
2	Forschungsüberblick Synchronisation	14
2.1	Phonetische Ansätze	14
2.1.1	Lippensynchronität im Fokus	14
2.1.2	Relativierung der Bedeutung der Lippensynchronität	16
2.1.3	Erstes Einbeziehen von Erkenntnissen aus der Translationswissenschaft	17
2.2	Soziolinguistische Ansätze	18
2.2.1	Der Einfluss des soziokulturellen Kontexts auf die Synchronisation	18
2.2.2	Der Einfluss von ökonomischen Interessen auf die Synchronisation	19
2.2.3	Das manipulative Potential der AVT	20
2.3	Ausweitung des Forschungsgegenstandes	21
2.3.1	Forschungsprogramm von Dirk Delabastita	21
2.3.2	Die kulturelle Dimension der AVT gewinnt an Bedeutung	22
2.4	Aktuelle Forschung: starke Ausdifferenzierung des Forschungsgegenstandes	24
2.4.1	Die Rolle der TranslatorInnen	24
2.4.2	RezipientInnen im Fokus	26
2.4.3	Qualitätsmanagement	27
2.4.4	Didaktik	28
3	Fernsehserien	30
3.1	„Konventionelle“ Fernsehserien	30
3.1.1	Begriffsbestimmungen	30
3.1.2	Charakteristika	31
3.1.3	Funktionen	33
3.2	Eine neue Art von Fernsehserien: Autorenserien	34

3.2.1	Entwicklung	35
3.2.2	Charakteristika	37
3.2.3	Auswirkungen	39
3.3	Schlussfolgerungen in Bezug auf die Übersetzung	40
4	Analysemodell und Rezeptionsebenen	42
4.1	<i>Scenes-and-frames semantics</i>	42
4.1.1	<i>Scenes-and-frames semantics</i> bei Fillmore	42
4.1.2	<i>Scenes-and-frames semantics</i> bei Vannerem/Snell-Hornby	44
4.1.3	<i>Scenes-and-frames semantics</i> bei Vermeer/Witte	46
4.2	Humor	48
4.2.1	Begriffsbestimmungen	48
4.2.2	Humorfunktionen und –wahrnehmung	51
4.2.3	Humorübersetzung	53
4.2.3.1	Übersetzbarkeit und Voraussetzungen seitens der TranslatorInnen	53
4.2.3.2	Probleme	54
4.2.3.3	Strategien	55
4.2.3.4	Übersetzung von audiovisuellem Humor	56
4.3	Spannung	57
4.3.1	Spannung aus Sicht der RezipientInnen	58
4.3.2	Spannung in audiovisuellen Medien	59
4.3.3	Spannung – sprachlich ausgedrückt	62
4.4	Gesellschaftskritik	64
4.4.1	Definition	64
4.4.2	Gesellschaftskritik im Fernsehen	65
4.4.3	Gesellschaftskritik in <i>Breaking Bad</i>	68
5	<i>Breaking Bad</i>	71
5.1	Entstehungsgeschichte und –prozess	71
5.2	Handlung	72
5.2.1	Staffel 1	72
5.2.2	Staffel 2	73
5.3	Die wichtigsten Figuren und ihre DarstellerInnen	74

5.3.1	Walter „Walt“ White alias Heisenberg	75
5.3.2	Jesse Pinkman	75
5.3.3	Skyler White.....	76
5.3.4	Hank Schrader	76
5.3.5	Saul Goodman	77
5.4	Besonderheiten der Serie	77
5.5	Deutschsprachige Synchronisation.....	80
6	Rezeption von <i>Breaking Bad</i>.....	82
6.1	Zielsetzung	82
6.2	Zusammenstellung des Korpus.....	82
6.3	Methode	83
6.4	Analyse des Korpus	89
6.4.1	Quantitative Analyse	89
6.4.2	Qualitative Analyse	90
6.5	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen.....	91
7	Analyse der Rezeptionsebenen in Synchronisation und Original.....	93
7.1	Zielsetzung, Fragestellungen und Methode.....	93
7.2	Analyse	94
7.2.1	Synchronisation	94
7.2.1.1	Humor	94
7.2.1.2	Spannung	101
7.2.1.3	Gesellschaftskritik	107
7.2.2	Original.....	112
7.2.2.1	Humor.....	112
7.2.2.2	Spannung	118
7.2.2.3	Gesellschaftskritik	121
7.2.3	Vergleich von Synchronisation und Original.....	124
7.2.3.1	Humor.....	124
7.2.3.2	Spannung	126
7.2.3.3	Gesellschaftskritik	127
8	Conclusio	130

Quellen.....	132
Primärquellen	132
Sekundärquellen	136
Tabellenverzeichnis.....	148
Anhang	149
Lebenslauf.....	155
Zusammenfassung.....	156
Abstract	157

0 Einleitung

Der *Spiegel Online* nennt sie „eine der besten Serie aller Zeiten“ (Spiegel Online 2013), im *Standard* wird sie als „die Geschichte eines der facettenreichsten Serienschurken“ (Priesching 2013) gelobt – die Rede ist natürlich von der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad*. Doch was macht diese Serie so beliebt, und zwar nicht nur in den USA, sondern auch im deutschsprachigen Raum? Sind es die gleichen Aspekte, die US-amerikanische und deutsche, österreichische sowie Schweizer ZuschauerInnen dazu bringen, sich die Serie anzusehen? Oder wird sie in Europa ganz anders wahrgenommen als in den USA?

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, festzustellen, ob sich die Rezeption einer US-amerikanischen Fernsehserie in ihrem Herkunftsland und im deutschsprachigen Raum unterscheidet und inwiefern es durch die Synchronisation zu Verschiebungen der Rezeptionsebenen gekommen ist. Um dies herauszufinden, wird die zweite Staffel der Fernsehserie *Breaking Bad* im Original und der deutschen Synchronisation untersucht und eine deskriptive Analyse durchgeführt.

Doch bevor der Korpus analysiert werden kann, müssen zunächst im **ersten Kapitel** die translationswissenschaftlichen Grundlagen festgelegt und beschrieben werden: Funktionale Ansätze eignen sich besonders gut, um die Synchronisation zu beschreiben, und aus diesem Grund wurden zwei dieser Richtung angehörende Theorien, nämlich die Skopostheorie und die Theorie vom translatorischen Handeln, als theoretische Basis für diese Masterarbeit gewählt. Beide betrachten den Zieltext einer Translation als eigenständiges Produkt und rücken die RezipientInnen in den Fokus – in Bezug auf die Synchronisation einer Fernsehserie ist dies insofern sinnvoll, als diese unabhängig vom Original bei ihren ZuschauerInnen eine bestimmte (meist unterhaltende) Funktion erfüllen soll.

Im **zweiten Kapitel** wird ein Forschungsüberblick über den Bereich der Synchronisation gegeben, indem die wichtigsten Richtungen innerhalb der Forschung zur audiovisuellen Translation (AVT) in ihrer chronologischen Entwicklung dargestellt werden – von phonetischen Ansätzen über die Orientierung an der Soziolinguistik hin zu einer Erweiterung des Forschungsgegenstandes und schließlich zu der starken Ausdifferenzierung, die seit den 1990er Jahren im Bereich der theoretischen Beschäftigung mit der AVT zu konstatieren ist.

Das **dritte Kapitel** hat die theoretische Beschäftigung mit Fernsehserien zum Thema. Zuerst wird definiert, was unter konventionellen Fernsehserien zu verstehen ist. Auch Charakteristika und Funktionen dieser Formate werden genannt. Danach werden in Abgrenzung dazu die sogenannten ‚Autorenserien‘ näher beschrieben, zu denen auch *Breaking Bad* zählt. Sie zeichnen sich vor allem durch komplexere Handlungs- und Personenstrukturen und innovative Ansätze bei der Umsetzung aus. Mit der Entwicklung hin zu qualitativ hochwertigen Se-

rien ging auch eine neue Form der Rezeption einher, die die ZuschauerInnen von den vorgegebenen Programmschemata der Fernsehsender unabhängiger macht.

Das Analysemodell sowie die zu untersuchenden Rezeptionsebenen werden im **vierten Kapitel** vorgestellt. Als Analysemodell wurden die *scenes-and-frames semantics* gewählt, da sich diese besonders gut eignen, um die Prozesse zu veranschaulichen, die bei der Synchronisation ablaufen. Die *scenes* und *frames* in Synchronisation und Original der Serie stellen eine geeignete Basis für den Vergleich von beiden Versionen dar. Auch auf die drei zu untersuchenden Rezeptionsebenen – Humor, Spannung und Gesellschaftskritik – wird in je einem Unterkapitel näher eingegangen und so die theoretische Basis für die Analyse gelegt.

Als Übergang zwischen theoretischem und praktischem Teil der Masterarbeit wird im **fünften Kapitel** die Serie *Breaking Bad* beschrieben. Dabei wird auf die Handlung der ersten und zweiten Staffel sowie auf die wichtigsten ProtagonistInnen genauso eingegangen wie auf Besonderheiten der Serie und ihre deutschsprachige Synchronisation.

Im **sechsten Kapitel**, dem ersten der beiden Analysekapitel dieser Arbeit, wird die Rezeption der Serie anhand von Zeitungsartikeln aus Qualitätszeitungen aus den USA sowie aus Deutschland, Österreich und der Schweiz untersucht. Dabei soll festgestellt werden, inwiefern zwischen den USA und dem deutschsprachigen Raum Unterschiede in der Wahrnehmung der Serie bestehen. Außerdem soll auf diese Weise die Auswahl der drei in Kapitel 7 untersuchten Rezeptionsebenen – Humor, Spannung und Gesellschaftskritik – gerechtfertigt werden.

Das Kernstück dieser Masterarbeit bildet das **siebte Kapitel**, denn dieses enthält die Rezeptionsanalyse von Synchronisation und Original der zweiten Staffel von *Breaking Bad*. Untersucht werden soll, welche *scenes* und *frames* jeweils dafür sorgen, dass ausgewählte Stellen der Serie als lustig, spannend und/oder gesellschaftskritisch empfunden werden beziehungsweise welche Strategien angewendet wurden, um diese Effekte zu erzielen. Da in dieser Arbeit von einem funktionalen und daher zieltextorientierten Standpunkt ausgegangen wird, wird zuerst die deutsche Synchronisation für sich alleine stehend analysiert, dann das Original, und erst in einem dritten Schritt werden schließlich die Ergebnisse der beiden Analysen zueinander in Beziehung gesetzt.

1 Translationswissenschaftliche Grundlagen – funktionaler Ansatz

Als Grundlage dieser Masterarbeit wurden zwei funktionale Theorien gewählt, weil dabei nicht – wie in anderen, stärker linguistisch orientierten Richtungen der Translationswissenschaft – der Originaltext als Maßstab für die Übersetzung angesehen und dementsprechend eine möglichst große Äquivalenz zwischen Ausgangs- und ZIELtext postuliert wird. Stattdessen wird das Translat im Funktionalismus als eigenständiger Text angesehen, der unabhängig vom Ausgangstext rezipiert wird und dementsprechend bei seinen EmpfängerInnen auch eine völlig andere Wirkung haben kann als der Ausgangstext bei seinen RezipientInnen. Warum dies insbesondere bei der Übersetzung von Filmen und Fernsehserien von großer Bedeutung ist, wird in Kapitel 1.3 erläutert.

Wichtige VertreterInnen der funktionalen Translationswissenschaft sind unter anderem Justa Holz-Mänttari, Hans Hönl, Paul Kußmaul, Christiane Nord, Katharina Reiß, Mary Snell-Hornby und Hans J. Vermeer. Im Folgenden werden die Skopostheorie von Vermeer (1978) bzw. Reiß/Vermeer (1984) sowie Holz-Mänttaris (1984) Theorie des translatorischen Handelns einer genaueren Betrachtung unterzogen, weil diese – wie noch gezeigt werden wird – für die Synchronisation von besonderer Relevanz sind.

1.1 Skopostheorie

Bei der Skopostheorie, die zunächst von Vermeer (1978) beschrieben und später von Reiß/Vermeer (1984) im Detail erläutert wurde, handelt es sich um eine Translationstheorie, die nicht auf ein spezifisches Sprachenpaar anzuwenden ist, sondern allgemeine Gültigkeit besitzt. Sie stellt also einen Versuch dar, einen einheitlichen Ansatz zu schaffen, der für alle Translationsfälle gilt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:54).

Als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen wird von Reiß/Vermeer (1984:6) der Begriff ‚Translation‘ verwendet, das Produkt einer Translation nennt sich Translat (vgl. 1984:2), die ausführende Person heißt TranslatorIn (vgl. 1984:7). Diese/r ist nicht nur SprachmittlerIn: „Er ist nicht nur Sprach-, sondern auch Kulturmittler; er ist nicht nur Mittler, sondern auch eigenständig kreativ tätig.“ (1984:7) Translation ist mehr als eine bloße Umkodierung, denn zunächst muss der Ausgangstext durch den Translator/die Translatorin verstanden und in der jeweiligen Situation interpretiert werden, die Translation ist also „an Textsinn-in-Situation gebunden“ (1984:58). Die Aufgabe des/der Übersetzenden besteht darin, zu informieren – und nicht nur zu transkodieren (vgl. 1984:65).

Die Skopostheorie geht davon aus, dass jeder Ausgangstext zu einem bestimmten Zweck produziert wird, denn mit seiner Produktion will sein Verfasser/seine Verfasserin etwas bei jemandem bewirken. TextproduzentIn und –rezipientIn sind dabei KommunikationspartnerInnen in einer bestimmten Situation (vgl. 1984:18). Diese Situation ist räumlich und zeitlich festgelegt, was bedeutet, dass „every situation has historical and cultural dimensions that condition the agents‘ verbal and non-verbal behaviour, their knowledge and expectations of each other, their appraisal of the situation, and the standpoint from which they look at each other and at the world” (Nord 1997:16). Unterscheiden sich beispielsweise das verbale und das non-verbale Verhalten, die Erwartungen oder das Wissen der KommunikationspartnerInnen so stark voneinander, dass sie nicht effizient direkt miteinander kommunizieren können, wird ein Translator/eine Translatorin benötigt, der/die die Unterschiede überbrücken und somit die erfolgreiche Kommunikation sicherstellen kann (vgl. 1997:17). Der Translator/Die Translatorin „acts as a responsible mediator between the client, the target audience and the source-text author. (...) [T]he translator has to anticipate any misunderstanding or communicative conflict (...) and find a way to avoid or solve them” (Nord 2010:126).

Die (angenommenen) ZieltextrezipientInnen und ihre Situation stellen also einen wichtigen Faktor bei der Planung des Zieltextes dar – bewusst oder unbewusst:

Although in many cases a text producer (hence, also a translator) may not be thinking of a specific addressee or set of addressees, they will often have a vague or fuzzy notion of whom they are addressing or at least whom they are *not* addressing. But as soon as text producers try to express themselves in a comprehensive way, they must consciously or unconsciously orient their writing toward some prototypical audience whose possibilities of comprehension can somehow be envisaged. (Nord 1997:111)

Wichtig ist, dass der Ausgangstext – beziehungsweise seine sprachlichen und stilistischen Eigenschaften – nicht (mehr) als das Maß jeder Translation angesehen wird, sondern lediglich als ein „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1984:19) der Textproduzierenden an die Rezipierenden. Das heißt, dass es nicht möglich ist, *die* Bedeutung *des* Ausgangstextes für *die* ZieltextrezipientInnen zu übertragen, weil die Bedeutung oder Funktion eines Textes nicht in seinen sprachlichen Zeichen liegt. Erst die RezipientInnen geben einem Text Bedeutung, wobei diese von seiner Einbettung in den jeweiligen soziokulturellen Kontext sowie von den Erfahrungen und dem Wissen der RezipientInnen abhängt. Der/Die Übersetzende wird zualtererst ebenfalls als RezipientIn des Ausgangstextes angesehen. Als solche/r hat er/sie zu nächst drei Aufgaben:

Versuchen, im Sinn des Autors (und eventuell dessen Auftraggebers) zu verstehen (das heißt, die Autorintention feststellen); versuchen, im Rahmen der eigenen möglichen Welten zu verstehen (das heißt, unter Einbezug der eigenen Situation interpretieren), und schließlich versuchen, die Autorwelt und die eigenen miteinander zu vergleichen, also zu fragen, was die Autorintention und das von Autor tatsächlich Ausgedrückte (was ja zweierlei sein kann) in der eigenen Rezipientenwelt bedeuten. (Vermeer 1986:41)

Er/Sie versteht und interpretiert den Ausgangstext also und wählt dann bestimmte Elemente des Informationsangebotes aus, wobei er/sie sich bei der Auswahl am Translationsauftrag orientiert (vgl. Nord 1997:32). Welche Informationen der/die Übersetzende auswählt, hängt außerdem auch von seinen/ihren Erwartungen über die ZieltextrezipientInnen und ihre Situation ab und dabei „ist klar, daß diese Erwartungen und damit die Information für sie in Form, Inhalt, Menge, Werten usw. andere sein müssen als im Fall des Erstantgebots, denn Ziel- und Ausgangstextrezipienten gehören zu verschiedenen Kultur- und Sprachgemeinschaften“ (Reiß/Vermeer 1984:123). Der Translator/Die Translatorin formuliert in weiterer Folge anhand der ausgewählten Informationen einen Zieltext, der wiederum ein Informationsangebot an seine RezipientInnen ist, denn diese wählen daraus die Informationen aus, die sie in ihrer jeweiligen Situation gerade als bedeutend empfinden. So gesehen ist der Translationsprozess irreversibel (vgl. Nord 1997:32). Da verschiedene RezipientInnen (oder auch dieselben RezipientInnen zu unterschiedlichen Zeiten) aus demselben sprachlichen Material ganz unterschiedliche Bedeutungen herauslesen können, kann es theoretisch so viele verschiedene Übersetzungen eines Ausgangstextes geben, wie es mögliche Zwecke des Zieltextes in der Zielkultur gibt (vgl. Nord 2010:122). Der Translator/Die Translatorin versucht in den allermeisten Fällen nicht, genau dieselben Informationen anzubieten wie der Ausgangstextautor/die Ausgangstextautorin, sondern „[d]er Translator wird (...) soviel Information anbieten und so, wie er dies als für den Zieltextrezipienten angesichts seiner Translation eines Ausgangstextes für optimal hält“ (Reiß/Vermeer 1984:123). Noch einmal kurz zusammengefasst: „Translation sei als Informationsangebot (IA) über ein Informationsangebot beschreibbar“ (Reiß/Vermeer 1984:67) und „Ausgangstext und Translat als zwei (!) Informationsangebote erlauben dem Translator (...) legitim eine eigenverantwortliche schöpferische Entscheidung.“ (1984:75)

Wie der Name der Theorie schon sagt, bestimmt der Skopos¹, wie ein Text zu übersetzen ist: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (1984:96) Reiß/Vermeer postulieren somit den „Primat der Translatfunktion“ (1984:75). Die wichtigste Regel der Skopostheorie – die Skoposregel – lautet dementsprechend: „Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt“ (1984:101), wobei der Skopos eine „rezipientenabhängige Variable“ (1984:101) ist. Die meisten Übersetzungen können potentiell ganz verschiedene Ziele verfolgen, ganz verschiedene Skopoi besitzen. Daraus ergibt sich, dass es keine für alle Übersetzungen gültige Übersetzungsstrategie geben kann: „Aus der Verschiedenheit der translatorischen Zwecksetzungen ergibt sich die Verschiedenheit der möglichen Übersetzungsstrategien für einen Text.“ (1984:134) Der/Die Übersetzende sollte seine/ihre Entscheidung für einen bestimmten Skopos allerdings immer begründen können. Nicht selten kommt es auch zu Funktionsverschiebungen zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. 1984:45). In Anbetracht dessen soll die Bedeutung des Ausgangstextes in der Zielsprache unter Berücksichtigung des Translationsskopos „reformuliert“ (Vermeer 1978:99) werden, die Translationseinheit ist dabei der ganze Text, nicht

¹ griechisch σκοπός (skopós) = Zweck, Ziel

das einzelne Wort (vgl. Reiß/Vermeer 1984:30) und „[d]as Translat soll auf allen Rängen funktional und formal so nahe am Ausgangstext bleiben, wie der Translationszweck dies zuläßt“ (1984:90). Dabei wird nicht nur den verbalen, sondern auch den nonverbalen Elementen der Kommunikation Rechnung getragen:

„Kommunikation“ als verbaler Prozeß kann als Element/Sondersorte von „Interaktion“ (die auch non-verbal ist) gefaßt werden. Translation ist immer auch ein non-verbaler, über das Verbale hinausgehender kultureller Transferprozeß. „Information“ kann verbal oder non-verbal sein. (1984:67)

Auch der Kultur wird in der Skopostheorie große Bedeutung beigemessen: „Die Sprache ist das konventionelle Kommunikations- und Denkmittel einer Kultur. Kultur ist die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck.“ (1984:26) Dabei bezieht Vermeer sich auf folgende Definition:

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen. (Göhring 1977:10, zit. n. Snell-Hornby 2006:55)

Vermeer wandelt diese Definition später ab und bezeichnet Kultur als „die Gesamtheit der Normen, Konventionen und Meinungen, nach denen sich das Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft richtet, und die Gesamtheit der Resultate aus diesem Verhalten“ (Vermeer²1990:9).

In diesem Sinne wird vom Translator/der Translatorin verlangt, sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur sehr genau zu kennen – „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1984:87) zu sein –, denn bei jeder Translation handelt es sich auch um einen kulturellen Transfer (vgl. 1984:33), weil Kultur und Sprache sehr eng miteinander verknüpft sind. Vermeer fordert sogar, der/die Übersetzende müsse „plurikulturell sein: Er muß die Welten des Auftraggebers, seine eigene und die des Zielrezipienten unterscheiden können und alle drei kennen und in Relation zueinander bringen können“ (Vermeer 1986:41). Nur so kann adäquat mit Kulturspezifika umgegangen werden. Kulturspezifische Phänomene sind solche, die es in dieser Form oder mit dieser Funktion nur in einer der beiden Kulturen gibt, zwischen denen vermittelt wird. Translation bedeutet immer, Kulturen zu vergleichen, wobei TranslatorInnen bei ihrer Interpretation von kulturellen Phänomenen von ihrem eigenen kulturspezifischen Wissen über die jeweilige Kultur beeinflusst sind (vgl. Nord 1997:34). Eine ‚objektive Realität‘ kann von Menschen gar nicht wahrgenommen werden, weil wir immer von irgendetwas beeinflusst und somit nie wirklich objektiv sind (vgl. Reiß/Vermeer 1984:27). Deshalb ist es auch für die Übersetzenden nicht von Bedeutung, was diese ‚objektive Realität‘ ist, denn für sie zählt nur „der Wert eines historischen Ereignisses, wie es sich in einem Text manifestiert, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation des Textes (und/oder seines Produzenten)

und die Wertänderung bei einer Translation des Textes in einen Zieltext“ (1984:26). Solche Wertänderungen passieren zwangsläufig bei jedem Transfer (vgl. 1984:29).

Reiß/Vermeer sind trotzdem nicht der Meinung, dass bei der Translation etwas verloren geht – sie stellen fest, dass der Zieltext lediglich *anders* ist als der Ausgangstext (vgl. 1984:62). Außerdem reagiert jeder Mensch anders auf einen Text, der Textproduzent/die Textproduzentin kann daher sowieso nicht vorgeben, wie ein Text genau zu verstehen ist. Jeder Text „ermöglicht eine situationsbedingte und damit teilweise individuelle Interpretation durch den Rezipienten“ (1984:75).

Des Weiteren lehnen Reiß/Vermeer das Konzept der Äquivalenz als Richtschnur beim Übersetzen ab und ersetzen es durch Adäquatheit, die sie folgendermaßen definieren:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichnet die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. Man übersetzt adäquat, wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent dem Zweck der Übersetzung unterordnet. (1984:139)

Adäquatheit bezeichnet also die „Übereinstimmung von Translat und Kommunikationsziel“ (Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:45). Äquivalenz wird als Sonderform der Adäquatheit angesehen, die dann auftritt, wenn der Skopos verlangt, dass der Zieltext dieselbe kommunikative Funktion erfüllt wie der Ausgangstext (vgl. Reiß/Vermeer 1984:140).

1.2 Theorie vom translatorischen Handeln

Holz-Männittäri (1984) fragt sich zunächst, *was* Übersetzende tun und danach, *wie* sie es tun. Sie versucht, „die Faktoren, die das Handeln des Übersetzers steuern, systematisch zu erfassen, überprüfbar zu machen und im Rahmen einer allgemeinen Theorie darzustellen“ (1984:17). Dabei ist zu beachten, dass auch hier (wie in der Skopostheorie) davon ausgegangen wird, dass mit jedem Handeln ein Zweck, eine Funktion verfolgt wird, wobei die Funktion der Translation darin besteht, „Botschaftsträger (...) zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können“ (1984:17). An anderer Stelle wird der Zweck der Translation wie folgt definiert: „Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturelle Botschaftstransfer eingesetzt werden“ (1984:87). Translation sei dabei

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

Translation hat außerdem immer mit menschlicher Kommunikation und Kooperation zu tun (vgl. 1984:20). Translatorisches Handeln besitzt

zwei Voraussetzungen: sachliche Kompetenz und pragmatische Qualifikation. Die sachliche Kompetenz wurzelt in einer Theorie individueller menschlicher Kommunikation. Die pragmatische Qualifikation wurzelt in einer Theorie sozialen menschlichen Handelns. Aus seinen Funktionen im Rahmen menschlicher Kommunikation und sozialer Organisation gewinnt ‚translatorisches Handeln‘ seine Identität (1984:21).

Vermeer bezeichnet translatorisches Handeln als „eine professionelle Tätigkeit, die nicht mehr oder minder laienhaft bewältigt werden kann“ (Vermeer ²1990:7). Es wird außerdem von Holz-Männttäri als „spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträgerproduktion“ (Holz-Männttäri 1984:26) sowie als „gesellschaftliche Institution, als Kooperationsmuster“ (1984:26) bezeichnet. Handeln wird dabei als „zweckgerichtete Tätigkeit“ (1984:29) verstanden und „setzt das Vorhandensein eines motivierten Aktanten voraus, der ein Gesamtziel erreichen will“ (1984:29). Eine Handlung ist erfolgreich, „wenn sie aus Sicht des Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war“ (1984:29). Hier wird also – wie auch schon in der Skopostheorie – die Wichtigkeit des Zweckes oder der Funktion einer Handlung betont. Handlungen können auch „zu Gefügen zusammengefasst auftreten und einander über-, unter- oder nebengeordnet sein. Dabei werden die gefügegebundenen intendierten Handlungszwecke am übergeordneten gemeinten Gesamtziel ausgerichtet“ (1984:30).

In diesem Sinne wird Translation wie folgt definiert: „Translation wird aufgefasst als eine von Experten auszuführende kreative Handlung, die analytisch-synthetisch-evaluativ in einem ersten Stadium der Erschliessung von Gemeintem unter Verwendung von Texten im Verbund mit anderem Material in Situation dient.“ (1984:30) Ein nächster Schritt ist die „Konzeption von Botschaften als gedankliche Fassung von intendierten Handlungszwecken über einem übergeordneten gemeinten Gesamtziel auf aktionale Kommunikationssituationen hin“ (1984:30). Die letzte Phase besteht aus der „Konzeption und Produktion von Botschaftsträgern und damit die Ausrichtung von Botschaften auf die Steuerung kommunikativer Kooperation. Dabei dominiert für Translation die Vertextung von Botschaften.“ (1984:30) Die Funktion des Botschaftsträgers besteht darin, „einem Rezipienten eine Botschaft so zu übermitteln, dass er sie annimmt und zu verstehen sucht“ (1984:72). Daher muss der Produzent/die Produzentin des Botschaftsträgers von vornherein alle relevanten Einflussfaktoren mitbedenken (vgl. 1984:72).

Botschaftsträger in Form von Texten, die hauptsächlich aus sprachlichen Zeichen bestehen, „treten kulturspezifisch unterschiedlich in Kombination, im Verbund, mit anderen Botschaftsträgern auf. (...) Gleichzeitig eingesetzte, aufeinander bezogene, aber in verschiedenen Medien realisierte Botschaftsträger fungieren im Verbund.“ (1984:31) Jemand, der einen Botschaftsträger (sozusagen als Medium, mit dessen Hilfe eine Botschaft übermittelt wird) produziert, ist dabei immer „von einem übergeordneten Gesamtziel gesteuert“

(1984:31), es gibt somit immer einen „intendierte[n] Zweck“ (1984:31). Beim translatorischen Handeln geht es nicht darum, Wörter, Sätze oder Texte einfach in eine andere Sprache zu transferieren, sondern es bedeutet „zwecks Steuerung intendierter Kooperation über Kulturbarrieren hinweg funktionsgerechte Kommunikation ermöglichen“ (1984:7f.).

Wie auch Reiß/Vermeer (1984) betont Holz-Mänttari die kulturelle Prägung jedes Menschen:

Jedes Individuum ist Teil des Weltkontinuums, aus dem wiederum sein Kulturraum einen Ausschnitt bildet. Ihm ist das Individuum durch Sozialisation verhaftet, so dass Denken, Fühlen und Handeln kulturraumgeprägt und auch nur vor dem kulturellen Hintergrund verstehbar sind. Die kulturelle Prägung ist dem Individuum allerdings nicht oder nicht immer und sicher nie in vollem Ausmass bewusst. (1984:33)

Bei jeder Translation wird dementsprechend viel mehr übertragen als sprachliche Zeichen, denn „auch sprachliches Handeln ist (...) als kulturspezifisches Handeln zu betrachten“ (1984:42) und auch „Art und Verwendungsweise von Botschaftsträgern sind kulturspezifisch“ (1984:83). Deshalb kann die Art des Botschaftsträgers bei der Translation entsprechend dem Skopos verändert werden. Die „Menge para- und non-verbaler Phänomene“ (Vermeer ²1990:11), von denen der sprachliche Teil begleitet wird, darf ganz besonders bei der Übersetzung von gesprochenem Text (also zum Beispiel beim Dolmetschen oder auch in der audiovisuellen Translation) nicht vergessen werden. Diese Phänomene beeinflussen nämlich sehr stark, wie das Publikum einen Text in seiner jeweiligen Situation wahrnimmt (vgl. ²1990:11f.).

Translation wird des Weiteren als Expertenhandlung angesehen, für deren Ausübung besondere Kenntnisse vonnöten sind (vgl. Holz-Mänttari 1984:6). „[D]er Translator baut sich durch sein Handeln die Ausgangs- und Zielwelten selbst auf und schafft in der Zielwelt einen Botschaftsträger (-verbund), der seinen Funktionen gerecht werden kann.“ (1984:6) Der Translator besitzt dabei die Freiheit, „innerhalb einer regelhaft funktionierenden Welt“ (1984:7) schöpferisch tätig zu sein. In unserer Gesellschaft spielt kooperative Arbeitsteilung eine große Rolle, wobei

Experten (...) durch Lernvorgänge auf der Basis gesamt menschlicher Fähigkeiten (...) die sachliche Kompetenz und die pragmatische Qualifikation [für ihre Tätigkeit erwerben]. Sie übernehmen im Rahmen sozialer Organisation die Aufgabe, bei Bedarf Spezialhandlungen auszuführen. Diese können sie effizienter und ökonomischer ausführen, als das autarke Individuum es konnte oder könnte. (1984:23)

Der Translator/Die Translatorin als ProduzentIn von Botschaftsträgern „ist ein Experte, der sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt“ (1984:27). Er/Sie ist dabei „mit einem kreativ-handwerklich arbeitenden Unikat-Produzenten zu vergleichen. (...) Er produziert an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit ein bestimmtes Produkt für einen bestimmten Verwendungszweck aufgrund bestimmter Daten in einem bestimmten Zeitraum zu vereinbarten Bedingungen.“ (1984:65)

Es gibt mehrere Gründe dafür, dass „ein professioneller Botschaftsträger-Produzent eingeschaltet wird“ (1984:61): Zuerst muss der Botschaftsträger-Produzent/die Botschaftsträger-Produzentin für jemanden (BedarfsträgerIn oder InitiatorIn der Translation) arbeiten, der/die den benötigten Text selbst nicht herstellen kann oder will. Dies ist wichtig „für die Orientierung am Gesamtziel, für die Festlegung des Handlungszwecks und die Bestimmung der Funktion des Produkts als Handlungsresultat“ (1984:62). Eine weitere Bedingung besteht darin, „dass Konzeption und Produktion von Botschaft und Botschaftsträger einerseits, deren Verwendung andererseits und schliesslich deren Rezeption in verschiedenen Situationen stattfinden“ (1984:62). Über all diese Situationen muss der Produzent/die Produzentin des Botschaftsträgers Bescheid wissen beziehungsweise relevante Informationen gegebenenfalls recherchieren. Dies stellt für einen professionellen Botschaftsträgerproduzenten/eine professionelle Botschaftsträgerproduzentin kein Problem dar, denn er/sie ist „Fachmann für Botschaftsträgerproduktion und tut bewusst und zweckbezogen effizient, was Laien üblicherweise intuitiv und lediglich orientiert an Handlungsmustern tun, die (...) keineswegs auf dem neuesten Stand des Bedarfs sein müssen“ (1984:62). Ob eine kommunikative Handlung glückt oder nicht, hängt davon ab, „inwieweit es dem Botschafts- und Botschaftsträgerkonzipienten gelingt, die Kooperations- und Rezeptionsfaktoren jenseits der Kulturbarriere zu antizipieren, die Realisierungsmittel effizient einzusetzen und auf diese Weise den Zugriff für den Rezipienten zu optimieren“ (1984:83). Botschaften und Botschaftsträger müssen daher „fallspezifisch und funktionsbezogen konzipiert und produziert werden“ (1984:83), wenn sie funktionieren sollen.

Neben den ProduzentInnen der Botschaftsträger (also den TranslatorInnen) sind auch noch andere Personen am Translationsprozess beteiligt. Folgende Personen und Aspekte spielen laut Vermeer beim Translationsprozess eine Rolle: „der Auftraggeber und seine Forderungen und Ansichten (Absichten, Ziele) an den Translator, der Verfasser eines Ausgangstextes und seine situationellen Umstände, der Zielrezipient und seine Erwartungen und nicht zuletzt der Translator“ (Vermeer ²1990:11). Die Beziehungen zwischen diesen AktantInnen sind durch bestimmte Rollenmerkmale gekennzeichnet – individuelle Rollenmerkmale, „angefangen bei der physischen und psychischen Konstitution über Ausbildung, Interessen, Bildungshintergrund bis zu den Lebensumständen“ (Holz-Mänttari 1984:40) sowie soziale Rollenmerkmale wie etwa „eine Position (...) im beruflichen, gesellschaftlichen oder öffentlichen Leben, als Mitglied im Arbeitsteam, in der Berufssinnung, einer Hobbygruppe usw.“ (1984:40). Dabei gilt „[f]ür jede Rolle (...), dass sie Fähigkeiten erfordert und dass mit ihr Rechte und Pflichten, und damit Verantwortlichkeiten, verbunden sind“ (1984:40). Die verschiedenen AktantInnen haben die Möglichkeit, „orientiert am selben Gesamtziel arbeitsteilig [zu] kooperieren. Solche aktionale Kooperation wird durch kommunikative Kooperation koordiniert und gesteuert.“ (1984:50). Sie müssen mitunter sogar kooperieren, um komplexe Aufgaben bewältigen zu können. In Gesellschaften, in denen sich aufgrund der vielen kom-

plexen Aufgaben sinnvollerweise Arbeitsteilung eingebürgert hat, kam es deshalb zur „Spezialisierung von Individuen auf Funktionsbereiche“ (1984:41). Fachleute gibt es für so gut wie alle Bereiche, beispielsweise auch für die „Produktion geeigneter Botschaftsträger (...), wenn man sichergehen will, dass die Kommunikation einigermaßen gelingt“ (1984:61). Damit wären wir wieder bei den oben bereits genannten ExpertInnen, zu denen auch TranslatorInnen zählen. Im Fall der Translation ist es aber oft so, dass die „Gesellschaft zwar die Handlung institutionalisiert [hat], nicht aber dafür Sorge trägt, dass sie nur von sachlich kompetenten und pragmatisch qualifizierten Aktanten, also Experten, ausgeführt wird“ (1984:43).

TranslatorInnen produzieren Texte nicht für sich selbst, sondern für jemand anderen. Daher müssen sie genau wissen, wofür diese andere Person(engruppe) den Text benötigt, was also seine Funktion ist und wie die Situation aussieht, in der er benutzt werden soll. Deshalb ist Zusammenarbeit zwischen ihnen und den anderen AktantInnen nötig. Im Folgenden werden die sechs wichtigsten Rollen im translatorischen Handlungsgefüge² genannt:

– der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
– der Besteller	bestellt einen Text
– der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
– der Translator	produziert einen (Ziel-)Text
– der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
– der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text

(1984:109)

Bei der deutschen Synchronisation der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad* kann folgende Verteilung der oben genannten Rollen angenommen werden:

TranslationsinitiatorIn/BedarfsträgerIn: Derjenige, der/Diejenige, die die Übersetzung benötigt und daher die translatorischen Handlungen ausgelöst hat, war im konkreten Fall von *Breaking Bad* vermutlich der Verleih oder der Sender, der die Serie im deutschen Sprachraum ausstrahlen wollte.

BestellerIn: Er/Sie erteilt dem Translator/der Translatorin den Auftrag für die Übersetzung. Im Fall von *Breaking Bad* tat dies das zuständige Synchronstudio, die Berliner Synchron AG.

AusgangstexttexterIn: Er/Sie hat den Ausgangstext verfasst. Dieser kann entweder direkt für die Übersetzung produziert worden sein oder – wie im Fall der Synchronisation – ursprünglich einem anderen Zweck gedient haben (der Ausstrahlung der Serie in den USA). Außerdem gibt es bei der Synchronisation nicht *den* Verfasser/*die* Verfasserin des Ausgangstextes, da neben den AutorInnen der Serie auch noch RegisseurInnen, SchauspielerInnen und andere einen Einfluss darauf haben, wie der Ausgangstext schlussendlich aussieht.

² An dieser Stelle sei allerdings angemerkt, dass die Rollen auch zusammenfallen, gar nicht besetzt oder in Teilrollen aufgesplittet sein können (vgl. 1984:109).

TranslatorIn: Diese Person fertigt die Übersetzung an, wobei er/sie auch im Team arbeiten kann. Bei *Breaking Bad* wurde die Synchronversion direkt vom Synchronautor und Dialogregisseur Erik Paulsen angefertigt, es gab den sonst oft üblichen Zwischenschritt einer Rohübersetzung nicht. Paulsen ist zwar kein ausgebildeter Übersetzer, nimmt bei der Synchronisation aber trotzdem die Rolle des Translators als Experte für die Übertragung der Dialoge ins Deutsche ein.

ZieltextapplikatorIn: Derjenige, der/Diejenige, die mit dem übersetzten Text arbeitet, in unserem Fall die SynchronsprecherInnen.

ZieltextrezipientIn: Für diese Person(engruppe) wurde die Übersetzung eigentlich angefertigt. Bei der Synchronisation von *Breaking Bad* sind dies die Menschen, die sich die Serie auf Deutsch ansehen.

1.3 Relevanz der beschriebenen Theorien für die Synchronisation

Die oben beschriebenen Theorien sind in Bezug auf die audiovisuelle Translation im Allgemeinen und die Synchronisation einer Fernsehserie im Besonderen insofern von Bedeutung, als sich der Zweck der Synchronisation ganz klar auf ihre Rezeption bezieht: Er besteht im Fall der Synchronisation von Fernsehserien darin, den ZuschauerInnen zu ermöglichen, die jeweilige Serie (nicht im Vergleich mit dem Original, sondern als eigenständiges Produkt) als möglichst sehenswert und unterhaltsam wahrnehmen zu können. Dass es dabei durchaus zu Funktionsverschiebungen bei den Rezeptionsebenen der Synchronisation im Vergleich zum Original kommen kann (dass dieses hier also nicht der primäre Maßstab sein kann), wird in den Kapiteln 6 und 7 anhand von *Breaking Bad* gezeigt.

Auch Holz-Mänttari betrachtet den Zieltext als eigenständiges Produkt. Dabei sieht sie zunächst die Funktion des Ausgangstextes darin, innerhalb seiner Welt

Botschaften zu tragen, die als Sachverhalte angesehen werden können (...). Auch die Funktion des Zieltextes ist es, Botschaften zu tragen – innerhalb der Zielwelt. Dieselben Botschaften, ähnliche, andere – das hängt von der Kooperation ab, die durch den Text als Kommunikationsmittel gesteuert werden soll. Der Ausgangstext kann also nur funktionsgebundenes Gefügeelement einer Welt sein, die der Translator systematisch erforscht, von der er sich aber auch in dem Masse freimachen muss, wie er die Lebensbedingungen der neuen, der Zielwelt, als übergeordnetes Gefüge für seinen Zieltext erfassen will und muss. Der neue Text ist immer ein neues Textindividuum mit eigenen Relationen und intertextuellen Bezügen, eingeschlossen die Bezüge zum Ausgangstext. (Holz-Mänttari 1984:7)

Natürlich kommt dem Ausgangstext bei der Synchronisation allerdings insofern Bedeutung zu, als beispielsweise Aspekte wie Lippen- oder Gestensynchronität mitbedacht werden müssen. Dies kann andererseits aber nicht nur als Zwang gesehen werden, dem Ausgangstext besonders große Bedeutung beizumessen, sondern auch als Chance für die ÜbersetzerInnen als TextproduzentInnen, besonders kreative Lösungen zu finden, um mit den Beschränkungen umzugehen, die das Bild ihnen auferlegt.

Da der Sinn eines Textes laut der Skopostheorie außerdem nicht im Text selbst (also in den Wörtern und Sätzen) liegt, sondern erst von den RezipientInnen hergestellt wird (vgl. Nord 1997:31f.), muss ihnen eine besondere Stellung zugestanden werden, denn der Zieltext soll für seine RezipientInnen in ihren jeweiligen Rezeptionssituationen kohärent sein (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109-113).

Außerdem wird der kulturellen Komponente in funktionalen Ansätzen besonders viel Bedeutung beigemessen, und diese spielt auch bei der Synchronisation eine Rolle: Anspielungen auf oder explizite Nennung von typisch US-amerikanische(n) Marken, Institutionen, Traditionen usw. kommen in *Breaking Bad* immer wieder vor, und außerdem werden die ZuseherInnen auch durch das Bild (beispielsweise durch englischsprachige Schilder oder Aufschriften auf diversen Produkten) immer wieder daran erinnert, dass sich das Gesehene eigentlich in den USA abspielt. Diese kulturelle Einbettung muss von den ÜbersetzerInnen berücksichtigt werden, denn TranslatorInnen sind KulturmittlerInnen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:7) und müssen kreativ sein, denn nur Kreativität ermöglicht ihnen, sich vom Ausgangstext zu lösen und beim Übersetzen Lösungen zu finden, die den Zweck des Translates sowie die Zieltextheadressaten berücksichtigen – genau diese Vorgehensweise wird in funktionalen Ansätzen postuliert. Natürlich muss hier angemerkt werden, dass bei einer Serie, die so offensichtlich aus einer bestimmten, in diesem Fall der US-amerikanischen, Kultur stammt wie *Breaking Bad*, immer eine Art von ‚kultureller Verhandlung‘³ seitens der TranslatorInnen nötig ist, da es beispielsweise gar nicht möglich ist, alle im Bild gezeigten kulturellen Anspielungen für die ZieltextrezipientInnen zu erklären. Der kulturelle Transfer beschränkt sich hier also auf die gesprochenen Elemente und kann daher bei synchronisierten Formaten gar nicht im selben Maße stattfinden wie bei anderen Arten der Translation. Manhart (1996) konstatiert, dass es nie möglich ist, alle Zeichen bei der Synchronisation zu übertragen. Dessen muss der/die Übersetzende sich bewusst sein und er/sie sollte daher ‚die wirklich übertragbaren Zeichen, d. h. in erster Linie die sprachlichen, mit größter Sorgfalt und ständig im Hinblick auf die Gesamtgestalt des Films (...) übersetzen‘ (Manhart 1996:83). Bis zu einem gewissen Grad wird den RezipientInnen die US-amerikanische Kultur zwar durch die Synchronisation von *Breaking Bad* nahegebracht, sie müssen aber einiges auch selbst erschließen – was ihnen aufgrund ihrer eigenen kulturellen Prägung und dem fehlenden Wissen über die US-amerikanische Kultur sicher nicht immer möglich ist. Es besteht immer eine gewisse ‚kulturelle Asynchronität‘ (Manhart 1996:191) zwischen Original und Synchronisation, die nicht überwunden werden kann. Natürlich nehmen deutschsprachige ZuschauerInnen die synchronisierte Serie anders wahr als US-AmerikanerInnen das Original. Dies entspricht auch der Skopostheorie, die besagt, dass der Zieltext bei den ZieltextrezipientInnen durchaus eine andere Funktion erfüllen kann als der Ausgangstext bei seinen RezipientInnen. Die Tatsache, dass deutschsprachige

³ Diese Bezeichnung wurde von O’Hagan übernommen, der in Bezug auf die Übersetzung von Mangas, Anime und japanischen Videospiele von ‚cultural negotiation‘ (O’Hagan 2006:243) spricht.

SeherInnen gewisse Anspielungen in der Serie einfach nicht verstehen (können), bedeutet aber nicht, dass sie die Serie nicht trotzdem genießen können. Die Synchronisation ist eben anders als das Original, aber anders bedeutet nicht minderwertig.

Dadurch, dass die ZuschauerInnen nicht nur den Text hören, sondern auch das dazugehörige Bild sehen, spielen nonverbale Elemente bei der audiovisuellen Translation eine größere Rolle als bei anderen Formen der Übersetzung: Manchmal werden Aussagen erst durch die dazugehörigen Bewegungen, Gestik, Mimik oder Intonation verständlich, oder diese erzeugen Komik (zum Beispiel durch eine Diskrepanz zwischen einer (verbalen) Aussage und der (nonverbalen) Art, wie diese intoniert wird). Das Bild, das viele wichtige nonverbale Elemente enthält, wird in der Regel nicht verändert, wenn ein Format synchronisiert wird. Für den Übersetzer/die Übersetzerin bedeutet das, kreative Lösungen zu suchen und sich überlegen zu müssen, welche Funktion und welchen Zweck die verbalen sowie die nonverbalen Elemente erfüllen, um Erstere adäquat in die Zielsprache übertragen zu können. Wie gezeigt wurde, wird den nonverbalen Elementen der Kommunikation in der Skopostheorie in besonderem Maße Rechnung getragen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:67). In diesem Zusammenhang kann man auch von „Botschaftsträgern im Verbund“ (Holz-Mänttari 1984:122) sprechen: Auch Botschaftsträger, die keine Texte sind (also zum Beispiel Bilder) gehören „zum Tätigkeitsbereich des Translators“ (1984:122). Außerdem besteht auch ein Text nicht nur aus dem Teil der Botschaft, der explizit verbalisiert wurde, womit wir wieder bei den oben bereits erwähnten nonverbalen Elementen wären. Da neben dem gesprochenen Text in Filmen und Fernsehsendungen auch geschriebener Text sowie Gestik und Mimik eine Rolle spielen, sind solche Formate eindeutig als Botschaftsträger im Verbund zu bezeichnen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass der Zweck einer Synchronisation nicht darin besteht, den Ausgangstext Element für Element exakt in eine andere Sprache zu übertragen – dies wäre auch gar nicht durchführbar: „[Es ist] unmöglich, Translation als 1:1-Transfer zwischen Sprachen zu betreiben.“ (Vermeer 1978:99) Vielmehr geht es darum, eine Übersetzung herzustellen, die sich in ihren Strukturen, den verwendeten sprachlichen Mitteln und im Aufbau zwar vom Original unterscheiden mag, die es ihren angenommenen ZuschauerInnen aber trotzdem erlaubt, das synchronisierte Format als informativ, unterhaltsam, spannend, witzig, kritisch oder auch traurig (je nachdem, um welches Format es sich konkret handelt) wahrzunehmen. Eine Übersetzung ist laut Vermeer (1978:101) dann „[g]eglückt (...), wenn sie vom Empfänger als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer (...) folgt“. Im konkreten Fall einer Fernsehserie würde sich der Protest wohl dadurch ausdrücken, dass die Serie nicht mehr von so vielen Menschen angesehen werden würde, was ihren kommerziellen Erfolg schmälern würde. Damit dies eben nicht passiert, müssen in der Übersetzung viele verschiedene Faktoren berücksichtigt werden, und der Zieltext muss (trotz der oben beschriebenen Limitationen) an die Bedürfnisse der AdressatInnen angepasst werden:

Translation als Informationsangebot ist primär abhängig von der Rezipientensituation (genauer: den Erwartungen über diese) (...) – Eine Information wird üblicherweise dann geboten, wenn sie nach den (Erwartungen über) Bedingungen der Rezipientensituation angebracht erscheint bzw. angefordert wird. (Reiß/Vermeer 1984:83)

Dabei sind beispielsweise (wie oben bereits erwähnt) kulturelle Faktoren nicht außer Acht zu lassen, denn das Hintergrundwissen von (US-amerikanischen) SeherInnen einer US-amerikanischen Serie unterscheidet sich sicherlich beträchtlich von jenem der SeherInnen der deutschen Synchronfassung derselben Serie. Dieser Tatsache muss in der Übersetzung Rechnung getragen werden (sofern dies möglich ist), damit die Synchronfassung ‚funktioniert‘. Dies ist aufgrund von ökonomischen Interessen wünschenswert, denn das jeweilige Format soll sich im Endeffekt gut verkaufen, das heißt ein synchronisierter Film oder eine Serie soll viele Menschen ins Kino oder vor den Fernseher locken, was zu einem höheren Einspielergebnis beziehungsweise zu höheren Einschaltquoten führt.

2 Forschungsüberblick Synchronisation

Die Besonderheit von audiovisuellen Texten besteht darin, dass sie sowohl eine sprachliche als auch eine visuelle Komponente aufweisen – sie verwenden zwei verschiedene Arten von Zeichen und bedienen sich zwei Kommunikationskanälen. Aus der Interaktion der verschiedenen Zeichensysteme setzt sich der audiovisuelle Text, eine sehr komplexe Struktur, zusammen (vgl. Remael 2010:13f.). Dies ist natürlich auch bei der Übersetzung solcher Texte zu beachten, die aufgrund ihrer Komplexität ihre ganz eigenen Schwierigkeiten aufweisen, denn

[t]he translator encounters verbal and non-verbal information, meanings openly expressed and others inferred by more subtle forms of communication (...). Sounds, vocal intonation, visual signs, gestures, postures, editing techniques all combine to create a message for the viewer to interpret. In other words, what is said is only part of the message. The way it is said, together with visual and auditory markers, form an integral part of the message (Pettit 2004:25f.).

Die sogenannte audiovisuelle Translation (Englisch: *audiovisual translation*, AVT) ist ein Bereich, der sowohl in der (Translations-)Theorie als auch in der Praxis stetig an Bedeutung gewinnt: Immer mehr Filme, Fernsehformate, CD-ROMs, DVDs⁴, Blu-Rays, Podcasts, Computerspiele (auch im Internet) etc. sollen einem breiten, mehrsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden und dafür ist es oftmals notwendig, sie in irgendeiner Form zu übersetzen. Deshalb wird der Sprachtransfer in Zukunft „an increasingly significant role in the future direction of the television industry“ (Luyken et al. 1991:29) spielen. Dementsprechend werden auch immer wieder neue Aspekte des Themas wissenschaftlich beleuchtet.

Die Forschung zum Thema AVT begann bereits in den späten 1950ern und frühen 1960ern, doch erst seit den 1990ern wird dem Thema vermehrt Aufmerksamkeit innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft geschenkt (vgl. Díaz Cintas 2009:1). Im Folgenden soll die Entwicklung der Forschung anhand der jeweils dominanten Forschungsschwerpunkte dargestellt werden.

2.1 Phonetische Ansätze

2.1.1 Lippensynchronität im Fokus

Fodor (1969, 1976) betrachtet die Synchronisation sehr detailliert aus einem phonetischen Blickwinkel. Er definiert Synchronisation als „new sound recording of the text of a film translated into the language of the country in which it is to be shown“ (Fodor 1976:9). Nach seiner Ansicht sind die

⁴ Eine DVD kann bis zu acht verschiedene Soundtracks (die Originalversion und bis zu sieben Synchronversionen) sowie bis zu 32 verschiedene Untertitelversionen enthalten (vgl. Gambier/Gottlieb 2001:xiii).

chief requirements of a satisfactory synchronization (...) a faithful and artistic rendering of the original dialogue, the approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and the bringing of the style of delivery in the new version into the optimal artistic harmony with the style of acting (Fodor 1969:69).

Diese drei Anforderungen nennt er ‚content synchrony‘, ‚phonetic synchrony‘ und ‚character synchrony‘, wobei inhaltliche Synchronität die „congruence of the new text version and the plot action of the original motion picture“ (Fodor 1976:10) bezeichnet, phonetische Synchronität dann gegeben ist, „when unity is achieved between the articulatory movements seen and the sounds heard“ (1976:10) und Charaktersynchronität, wenn „harmony between the sound (timbre, power, tempo, etc.) of the acoustic (dubbing) personifier and the film actor’s or actress’s exterior, gestures and gait“ (1976:10) besteht.

Bei der Charaktersynchronität muss aus heutiger Sicht bedacht werden, dass viele Gesten kulturspezifisch sind (ItalienerInnen gestikulieren beispielsweise generell viel stärker als BritInnen oder Deutsche), was den ÜbersetzerInnen beziehungsweise den Synchron-
texterInnen insofern Probleme bereiten kann, als die ausgangskulturellen Gesten für das Zielpublikum verwirrend sein können.

Auch die Wichtigkeit der inhaltlichen Synchronität muss relativiert werden, denn heutzutage wird weniger auf die Bedeutung einzelner Wörter und eher auf den Gesamtsinn Wert gelegt beziehungsweise darauf, dass der Text die intendierte Funktion für das Zielpublikum erfüllt – ob dies mit ähnlichen sprachlichen Mitteln wie im Ausgangstext oder mit ganz anderen erreicht wird, ist nebensächlich.

Fodor (1969) nennt Isochronität als weitere Form der Synchronität. Diese soll sicherstellen, dass der Synchrondialog quantitativ zu den Lippenbewegungen passt, das heißt, dass die ZuschauerInnen keinen Text hören, wenn die SchauspielerInnen ihre Lippen nicht bewegen und die Lippenbewegungen andererseits nicht länger dauern als der gesprochene Text. Passen die Sprechdauer der SynchronsprecherInnen und die Dauer der Lippenbewegungen der SchauspielerInnen im Original nicht zusammen, fällt das dem Publikum meistens auf. Isochronität wird daher heute als wichtiger angesehen als Lippensynchronität, wie beispielsweise Chaume (2004a:44) anmerkt.

Genau auf diese Lippensynchronität – in seinen Worten ‚phonetische Synchronität‘ – legt Fodor allerdings den größten Wert. Deshalb beschreibt er sehr detailliert, wie die einzelnen sprachlichen Laute erzeugt werden und welche Teile des menschlichen Körpers daran beteiligt sind (Fodor 1969:73-79). Bei der phonetischen Synchronität geht es darum, den Synchron-
text den SchauspielerInnen möglichst genau ‚auf die Lippen zu schreiben‘, also sicherzustellen, dass im Synchrondialog ähnliche Laute verwendet werden wie im Original, damit der gesprochene Text möglichst exakt den Lippenbewegungen entspricht. Fodor gestand selbst ein, dass das von ihm entwickelte System nur mit entsprechenden zeitlichen und finanziellen Ressourcen umzusetzen ist, die gerade in der Synchronisationsbranche oft nicht zur Verfügung stehen (vgl. 1969:384).

Wenn sie Fodors Ansatz verfolgen würden, müssten sich die DialogautorInnen sehr genau auf einzelne Laute konzentrieren und weniger – wie heute postuliert wird – auf die Gesamtwirkung des Textes. Lippensynchronität ist nur sehr schwer zu erreichen, da sich Sprachen teils sehr stark unterscheiden und es nicht immer möglich ist, zielsprachliche Wörter zu finden, die sowohl eine ähnliche Bedeutung besitzen als auch ähnliche Laute enthalten. Es gibt allerdings einige Laute, bei denen die Lippenbewegungen besonders deutlich zu erkennen sind, wodurch eine Übereinstimmung wichtiger ist als bei anderen Lauten. Dazu gehören die offenen Vokale (/a/, /e/, /o/) sowie bilabiale (/b/, /p/, /m/) und labiodentale (/f/, /v/) Konsonanten. Diese sind vor allem bei Nahaufnahmen und deutlicher Artikulation gut zu erkennen. In der modernen AVT-Forschung wurde die Bedeutung der Lippensynchronität im Allgemeinen aber relativiert, da heute andere Aspekte im Fokus stehen, wie unten beschrieben wird.

2.1.2 Relativierung der Bedeutung der Lippensynchronität

Pisek (1994) kritisiert Fodors Ansatz als „in der synchronisatorischen Praxis von keinerlei Bedeutung“ (1994:98), stellt aber fest, dass seine Ausführungen „schon aufgrund ihrer Ausführlichkeit und Detailgenauigkeit aus der (...) Literatur zu diesem Thema herausragen“ (1994:98). Er merkt allerdings an:

Es stellt sich (...) die Frage, ob die Erfüllung der Fodor'schen Bedingungen für die tatsächliche Arbeit der an der Synchronisation beteiligten Personen überhaupt erstrebenswert ist, wenn man bedenkt, daß ein erfahrener Synchron-Autor auch ohne phonetische Messungen und Raster beurteilen kann, wann er auf die Einhaltung phonetischer Synchronie zu achten hat und wann es genügt, darauf zu schauen, daß Redeanfang und Redeschluss in Ausgangs- und Zielsprache übereinstimmen. (1994:103)

Diese Aussage wird durch Erik Paulsen, den Synchronautor von *Breaking Bad*, bestätigt: „Dass das Ganze auch noch lippensynchron wird, ist das geringste Problem; darüber muss ich nicht nachdenken – man muss sich das etwa so vorstellen wie das Schalten beim Autofahren: Wer darüber nachdenken muss, welchen Gang er einlegt, kann nicht Auto fahren.“ (Anhang S. 153)

Pisek kontrastiert die Positionen verschiedener WissenschaftlerInnen zur Wichtigkeit der Lippensynchronität, um festzustellen, dass

die Theoretiker dazu neigen, der Lippensynchronität einen sehr hohen Stellenwert beizumessen, während in den wenigen konkreten Untersuchungen, die zu dem Thema vorliegen, das Urteil pauschal dahingehend lautet, daß die Lippensynchronität von gar nicht so entscheidender Bedeutung ist wie gemeinhin angenommen (Pisek 1994:91).

Er selbst ist der Meinung, dass Lippensynchronität immer dann wichtig ist, wenn der Schauspieler/die Schauspielerin von Vorne in Nahaufnahme zu sehen und die Szene gut ausgeleuchtet ist, wenn die Mundbewegungen also deutlich zu erkennen sind.

Er differenziert innerhalb des Bereichs der Lippensynchronität zwischen temporaler Synchronität (diese entspricht der oben beschriebenen Isochronität), Sprechgeschwindigkeit und qualitativer Lippensynchronität (diese entspricht Fodors phonetischer Synchronität), wobei er temporale Synchronität als am wichtigsten erachtet, denn ihr Nicht-Vorhandensein kann zu „beträchtlichen Störungen der filmischen Illusion führen“ (1994:91).

Als Ziel der Synchronisation sieht er es an, dass „die Schauspieler, die auf der Leinwand zu sehen sind, möglichst ‚echt‘ klingen und wirken, obwohl ihnen eine von der Originalversion unterschiedliche Sprache in den Mund gelegt wurde“ (1994:89). Zu diesem Zweck müssen auch noch andere Arten der Synchronität beachtet werden: Synchronität von Mimik und Gestik sowie inhaltliche Synchronität. Auch in diesem Bereich sieht er einen „gewisse[n] Toleranzbereich (...), innerhalb dessen Verstöße nicht auffallen“ (1994:107). Außerdem sind auch Mimik und Gestik aufgrund der Kameraeinstellung oder der Beleuchtung nicht immer einwandfrei erkennbar (vgl. 1994:107f.). Die inhaltliche Synchronität relativiert er zugunsten des Zwecks der Übersetzung, merkt aber folgendes an:

Wie weit sich der ‚dubbing writer‘ (...) vom ausgangssprachlichen Text entfernen darf bzw. die inhaltliche Synchronität vernachlässigen darf, kann pauschal sicher nicht gesagt werden, doch muß man davon ausgehen, daß der Autor nicht völlig frei zu arbeiten in der Lage ist, da er inhaltlich immer an das auf der Leinwand gebundene Geschehen gebunden ist. (1994:122)

2.1.3 Erstes Einbeziehen von Erkenntnissen aus der Translationswissenschaft

Herbst (1994) betrachtet die Synchronisation aus sprachwissenschaftlicher Perspektive als Sonderform der Übersetzung und fordert eine „umfassende, linguistisch fundierte Theorie der Synchronisation, die die Erkenntnisse und Prinzipien der Forschung im Bereich der Übersetzungs- und Translationstheorie mit den bei der Synchronisation gegebenen speziellen Bedingungen in Verbindung“ (1994:1) bringt. Obwohl auch sein Ansatz eindeutig linguistisch fundiert ist, bezieht er doch auch einige translationswissenschaftliche Erkenntnisse in seine Theorie mit ein.

Synchronität bezeichnet für ihn „allgemein die zeitliche Übereinstimmung eines sprachlichen Elementes (Lautes, Wortes oder Satzes) mit dem Bild des Films“ (1994:9). Er unterscheidet zwischen quantitativer Lippensynchronität, Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit, qualitativer Lippensynchronität sowie paralinguistischer Synchronität (zu Letzterer zählt beispielsweise die Gestensynchronität) (vgl. 1994:29-53). Obwohl er feststellt, dass „[d]ie Zahl der Passagen, bei denen Lippensynchronität von großer Bedeutung ist, (...) beschränkt“ (1994:30) ist, analysiert er dieses Thema relativ genau.

Herbst spricht des Weiteren von Äquivalenz als Kriterium für die Qualität eines synchronisierten Formates, wobei er den Begriff auf die drei Ebenen ‚Textsinn‘, ‚Synchronität‘ und ‚Textfunktion‘ bezieht und anmerkt: „Soweit nicht weiter spezifiziert wird, auf welche Äquivalenzebene Bezug genommen wird, wird der Terminus Äquivalenz (...) in Hinblick auf die Ebene des Textsinns gebraucht“ (1994:10). Er bemerkt auch, dass der zu übersetzende

Text immer in eine Situation eingebunden ist, die nicht außer Acht gelassen werden darf (vgl. 1994:226), nennt die „Festlegung des Zwecks der Übersetzung“ (1994:248) als ersten Schritt bei der Übersetzung und postuliert eine „zieltextorientierte pragmatische Übersetzungsstrategie“ (1994:259) bei der Synchronisation. Zieltextorientierung steigert nämlich die Qualität der Übersetzung, weil sie dabei hilft, Anglizismen zu vermeiden und „eine natürliche und idiomatische Sprache, stilistische Konsistenz und andere kohäsionsfördernde Elemente“ (1994:259) sowie „die pragmatische Angemessenheit der Äußerungen“ (1994:259) sicherzustellen.

Allerdings muss Herbsts Ansatz aus funktionaler Sicht kritisch betrachtet werden: Auch, wenn er Zieltextorientierung postuliert, orientiert er sich immer noch an Äquivalenz, was funktionalen Ansätzen widerspricht, denn in diesen wurde das Äquivalenzprinzip wie bereits erläutert von der Forderung nach Adäquatheit abgelöst.

2.2 Soziolinguistische Ansätze

2.2.1 Der Einfluss des soziokulturellen Kontexts auf die Synchronisation

Hesse-Quack widmet dem „spezifisch[n] sozialkulturelle[n] Kontext, in dem [ein] Film synchronisiert und perzipiert wird“ (Hesse-Quack 1969:47) große Aufmerksamkeit. Dabei betrachtet er das Synchronisationsverfahren als Kodierungs- und Dekodierungsvorgang, bei dem es zwangsläufig zu Filterprozessen kommt (vgl. 1969:20f.). Der Übersetzer/Die Übersetzerin selektiert nämlich die Inhalte, bevor er/sie daraus den Zieltext erstellt (vgl. 1969:67). Für die daraus resultierenden Veränderungen sind vier Faktoren maßgeblich: „1) das eigene individuelle Wertesystem [des/der Übersetzenden], 2) das übergreifende Wertesystem der Gesellschaft (...), 3) die Einflüsse aufgrund des kommerziellen Charakters der Institution und 4) der Zufall sowie die allgemeinen Schwierigkeiten der Übertragung“ (1969:65).

Die führt dazu, dass durch die Synchronisation Konflikte, die aufgrund von kulturellen Unterschieden entstehen könnten, entschärft werden und so „verliert der Kulturzusammenstoß seine Brisanz“ (1969:59). Das Eingreifen der ÜbersetzerInnen in den Synchrontext zu Zwecken der kulturellen Assimilierung von Inhalten wird durchaus positiv bewertet (vgl. 1969:54), solange es nicht zu einer „Überanpassung der Filme an die in der aufnehmenden Gesellschaft virulenten Normen und Werte“ (1969:52) kommt. Die Synchronisation stellt eine Kontrollinstanz dar, die

die in der rezipierenden Gesellschaft positiv bewerteten Normen als solche passieren läßt und negativ bewertete Normen entweder stoppt oder in positive abändert, vorausgesetzt sie werden im Original nicht als negativ zu bewerten dargestellt. Solange eine Beibehaltung des status quo, also einer bestimmten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, den Interessen der Auftraggeber der Synchronisationsfirmen dient, wird die Kontrollinstanz der Synchronisation in dieser Richtung tätig sein (Toepser-Ziegert 1978:53).

Auf den Synchronisationsfirmen lastet also ein gewisser „Konformitätsdruck“ (Hesse-Quack 1969:57) in Bezug auf geltende Normen.

Die oben beschriebenen Veränderungen am Text müssen gar nicht immer bewusst passieren, sondern können auch dadurch zustande kommen, dass die Übersetzenden die geltenden Werte und Normen derart internalisiert haben, dass sie sie unbewusst weitergeben. Als Beispiele für Veränderungen zwischen Ausgangs- und Zieltext werden das Vermeiden von Slang oder Dialekt in der Synchronfassung, das Abschwächen von Gesellschaftskritik oder das Entfernen von obszönen Äußerungen genannt.

Die Übersetzenden selektieren also die weitergegebenen Inhalte und erfüllen somit eine soziale Kontrollfunktion, da sie eine „Interpretation für die Gesellschaft“ (1969:59) vornehmen und dafür sorgen, dass Werte internalisiert werden, weil die Synchronisation „diese verständlich macht und die Differenzen zu den herrschenden sozialkulturellen Leitideen nicht zu Konflikten ausarten läßt“ (1969:59). Hesse-Quacks Schlussfolgerung lautet dementsprechend: „Wir (...) stellen schließlich als Summe (...) fest, daß der Prozeß der Synchronisation ziemlich genau als ein Prozeß interkultureller Angleichung zu umschreiben sei.“ (1969:239)

2.2.2 Der Einfluss von ökonomischen Interessen auf die Synchronisation

Einen ähnlichen Ansatz wie Hesse-Quack verfolgt Toepser-Ziegert (1978). Sie geht davon aus, dass Sprache als Kommunikationsmittel eine soziale Funktion ausübt und „ein interdependentes Verhältnis zur Gesellschaft“ (1978:8) aufweist – Sprache und Gesellschaft beeinflussen sich gegenseitig. Des Weiteren ist „[d]ie Anwendung der Sprache (...) notwendigerweise subjektiv“ (1978:13).

Auf die Synchronisation bezogen schreibt sie: „Jedesmal werden alle Faktoren und Einflüsse des soziokulturellen Hintergrundes wirksam. Daraus und aus der gesellschaftlichen Determiniertheit der Sprache an sich folgt zwingend, daß die Authentizität eines Originaltextes im Laufe einer Synchronisation gar nicht gewahrt werden kann.“ [Hervorhebung im Original] (1978:27). Es kommt also immer zu „Veränderungen am Originalinhalt“ (1978:32).

Vor diesem Hintergrund stellt sie fest, dass sich „[a]nhand der Untersuchung von mehreren Synchronisationen (...) einige in einem bestimmten Zeitraum virulente Normen und Werte einer Gesellschaft herausfiltern und benennen“ (1978:I) lassen. Sie geht davon aus, dass „Synchronisation im allgemeinen die Reproduktion der bestehenden Normen und Werte beinhalte[t]“ (1978:46) und konstatiert die Möglichkeit der Zensur durch Synchronisation. Als Beispiele für Themen, die in der deutschen Synchronisation ausgespart wurden, nennt sie den Nationalsozialismus in den 50ern und Sexualität in den 60ern an (vgl. 1978:II).

Im Gegensatz zu Hesse-Quack (1969), der diesen Faktor nur als einen von mehreren betrachtet, ist Toepser-Ziegert der Meinung, dass die Interessen der Film- und Fernsehwirtschaft den größten Einfluss auf die Synchronisation ausüben: „Es ist (...) zu vermuten, daß beachtliche Veränderungen, die im Synchronisationsprozess auftreten, (...) vorwiegend mit

ökonomischen Interessen zu erklären sind, die sich in der Einhaltung des sozialen Normen- und Wertsystems einer Gesellschaft realisieren“ (Toepser-Ziegert 1978:82). Denn „[e]in Filmtext darf keine abweichenden Normen verbreiten, wenn er die Zustimmung eines großen Publikums erreichen und gewinnen soll“ (1978:83). Filme und Serien sollen gute (Werbe-)Einnahmen erzielen und deshalb ist es wichtig, dass sie so angepasst werden, dass sie beim Zielpublikum möglichst gut ankommen, auch, wenn dadurch stark in den Text eingegriffen wird (vgl. 1978:6f.). So ist es laut Toepser-Ziegert in der Synchronisationsbranche üblich, gewisse Veränderungen vorzunehmen, auf die die Synchronisationsunternehmen bei der Auftragserteilung auch gar nicht mehr explizit hingewiesen werden müssen, da sie als selbstverständlich gelten (vgl. 1978:45). Die Übersetzenden beurteilen auf der Basis ihrer Kenntnis der eigenen Kultur einerseits, was die angenommenen ZientextrezipientInnen inhaltlich verstehen können und was nicht, und andererseits üben sie eine soziale Kontrolle aus, da sie entscheiden, was für das Publikum eine Bedeutung hat und was nicht (wobei das, was als nicht signifikant beurteilt wird, durch etwas Signifikantes ersetzt wird) (vgl. 1978:47f.). Dabei spielt auch das ‚feed back‘ der ZientextrezipientInnen eine Rolle (vgl. Hesse-Quack 1969:66f.): Reaktionen des Publikums auf eine Produktion werden für die nächste berücksichtigt, mit dem Ziel, den kommerziellen Erfolg von zukünftigen Produktionen sicherzustellen (vgl. Toepser-Ziegert 1978:49).

Die soeben beschriebenen Ansätze stellen insofern eine Neuerung dar, als Äquivalenz in ihnen keine zentrale Rolle mehr spielt. Stattdessen gewinnen soziologische Einflussfaktoren erstmals an Bedeutung und somit wurde hier bereits eine Strömung innerhalb der Translationswissenschaft vorweggenommen, die später beispielsweise durch Bourdieu (z.B. 1979, 1992, 1997) Werke angeregt wurde.

2.2.3 Das manipulative Potential der AVT

Lambert (1989) behandelt das Thema der Manipulation, die durch Sprache und Übersetzung in den Massenmedien unserer heutigen Gesellschaft ermöglicht wird. Er beleuchtet die AVT somit aus einem ganz neuen Blickwinkel, weil er aufzeigt, wie leicht audiovisuelle Produkte für manipulative und ideologische Zwecke missbraucht werden können. So konstatiert er beispielsweise, dass die Kommunikation aufgrund der Verbreitung der Massenmedien immer stärker monopolisiert wird:

[C]e sont les sociétés multi-nationales qui dominent une bonne partie de la communication mondiale (agences de presse, cinéma, télévision, chansons), ce qui implique un affaiblissement de fait des structures régionales, nationales, voire même des structures supra-nationales selon le modèle de la CEE. (1989:218)

Auch die sprachliche Interaktion wird durch die Internationalisierung der Kommunikation beeinflusst:

[L]a nouvelle relation entre les langues, due à l'internationalisation de la communication, se fait déjà clairement ressentir dans les interactions linguistiques. Il n'est donc nullement interdit d'affirmer que dans la plupart des langues actuelles, le discours importé et traduit est symptomatique sinon influent, et que ses principes de sélection – quant aux langues-sources et quant aux éléments linguistiques retenus – ont suivi les fluctuations de l'internationalisation. (1989:220f.)

Die Übersetzung ist dabei gleichzeitig „agent (actif) et symptôme des échanges linguistiques et culturelles“ (1989:222). Dabei geht es um Prestige und Macht, denn Fragen betreffend Sprache und Kommunikation sind immer auch politische Fragen (vgl. 1989:224). Sprachen sind nämlich niemals gleichberechtigt: „L'égalité des langues (...) est une utopie.“ (1989:227).

Die neue Art der Kommunikation, die durch die Massenmedien ermöglicht und gefördert wird, hat „une chance évidente de marquer, peut-être aussi de structurer et d'hierarchiser, la communication en général“ (1989:234). Die Übersetzung kann im positiven Sinne eine Schlüsselrolle im Kampf gegen kulturelle Homogenisierungstendenzen spielen (vgl. 1989:234). Andererseits kann sie auch auf negative Art eingesetzt werden: „The act of translating can never be neutral and this is the reason why translation has been and is being used as a political and manipulative tool.“ (Díaz Cintas 2008a:4)

2.3 Ausweitung des Forschungsgegenstandes

2.3.1 Forschungsprogramm von Dirk Delabastita

Delabastita (1989, 1990) verfolgt einen viel breiteren Ansatz als die oben genannten AutorInnen, die sich auf Einzelaspekte der AVT konzentriert haben. Er strebt demgegenüber „a systematic outline of the whole field of the problem“ (1989:194) an und entwickelte ein ganzes Forschungsprogramm, im Rahmen dessen er viele neue Fragen im Zusammenhang mit der AVT aufwirft. Er beleuchtet die AVT aus einer rein deskriptiven Perspektive und vor dem Hintergrund der Polysystemtheorie.⁵

Delabastita (1990) stellt fest: „[T]ranslation processes in mass communication play a very effective part in both the shaping of cultures and the relations between them“ (1990:97). In Abgrenzung zu Hesse-Quack (1969), der „translation shifts between source and target films as mere *indicators* of cultural *differences*“ [Hervorhebungen im Original] (Delabastita 1990:106) betrachtet, sieht Delabastita sie als „*agents* of intercultural *evolution*“ [Hervorhebungen im Original] (1990:106).

⁵ Die Descriptive Translation Studies (DTS) und die Polysystemtheorie bilden auch den Ausgangspunkt für die Überlegungen von Díaz Cintas zur AVT, denn er gibt an, dass „DTS presents the scholar with a sufficiently homogeneous and flexible theoretical framework that acts as a very valuable starting point for research in AVT“ (Díaz Cintas 2004:31).

Er betont außerdem die „particular semiotic nature of the total film sign“ (1990:101), die in Überlegungen über die AVT berücksichtigt werden muss.⁶ Er unterscheidet hier zwischen vier verschiedenen Arten von Zeichen, die ein audiovisueller Text beinhalten kann: „verbal signs transmitted acoustically (dialogue), non-verbal signs transmitted acoustically (background noise, music), verbal signs transmitted visually (credits, letters, documents shown on the screen), non-verbal signs transmitted visually“ (1990:101f.). Diese Zeichen stehen aber nicht unverbunden nebeneinander, sondern hängen eng zusammen, was bei der Übersetzung berücksichtigt werden muss. Außerdem gibt es noch verschiedene Arten von Codes, die auch eine Rolle spielen: Neben dem sprachlichen Code sind hier literarische und Theatercodes, proxemische, kinetische, Kleidungs- und Make-up-Codes, Höflichkeits- und moralische Codes sowie der filmische Code zu nennen (vgl. Delabastita 1989:196f.).

Er fordert einen interdisziplinären Ansatz in der AVT-Forschung, an dem ExpertInnen aus Film und Fernsehen sowie PsychologInnen, PsycholinguistInnen, ExpertInnen für Massenkommunikation, PhonetikerInnen, SoziolinguistInnen, FilmsemiotikerInnen sowie TranslationswissenschaftlerInnen beteiligt sind (vgl. 1990:99).⁷ Er klammert also die in den vorangegangenen Kapiteln behandelten Ansätze nicht aus, erweitert aber das Forschungsfeld. Ausgehend von Hermans‘ (1985) Ansatz versucht Delabastita, „historical-descriptive, polysystemic, structural-semiotic hypotheses“ (Delabastita 1990:100), wie sie bisher im Bereich des literarischen Übersetzens herangezogen wurden, auf die Filmübersetzung anzuwenden. Außerdem beschäftigt er sich mit Normen, wobei er sich auf Toury (1980) bezieht und dessen Überlegungen weiterführt. ForscherInnen sollten versuchen, die „complex group of more or less interrelated norms“ (Delabastita 1990:104), die den Synchronisationsprozess bestimmen, auszumachen.

2.3.2 Die kulturelle Dimension der AVT gewinnt an Bedeutung

Luyken et al. (1991) tragen der kulturellen Dimension von Filmen oder Fernsehsendungen Rechnung, indem sie konstatieren, dass Sprachtransfer aufgrund der kulturellen Prägung von Sprachen immer auch eine Möglichkeit darstellt, bestimmte Lebensstile, Gedanken und kreative Werke von Menschen aus unterschiedlichen Kulturen für ein breites Publikum erfahrbar zu machen (vgl. 1991:28). Auch de Marco (2009) stellt fest, der Film⁸ mit seinem visuellen und auditiven Code „does not simply reproduce reality but also speaks reality, mirrors values, conveys messages and, in doing so, brings about the meeting between cultures“ (2009:176).

⁶ Im Forschungsbereich von audiovisuellen Texten als polysemiotischen Systemen erschienen in den letzten Jahren vermehrt Publikationen. So beschäftigten sich beispielsweise Chaume (2004b), Chiaro (2009, 2010a), Díaz Cintas (2009), Pettit (2004) oder Zabalbeascoa (1997) mit diesem Thema.

⁷ Auch in der modernen AVT-Forschung wird vermehrt ein inter- oder multidisziplinärer Ansatz gefordert, so beispielsweise von Cattrysse (2001), Chaume (2004b), Díaz Cintas (2009), Gambier (2003, 2006), Gambier/Gottlieb (2001) oder Remael (2001).

⁸ Die Autorin spricht in ihrem Aufsatz zwar nur von Kinofilmen, das Gesagte gilt aber genauso auch für Fernsehproduktionen.

Sprachtransfer besitzt in diesem Sinne zwei grundlegende Aufgaben: Einerseits besteht seine Funktion darin, „to make bought-in television programmes from a foreign source language understood in a domestic target language“ (Luyken et al. 1991:4f.) und andererseits darin, „to promote the international sales potential of productions, especially from smaller linguistic communities“ (1991:5). Daher wird qualitativ hochwertiger Sprachtransfer gefordert, denn nur dieser stellt sicher, dass sich unterschiedliche Länder und Völker besser verstehen⁹ (vgl. 1991:28).

Whitman-Linsen (1992) weist auf den Einfluss der Synchronisation auf das Fremdbild eines Landes hin:

The dubbing industry (...) is greatly responsible for the way one country is viewed by another. There is no question that the image Europeans have of America is enormously influenced by motion pictures. What is often overlooked is that it is the dubbing industry handling these films which ultimately does the cultural filtering. Dubbing has the power to represent and misrepresent, distort, sway, and in general make a tremendous contribution (positive or negative) to America's image abroad. (1992:11)

Auch Di Giovanni (2003) stellt fest, dass Translation in unserer immer vernetzteren Welt generell ein wichtiges Mittel darstellt, um kulturelle Beziehungen und Identitäten zu definieren und stellt eine Verbindung zu audiovisuellen Medien her:

In the ever-changing processes of worldwide communication, the role of translation becomes all the more vital in defining cultural relationships as well as identities, not in purely linguistic terms but on a wider scale, where verbal language interacts with other codes and is in turn determined by sociocultural factors. Similarly, the role of cinema and animation in shaping popular culture deserves greater attention from translation scholars, especially since the study of these products in terms of language and translation is highly revealing of the dynamics of culture, strongly asserting the importance of an interdisciplinary approach to every form of contemporary communication. (2003:222)

Bei synchronisierten Formaten hören die zielsprachlichen ZuschauerInnen die Dialoge zwar in ‚ihrer‘ Sprache, sie nehmen durch das Bild aber trotzdem wahr, dass das Gesehene sich in einer anderen Kultur als ihrer eigenen abspielt. Ihnen wird mit dem fremdkulturellen Film auch eine andere als die für sie gewohnte Art präsentiert, die Welt zu sehen. Dabei können die dargestellten fremdkulturellen Elemente dem Publikum mehr oder weniger geläufig sein (vgl. Pettit 2004:31). Aufgrund der beschränkten technischen Möglichkeiten der Synchronisation werden visuell ausgedrückte Kulturspezifika dem Zielpublikum oft nicht erklärt, es liegt also an ihnen selbst, die Elemente zu entschlüsseln. Andere implizite Inhalte hingegen werden in der Synchronversion oft explizit gemacht, um das Verständnis seitens des Zielpublikums zu erhöhen (vgl. 2004:37).

⁹ Luyken et al. beziehen sich hier (wie in ihrem ganzen Buch) zwar nur auf Europa, ihre Erkenntnisse sind aber beispielsweise genauso auf die Kommunikation zwischen Menschen aus den USA und Europa anwendbar.

2.4 Aktuelle Forschung: starke Ausdifferenzierung des Forschungsgegenstandes

Der derzeitige Forschungsstand im Bereich der AVT lässt sich wie folgt zusammenfassen:

La domaine de recherche est jeune, en expansion, en mutation. (...) Il est encore certainement beaucoup trop centré sur les traducteurs et leur travail, sans percevoir les enjeux de politique linguistique, de comportement socio-culturel (...) que peut représenter la TAV dans un monde marqué de plus en plus par les images. Il est également certainement fragmenté, à la fois de son organisation et dans les travaux qu'il permet, reflétant et reproduisant de la sorte la position mineur toujours réservée à la TS dans la compréhension des communications contemporaines. Ce double constat – égocentrisme et fragmentation – ne rend pas encore justice au rôle et au pouvoir des médiateurs culturels que sont des traducteurs en AV, alors que s'accroît sans cesse la place des écrans dans notre quotidien. (Gambier 2006:280)

Im Folgenden wurden einige zentrale Forschungsbereiche herausgegriffen, denn eine vollständige Darstellung der im mittlerweile sehr großen Feld der AVT untersuchten Themenbereiche würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen.

2.4.1 Die Rolle der TranslatorInnen

Schon Luyken et al. (1991) wiesen darauf hin, dass TranslatorInnen im Allgemeinen und solche, die im Bereich der audiovisuellen Translation (oder in ihren Worten: im Bereich des *Language Transfer*) arbeiten, im Besonderen, mehr als nur Sprachkenntnisse benötigen:

Ever translator must have a profound understanding of the nuances of the source language, a good writing skill in the target language (...) and a detailed knowledge of the culture of the country or countries in which the source language is spoken. The Language Transfer worker or team, however, must have all of these qualities and, in addition, an empathy with the new audience and an understanding of the audiovisual medium. (...) In Language Transfer, more than in conventional translation, there is a need for an accurate appreciation of the knowledge which the audience might be expected to have or not to have. (1991:155)

Chaume betont ebenfalls, dass es für ÜbersetzerInnen im audiovisuellen Bereich nicht ausreicht, die sprachlichen Codes in Ausgangs- und Zielsprache zu kennen. Ein audiovisueller Text besteht aus verschiedenen Arten von Zeichen, deren Bedeutung die Übersetzenden kennen müssen, um den Text überhaupt vollständig übersetzen zu können (vgl. 2004b:22). Außerdem wird audiovisuellen ÜbersetzerInnen (noch) nicht die Anerkennung zuteil, die sie verdienen würden: „[T]he role and power of the cultural mediators who provide AVT are still not properly recognised, although on-screen communication plays an increasingly conspicuous role in our daily lives“ (Gambier 2008:33).

Der Synchronisationsprozess beginnt mit einer Rohübersetzung, die normalerweise von einem professionellen Übersetzer/einer professionellen Übersetzerin auf Basis des Filmtextes und des Filmmaterials angefertigt wird. Diese Rohübersetzung ist dem Ausgangstext formal und lexikalisch sehr ähnlich; sie enthält teilweise aber zusätzlich auch noch Fußnoten mit Erklärungen zu Kulturspezifika, Wortspielen oder Ähnlichem (vgl. Schwarz

2011:403). Die RohübersetzerInnen werden meist nicht besonders gut bezahlt (vgl. Luyken et al. 1991:97) und nur äußerst selten im Nachspann erwähnt (vgl. Pahlke 2009:32). Der Anteil der Übersetzungskosten an den Gesamtkosten einer Synchronisation ist relativ gering, er macht laut Luyken et al. (1991:98) nur zwischen 13 % und 20 % der Gesamtkosten aus.

Auf Basis der Rohübersetzung wird in einem nächsten Schritt von einem Synchronautor/einer Synchronautorin (die meistens keine professionellen ÜbersetzerInnen sind) eine sogenannte Dialog- oder Synchronfassung erstellt. Dieser Schritt ist sowohl der wichtigste als auch der schwierigste im ganzen Synchronisationsprozess. In dieser Etappe treten Probleme auf, die mit jenen bei der Lyrikübersetzung vergleichbar sind – zum Beispiel müssen unter Umständen Reime und Rhythmus beachtet werden. Umso problematischer ist die Tatsache, dass diese Aufgabe nur selten von professionellen ÜbersetzerInnen übernommen wird (vgl. Schwarz 2011:404f.). Nur professionelle ÜbersetzerInnen sind sich aller linguistischen Aspekte des Synchronisationsprozesses bewusst und verfügen über entsprechende Strategien zur Problemlösung (vgl. Chaume 2004a:37).

Whitman-Linsen plädiert in diesem Sinne für die Zusammenlegung der Arbeit von RohübersetzerInnen und SynchronautorInnen, denn dies „would probably eliminate a number of flaws in the final product – shifts in meaning, misinterpretations of stylistic and dialectal flavor in the original, intervening filtering of cinematic message, etc.“ (Whitman-Linsen 1992:122). So könnten Zeit und Geld gespart werden und das Ergebnis wäre „a more coherent ultimate script“ (1992:123).

Dadurch, dass am Synchronisationsprozess so viele verschiedene Instanzen beteiligt sind – AuftraggeberInnen, Synchronstudio, (Roh-)ÜbersetzerInnen, DialogautorInnen, DialogregisseurInnen, SynchronsprecherInnen und TontechnikerInnen, um nur einige zu nennen – lässt sich unter Umständen die oftmalige Anonymität der ÜbersetzerInnen und AutorInnen in diesem Bereich erklären (vgl. Schwarz 2011:404f.). Ferner haben die ÜbersetzerInnen im stark fragmentierten Synchronisationsprozess bei ihren Übersetzungen nicht das letzte Wort und leiden oft unter sehr großem Zeitdruck, der es ihnen nicht erlaubt, lange über kreative Lösungen nachzudenken (vgl. Zabalbeascoa 1996:249).

ÜbersetzerInnen sollten in alle Phasen des Synchronisationsprozesses eingebunden sein und die Möglichkeit haben, ihr ExpertInnenwissen einzubringen¹⁰ (vgl. 1996:250). Die audiovisuelle Übersetzung bedient ein riesiges Publikum und verdient schon alleine deshalb mehr Aufmerksamkeit. Durch bessere Arbeitsbedingungen für die ÜbersetzerInnen in diesem Bereich sowie durch eine selbstbewusstere Berufseinstellung ihrerseits könnten die Ergebnisse in vielen Fällen verbessert werden (vgl. 1996:255). Ein größeres berufliches Selbstbewusstsein wäre auch insofern angebracht, als „[i]n the current media scenario, there is

¹⁰ Wie das Interview mit Erik Paulsen, dem Synchronautor von *Breaking Bad*, im Anhang zeigt, ist dies bei ihm der Fall: Von der Auswahl der SynchronsprecherInnen bis zu den Sprachaufnahmen ist er an allen Schritten beteiligt (vgl. Anhang S. 152f.). Es kann aber davon ausgegangen werden, dass die Synchronisation von *Breaking Bad* hier eine Ausnahme darstellt.

a transfer of power under way, from media owners to distributors and professionals who manipulate the multiple codes. Translators are part of this new group but do not yet realize what this implies or recognise its full effects” (Gambier 2008:33).

2.4.2 RezipientInnen im Fokus

Antonini/Chiaro bemerken, dass die RezipientInnen in der AVT-Forschung in der Vergangenheit als Forschungsgegenstand vernachlässigt wurden, was eigentlich unlogisch ist, da die Übersetzung durch sie überhaupt erst notwendig wird. Trotzdem konzentrierte sich die Forschung lange Zeit über eher auf „actual texts, the translations themselves and their translators“ (Antonini/Chiaro 2009:99). Diese Tendenz ändert sich nun, wie Bucaria konstatiert:

More recently, another trend has emerged in AVT, which was brought about by the need to investigate not only the translation process that takes place in transposing and audiovisual text from one language into another, but also the end-product of this process. In this view, translation is considered as a service offered to specific end-users, that is the viewers that are exposed to endless hours of dubbed and subtitled products on a daily basis. Therefore, by bringing the viewers into the picture, the need has arisen for scientific studies investigating how audiences perceive the final products of AVT and whether they enjoy them or dislike them, in an attempt not to criticize the work of dubbing and subtitling professionals but to try and point out what could be improved. (Bucaria 2010:223)

Die RezipientInnen werden heute also stärker in die Betrachtung miteinbezogen, und zwar mit dem Ziel „to identify their attitudes, opinions and above all the *perception* of what they watch. [Hervorhebung im Original] (Chiaro/Antonini 2009:100). Auch Gambier (2008) ruft dazu auf, das Publikum der AVT mehr in den Fokus der Forschung zu rücken, denn „[t]he social dimension of AVT services demands a better knowledge of viewers’ needs (...). Much work remains to be done in this area, in order to ensure that technological progress can best satisfy users’ demands and expectations.“ (2008:30) Bartrina fordert mehr Studien über das Publikum von audiovisuellen Produkten und die Erwartungen, die der Kontext der Rezeption hervorruft. Dieser beeinflusst nämlich die Entscheidungen der Übersetzenden (vgl. Bartrina 2004:161).¹¹

Ein Beispiel für eine empirische Untersuchung der Rezeption eines audiovisuellen Textes stammt von Fuentes Luque (2003). Er versucht durch eine Fallstudie herauszufinden, wie ZuschauerInnen Humor¹² in einem Film der Marx Brothers (im Original, in der spanischen Synchronisation sowie in der Originalversion mit spanischen Untertiteln) wahrnehmen und kommt zu folgendem Schluss:

¹¹ Ganz so neu ist die Idee, das Publikum in die Betrachtungen einzuschließen, aber nicht, den schon Rowe (1960) bezieht die RezipientInnen mit ein, wenn auch bezüglich eines Aspektes, der heute als nicht mehr so wichtig erachtet wird: Er gibt an, dass RezipientInnen aus verschiedenen Ländern in unterschiedlichem Maße tolerant gegenüber Abweichungen des gesprochenen Textes von den Lippenbewegungen der SchauspielerInnen sind.

¹² Die Humorübersetzung in audiovisuellen Texten hat sich generell zu einem beliebten Forschungsthema entwickelt. Da dieser Themenbereich in Kapitel 4.2.3 einer genaueren Betrachtung unterzogen wird, wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen.

Empirical observation and statistical analysis of viewers' reactions to the humorous and cultural elements contained in the fragment under study indicates that the level of positive reception of the translated audiovisual text, especially in its original version with subtitles in Spanish, is dramatically inferior to the level of positive reception of the original version (...). This is probably due to the extreme literalness of the translated target text, sometimes resulting in puzzlement or, at best, general absence of reaction (Fuentes Luque 2003:298).

Sein Fazit lautet dementsprechend, dass sich eine zu wörtliche Übersetzung von audiovisuellem Humor negativ auf die Rezeption auswirkt (vgl. 2003:304).

Antonini/Chiaro (2009) kommen bei ihrer Untersuchung der Rezeption von italienisch synchronisierten Formaten zu dem Schluss, dass „the Italian dubbing industry appears to be producing a nation of viewers who are suffering from a syndrome of linguistic bipolarity. On the one hand they are aware that TV dubbese is unlike real Italian, on the other hand they are willing to accept it but as long as it remains on screen” (2009:111f.). Die Ergebnisse der Studie wären auch für italienische Synchronisationsunternehmen interessant, die in Fachkräfte investieren sollten, die fähig sind, so zwischen den Kulturen zu vermitteln, dass das italienische ‚dubbese‘ stärker an natürliches Italienisch angepasst wird. Auf diese Art könnte die Qualität der Synchronisation gesteigert werden (vgl. 2009:112).

2.4.3 Qualitätsmanagement

Ein Forschungsbereich, der sehr eng mit der Beschäftigung mit den RezipientInnen verknüpft ist, ist jener der Qualitätskontrolle von übersetzten audiovisuellen Produkten: „Quality goes hand in hand with reciprocal cooperation and trust between service providers and their clients.“ (Gambier 2008:31) Qualität wird dabei „defined by both external parameters (linked to viewers' needs and expectations) and intrinsic criteria (linked to such factors as translators' skills, labour organisation and the specific features of the AV mode)” (2008:31).

Zum Zweck der Qualitätskontrolle im AVT-Bereich müssen kollektive Anstrengungen unternommen werden, und zwar unter Einbeziehung von ProduzentInnen, AnbieterInnen und ZuschauerInnen – die Erwartungen und Anforderungen dieser Gruppen fallen nicht unbedingt mit jenen der TranslatorInnen zusammen (vgl. 2008:31). Eigentlich ist es seltsam, dass auf einem so großen Markt wie jenem der AVT fast keine Qualitätskontrolle vorhanden ist – die ZuschauerInnen scheinen sich einfach darauf zu verlassen, dass die Qualität der übersetzten Produkte stimmt (vgl. Chiaro 2008:242).

Die Diskussion um das Qualitätsmanagement bei der Übersetzung ist generell sehr komplex und ausführlich, allerdings gibt es gerade im AVT-Bereich keine „overtly recognised quality control“ (2008:242). Dies ist ungewöhnlich, denn die meisten „commercial and service sectors within the EU are now regulated by international quality standards such as ISO 9000 (International Organization for Standardization) certification“ (2008:245). Dass solche Zertifizierungsmöglichkeiten im AVT-Bereich nicht bestehen, ist möglicherweise auf die Unsichtbarkeit der Dienstleistungen in diesem Bereich zurückzuführen: „Take the case of dub-

bing; it would not be unfair to say that it is a service which is consumed pretty much automatically and in a sense goes by unnoticed.“ (2008:245)

Dabei gibt es eindeutig Qualitätsprobleme in der Synchronisationsbranche, die zum Beispiel dadurch zustande kommen, dass für die Synchronisation nur ein sehr kurzer Zeitraum eingeräumt wird, innerhalb dessen die ÜbersetzerInnen das Produkt liefern müssen. Dies geht natürlich auf Kosten der Qualität. Dies ist den KundInnen gegenüber aber nicht fair, denn sie haben ein Recht auf qualitativ hochwertige Produkte (vgl. 2008:246).

Ein anderes Problem in der AVT-Industrie ist, dass es eigentlich keinen Wettbewerb gibt. Den ZuschauerInnen wird eine Synchronversion präsentiert, diese können sie entweder ansehen oder nicht – sie haben in der Regel nicht die Wahl zwischen mehreren Synchronversionen. Auch die AuftraggeberInnen lassen nicht mehrere Synchronversionen anfertigen und wählen dann die beste aus (vgl. 2008:247).

Wie lässt sich die Situation nun verbessern? Natürlich ist es nicht realistisch, dass der Markt sich in nächster Zeit in Richtung eines größeren Wettbewerbes entwickelt und ZuschauerInnen plötzlich die Wahl zwischen mehreren Synchronversionen bekommen. Eine realistische Möglichkeit der Qualitätsverbesserung wäre aber „certifying operators by requiring them to obtain formal qualification through university training courses and work experience in dubbing/subtitling firms“ (2008:254). Dies bringt uns zum nächsten Forschungsbereich, der Didaktik.

2.4.4 Didaktik

Díaz Cintas/Andermann (2009) stellten fest, dass die AVT allmählich auch an den Universitäten angekommen ist¹³:

For many years, the skills of the trade were acquired in the workplace, away from educational establishments. Despite the importance of the role of AVT in our daily lives, on the whole universities have been slow in curriculum design and the development of new courses. This situation is, however, rapidly changing and there are now many different specialist courses in AVT on offer at universities worldwide. (Díaz Cintas/Andermann 2009:7)¹⁴

Gambier (2008:14) nennt einige Beispiele für Universitäten in Europa, an denen die AVT bereits Einzug in die Lehre gehalten hat. Dazu zählen unter anderem die Universitäten Barcelona, Brüssel, Kopenhagen, Granada, Lille, London, Manchester, Saarbrücken oder Straßburg. Kritik übt er insofern, als an diesen Universitäten hauptsächlich der Bereich der

¹³ Auch im Fremdsprachenunterricht könnten audiovisuelle Materialien eingesetzt werden, beispielsweise für den Zweitspracherwerb. Hier bieten sich vor allem untertitelte Formate an, um das Vokabular zu erweitern und Wissen über die fremde Kultur zu erlangen (vgl. Díaz Cintas/Andermann 2009:7).

¹⁴ Die zunehmende Wichtigkeit der Thematik spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass dem Themenbereich der Didaktik im Bereich der AVT ein ganzer Sammelband (Díaz Cintas 2008b) gewidmet wurde.

Untertitelung abgedeckt wird und es mehr AbsolventInnen gibt als am Markt gebraucht werden.

Orero nennt als Herausforderungen für die universitäre Ausbildung von ÜbersetzerInnen von audiovisuellen Texten, dass für sie realistische Arbeitsbedingungen simuliert werden müssen – es braucht die entsprechende Hard- und Software, zu übersetzendes Material sowie professionelle ÜbersetzerInnen als Lehrende. Besonders das Finden Letzterer gestaltet sich oft schwierig (vgl. Orero 2004:viii).

Gambier (2008) konstatiert: „AVT, translation of multimedia products and services, localisation of software, sites and games are all part of a major training challenge“ (2008:32) und schlägt als mögliche Lösung eine Kooperation mit Lehrveranstaltungen aus dem Bereich des Journalismus vor. Sowohl ÜbersetzerInnen als auch JournalistInnen arbeiten mit geschriebenen und gesprochenen Medieninhalten, die teilweise weitreichende gesellschaftliche und kulturelle Implikationen aufweisen, müssen Kompetenzen im Bereich der Dokumentation und der Terminologierecherche besitzen und dürfen die Zusammenarbeit mit anderen ExpertenInnen nicht scheuen. Beide Seiten könnten von einer Kooperation profitieren: „translators-localisers-editors could learn much from the communicative effectiveness of journalists, who in turn could benefit from the quality and precision of expression required in translation“ (2008:32).

3 Fernsehserien

3.1 ‚Konventionelle‘ Fernsehserien

3.1.1 Begriffsbestimmungen

Fernsehserien – jeder kennt die eine oder andere, viele sehen sich sogar regelmäßig Folgen verschiedener Serien an. Aus unserem Alltagsleben in einer „Unterhaltungs-gesellschaft“ (Frizzoni/Tomkowiak 2006:7) sind sie schlichtweg nicht mehr wegzudenken. Das vielschichtige Phänomen ‚Fernsehserie‘ zu definieren, gestaltet sich angesichts seiner vielen verschiedenen Ausprägungen aber schwierig. Hickethier schlägt folgende Definition vor:

Mit der Fernsehserie meinen wir heute in erster Linie eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen den einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist. Sie ist in ihren Ausformungen vielfältig (...). Zur Seriengeschichte gehören ebenso Serien mit *abgeschlossenen Folgehandlungen* wie *Fortsetzungsgeschichten*, deren Folgen aufeinander aufbauen. (...) Die Entwicklung der Serienformen ist wie jede Gattungs- und Genreentwicklung als eine dynamisch sich verändernde zu begreifen (...); auch in Zukunft werden noch neue Formen entwickelt werden. [Hervorhebung im Original] (Hickethier 1991:8)

Die Geschichte des seriellen Erzählens geht weit zurück: Radioserien sind die unmittelbaren Vorgänger unserer heutigen Fernsehserien, davor gab es im Bereich des seriellen Erzählens schon Comics, Zeitungsfortsetzungsromane, Kolportageliteratur und Kinoserien. Zu den ältesten Beispielen des seriellen Erzählens gehören die Geschichten aus 1001 Nacht (vgl. 1991:17) – das Serielle hat die Menschen also schon vor langer Zeit fasziniert.

Beim Stichwort ‚Fernsehserie‘ denken viele zuerst an sogenannte Seifenopern: „A soap opera is a continuing fictional dramatic television program, presented in multiple serial installments each week through a narrative composed of interlocking storylines that focus on the relationships within a specific community of characters.“ (Stempel Mumford 1995:31) Wichtig dabei ist, dass die Handlung theoretisch ewig weitergeführt werden könnte, dass sie also nicht auf irgendein Ziel hinausläuft (vgl. 1995:39). Seifenopern wurden lange als minderwertiges Fernsehen angesehen, doch heute ist die Bezeichnung nicht mehr so negativ konnotiert (vgl. 1995:31). Auch O’Donnell (1999) verteidigt Seifenopern. Er geht zwar davon aus, dass sie immer noch einen schlechten Ruf haben, da die ZuschauerInnen solcher Serien oft als vollkommen passiv und unkritisch und die Serien selbst als verblödend angesehen werden, aber er schreibt auch, dass ihre ZuschauerInnen eigentlich gar nicht so unkritisch sind, sondern sich mitunter von einer Sendung abwenden, wenn diese nicht ihren Erwartungen entspricht. Die ProduzentInnen sind sich der diesbezüglichen Macht der ZuseherInnen auch durchaus bewusst (vgl. 1999:18f.).

Hickethier (1991:18) nennt als weitere Bezeichnung für Seifenopern (oder *Soap-Operas*) auch noch *daytime serials*, weil sie typischerweise tagsüber ausgestrahlt werden. Er

grenzt sie somit durch ihren Ausstrahlungszeitpunkt von den *pimetime series* und den *episodical series* ab, die üblicherweise im Hauptabendprogramm ausgestrahlt werden. Generell ist zwischen *series* und *serials* zu unterscheiden: Erstere sind in episodischer Form erzählt, das heißt, die Ereignisse in den einzelnen Folgen beziehen sich nicht aufeinander und die Folgen können daher in beliebiger Reihenfolge angesehen werden. Typische Vertreter dieser Gattung sind Krimiserien: Jeder Folge ist in sich abgeschlossen, weil immer ein Fall gelöst wird, der aber keinen Einfluss auf die weiteren Folgen hat. Die Figuren verändern sich in *series* nicht (vgl. Reinecke 2007:7f.), sondern sie „ordnen sich dem Fall unter“ (2007:18). Daher fühlen sich die ZuseherInnen mit ihnen nicht besonders verbunden, sie kennen die Figuren ja auch nur oberflächlich (vgl. 2007:18). Im Gegensatz dazu schildern *serials* längere Erzählstränge, die sich über mehrere Folgen erstrecken. Ihre Folgen sollten in der richtigen Reihenfolge angesehen werden, weil den ZuseherInnen für das Verständnis der jeweiligen Folge sonst das Vorwissen aus früheren Episoden fehlt. *Serials* stellen eine längere, linear erzählte Geschichte dar. *Soap-Operas* gehören typischerweise dieser Gattung an (vgl. 2007:8f.). Dem Leben der ProtagonistInnen wird in *serials* mehr Aufmerksamkeit geschenkt, ihre „Probleme und Konflikte [sind] komplexer und privater“ (2007:18). Allerdings machen die Figuren keine allzu großen Veränderungen durch, da sie für die ZuschauerInnen wiedererkennbar bleiben sollen und das Publikum außerdem nicht zu sehr mit ihren Problemen belastet werden soll, denn bei *serials* steht ganz klar die Unterhaltung im Vordergrund (vgl. 2007:19). Sie weisen aber auch noch andere Charakteristika auf, wie im nächsten Unterkapitel beschrieben wird.

3.1.2 Charakteristika

Zu den Charakteristika von Fernsehserien zählt zuallererst ihre Mehrteiligkeit: Was nicht mindestens zwei Folgen hat, ist keine Serie. Außerdem stehen die einzelnen Folgen irgendwie miteinander in Bezug, es gibt Verbindungen zwischen ihnen. Aufgrund der vorangegangenen Folgen entstehen in den ZuschauerInnen Erwartungen bezüglich der kommenden Ereignisse, die sich aus dem Wissen über das bisherige Seriengeschehen speisen (vgl. Hickethier 1991:8f.):

Die Narration erzeugt einen *Erwartungsdruck* auf eine Lösung, ein Ende der Geschichte hin, in dem sich alle Erzählfäden aufgehoben finden, das aber gerade bei langlaufenden Serien immer wieder hinausgeschoben bzw. nur in Teilen angeboten und zugleich mit neuen, weiterführenden Ausgangssituationen für neue Geschichten kombiniert wird. [Hervorhebung im Original] (1991:30)

Serien sind zwar in sich geschlossen, beziehen sich aber oft auf einen „größeren, häufig auch vom Zuschauer gekannten Gesamtzusammenhang“ (1991:10) – genau diese Eingebundenheit macht den Reiz vieler Serien aus. Teilweise nehmen Serien Anleihe an früheren Formaten (oder früheren Folgen desselben Formates), wodurch die ZuseherInnen eine Querverbindung herstellen können: Sie erinnern sich an bereits Gesehenes, die Sendung bekommt dadurch eine zusätzliche Ebene, denn den Menschen, die sie sich regelmäßig ansehen (beziehungswei-

se solchen, die sich früher schon andere Serien angesehen haben), wird das Gefühl gegeben, Insiderwissen zu besitzen. Aber auch, wenn sie die Anspielung auf eine frühere Sendung nicht erkennen sollten, können sie die Serie genauso genießen, denn Serien sind so aufgebaut, dass immer wieder an frühere Ereignisse erinnert wird, damit alle ZuseherInnen die größeren Zusammenhänge verstehen können (vgl. Dant 2012:91).

Ein weiteres konstituierendes Merkmal von Serien ist der sogenannte Cliffhanger – ein „große Spannung (...) hervorrufendes dramatisches Ereignis am Ende einer Folge einer (...) Fernsehserie (...), das die Neugier auf die Fortsetzung wecken soll“ (Duden online 2014). Dadurch, dass die jeweilige spannende Situation erst später aufgelöst wird, sollen die ZuschauerInnen dazu bewegt werden, sich die nächste Folge anzusehen – sie wollen ja wissen, wie es weitergeht und wie das am Ende der Folge entstandene (und für den Helden oder die Heldin oft bedrohliche) Szenario ausgehen wird.

Wichtig ist laut Hickethier im Zusammenhang mit Fernsehserien auch, dass sie in ein fixes Programmschema eingebunden sind:

Die Serie als Ganzes stellt sich den Zuschauern als ein *in sich abgeschlossener Kosmos innerhalb des Fernsehprogrammes* dar, in den die Zuschauer auf einfache Weise, nämlich durch regelmäßiges Zuschauen, sich einfinden können und der erst durch ihr Zuschauen entsteht. Das Seriengeschehen bildet innerhalb des Programmkontinuums eine Welt für sich. [Hervorhebung im Original] (Hickethier 1991:10)

Das Fernsehen ist derart in den Alltag der ZuschauerInnen integriert, dass es zu einer „rituelle[n] Nutzung des Angebots“ (1991:12) kommt: Da die ZuschauerInnen ständig unterhalten und informiert werden wollen, gestalten die Fernsehsender ihr Programm so, dass an gewissen Sendeplätzen immer ähnliche Sendungen ausgestrahlt werden, damit sich die ZuschauerInnen darauf einstellen können. Das Programm ist dadurch regelmäßig und kontinuierlich – man könnte auch sagen ‚seriell‘ (vgl. 1991:12).

Dies mag für die Zeit, in der diese Zeilen verfasst wurden, zugetroffen haben, doch seitdem ist die Bedeutung von fixen Ausstrahlungszeiten aufgrund von neuen technischen Entwicklungen (DVDs, Blu-Rays, Streaming usw.) deutlich zurückgegangen. Dieser Aspekt wird in Kapitel 3.2. näher erläutert. Auch auf die Tatsache, dass ein Charakteristikum der neuen Serien, wie sie in Kapitel 3.2 beschrieben werden, genau darin besteht, nicht so gut für diese Art der Rezeption (nämlich, sich ein Mal pro Woche und immer zur gleichen Zeit eine Folge anzusehen) geeignet zu sein, wird später noch eingegangen.

Die konventionellen Serien haben – im Gegensatz zu neuen oder Autorenserien – gemein, dass der Großteil der Handlung durch den Dialog erzählt wird, Bilder allein liefern nur selten Informationen (vgl. Reinecke 2007:23). Außerdem weisen herkömmliche Serien selten eine „[a]ufwendige filmische oder sogar experimentelle Bild- und Tongestaltung“ (2007:24) auf. Auch die Beleuchtung wird nicht zur Vermittlung von Inhalten verwendet, denn das Licht ist ‚ganz normal‘, wie es die ZuschauerInnen auch aus dem echten Leben kennen – „[a]lles im

Bild ist gleichmäßig und deutlich ausgeleuchtet, es geht nichts im Schatten verloren“ (2007:24). Genauso wird auch Musik nur „sparsam und unauffällig eingesetzt“ (2007:25). Des Weiteren zeichnen sich konventionelle Serien durch eine „klare Rollenverteilung von Gut und Böse“ (2007:84) aus.

3.1.3 Funktionen

Die Funktionen, die Fernsehserien für ihre SeherInnen erfüllen, sind vielfältig: Sie lösen Gefühle wie Freude oder auch Angst aus, dienen der Entspannung, lassen sie ihre Einsamkeit vergessen oder helfen bei der Problembewältigung (vgl. Willsberger 1998:15), indem die Inhalte der Serien auf die eigene Lebensrealität umgelegt und so neue Lösungswege gefunden werden können. Nicht zu vergessen ist auch, dass RezipientInnen durch das Ansehen einer Serie für eine kurze Zeit nicht an ihre eigenen Probleme denken, weil sie sich mit den Problemen der ProtagonistInnen im Fernsehen beschäftigen, was auch hilfreich beim Überwinden ihrer eigenen Schwierigkeiten sein kann (vgl. 1998:80). Denn durch das Erleben der Probleme der handelnden Figuren

können die Zuschauer sich der imaginierenden und emotionalen Anteilnahme hingeben, die aber aufgrund der Besonderheit der Serienstruktur gleichwohl einen distanzierenden und distanzierten Blick auf die dargestellte Realität zulässt: und somit das Bewußtsein ihrer Differenz zur eigenen Wirklichkeit keineswegs verstellt. Es ist vielmehr gerade diese Differenz, die im Eintauchen in die andere Wirklichkeit des Fernsehens genossen wird. (Keppler 1994:35)

Als massenmediale Phänomene üben Fernsehserien einen großen Einfluss auf die Menschen aus, die sie sich ansehen. Serien dienen als Anstoß für Gespräche, transportieren mitunter bestimmte Ideologien und beeinflussen den Lebensstil ihrer RezipientInnen, denen sie diesbezüglich verschiedene Modelle vorstellen (vgl. Brandstetter 2004:47f.). Serien können Menschen auch durchaus helfen, sich in einer Kultur zurechtzufinden, denn sie „vermitteln kulturelle Werte, Normen und Verhaltensweisen“ (2004:48). Dies ist besonders in Bezug auf übersetzte (US-amerikanischen) Serien interessant, denn diese üben zweifelsohne einen großen Einfluss auf Menschen aus vielen anderen Kulturen aus, bis hin zur zunehmenden ‚Amerikanisierung‘, die sich in einigen Bereichen des Lebens durchaus konstatieren lässt.

Das Faszinierende an Serien ist, dass sie eine Welt präsentieren, die zwar nicht immer der realen Welt entspricht, den ZuschauerInnen aber trotzdem die Möglichkeit gibt, in den ihnen präsentierten Verhältnissen immer wieder Anknüpfungspunkte an ihr eigenes Leben zu finden. Die Serie kann in diesem Sinne als „Rahmen mit darin stattfindenden Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen“ (Hickethier 1991:40) beschrieben werden, „zu denen sich die Zuschauer in Beziehung setzen“ (1991:40). Dies gilt für Serien im Original genauso wie für übersetzte Serien: Den deutschen ZuschauerInnen ist beispielsweise klar, dass die Serie *Emergency Room* sicher nicht in einem deutschen Krankenhaus spielt, sie verstehen aber trotzdem, was in dem amerikanischen Krankenhaus, das in der Serie darge-

stellt wird, vor sich geht und empfinden die Serie als unterhaltsam und spannend (vgl. Seif-ferth 2009:119). Das Gesehene hat auf sie zwar sicherlich eine andere Wirkung als auf SeherInnen des Originals – die mit größerer Wahrscheinlichkeit schon einmal in einem US-amerikanischen Krankenhaus waren und Erfahrungen mit dem US-amerikanischen Gesundheitssystem gemacht haben, und somit andere Assoziationen damit verbinden als SeherInnen der Synchronversion, die das Gesehene nicht mit solchen Erfahrungen verknüpfen können und keinen so persönlichen Bezug dazu haben –, diese andere Wirkung muss aber nicht ‚schlechter‘ oder ‚weniger unterhaltsam‘ sein.

Anzumerken ist außerdem, dass die Rezeption von Medieninhalten generell etwas sehr Subjektives ist, weil das Gesehene und Gehörte immer mit eigenen, ganz individuellen Erfahrungen, Werten, Vorstellungen usw. in Verbindung gesetzt wird. Die ZuschauerInnen einer Serie müssen diese also nicht unbedingt so wahrnehmen, wie die ProduzentInnen es vorgesehen haben: „Der Rezipient kann Medieninhalte auf unterschiedliche Art und Weise lesen.“ (Brandstetter 2004:18) Auch O’Donnell stellt fest, dass Serien keine „texts in themselves“ (O’Donnell 1999:10) sind, sondern vielmehr der Schauplatz eines „complex ongoing process of negotiation between producers and consumers“ (1999:10). Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch noch, dass es dem Fernsehgenuss keinen Abbruch tut, wenn die SeherInnen nicht mit den moralischen Prämissen einverstanden sind, die die Charaktere einer Serie vertreten – sie können diese sogar strikt ablehnen. Auch wenn amoralische Werte dargestellt werden, die die ZuschauerInnen nicht befürworten, können sie die Serie trotzdem mögen. Außerdem können Fernsehsendungen auf verschiedenste Art und Weise interpretiert werden, sie präsentieren ihre Moral nicht vorgefertigt, denn sie sind ja keine Parabeln oder Allegorien (vgl. Dant 2012:42). Trotzdem zeigt das Fernsehen im Allgemeinen (und somit auch Fernsehserien) den Menschen immer wieder indirekt, wie sie handeln sollten, denn es präsentiert ihnen die Konsequenzen, die anderes Handeln mit sich bringt. Das Fernsehen kann die soziale Solidarität oder Toleranz gegenüber verschiedenen Verhaltensweisen fördern, „[i]t can stimulate reflection on current attitudes and values, but it can also be an occasion for judging behaviour that transgresses what should be universal values“ (Dant 2012:71). Das Fernsehen ist so gesehen nicht nur ein Medium, sondern auch eine Institution, die keine einheitliche Moralvorstellung präsentiert, sondern viele verschiedene nebeneinanderstellt (vgl. 2012:71). Diese können aus ganz unterschiedlichen Kulturen stammen.

3.2 Eine neue Art von Fernsehserien: Autorenserien

In letzter Zeit hat sich eine neue Art der (meist amerikanischen) Fernsehserie etabliert, die als „Autorenserie“ (Dreher 2010a:9) bezeichnet wird. Ein paar Beispiele für diese „Serienepen“ (2010a:9) sind *Oz*, *Die Sopranos*, *Deadwood*, *The West Wing*, *The Wire*, *Mad Man*, *Brekaing Bad* oder *Treme* (vgl. 2010a:9). Sie unterscheiden sich in einigen Punkten von den „herkömm-

liche[n] TV-Serien“ (Dreher 2010b:33): Bei den traditionellen Serien gab es bestimmte Regeln, die stets eingehalten wurden: Die Handlung war innerhalb der Folgen abgeschlossen, die Dramaturgie war auf die Werbepausen zugeschnitten, die ProtagonistInnen veränderten sich nicht (und zwar weder körperlich noch geistig: sie alterten nicht und machten auch psychisch keine Verwandlung durch) und ganz allgemein waren sich alle diese Serien irgendwie ähnlich, obwohl sich ihre Themen unterschieden (vgl. 2010b:23). Diese konventionellen Serien waren massentaugliche Industrieerzeugnisse (vgl. 2010b:33). Damit ihre Massentauglichkeit sichergestellt wurde, gab es einige Tabuthemen, die sie einfach nicht behandelten, vor allem, um keine WerbekundInnen abzuschrecken. Deshalb waren diese Serien nie gesellschaftskritisch und behandelten generell keine kontroversen Themen. Fernsehen bedeutete oberflächliche Unterhaltung (vgl. 2010b:35). Diese Serien vermittelten vor allem „zwei kindliche Vorstellungen: dass sich nichts ändert (...) und dass man ewig lebt“ (2010b:23). Dies sollte sich mit den neuen Serien ändern.

3.2.1 Entwicklung

Schon in den 1960er und 1970er Jahren gab es vereinzelt Serien, die mit dem typischen, oben beschriebenen Mustern brachen – hier wäre beispielsweise *The Prisoner* (deutscher Titel: *Nummer 6*) zu nennen. Diese Serie war nicht so optimistisch wie die klassischen Serien und besaß auch kein Happy End (vgl. Dreher 2010b:31-33). In den 1980er Jahren feierten *Dynasty* (deutscher Titel: *Der Denver-Clan*) und *Dallas* ihre Premieren. Beide Serien verband eine gewisse „Abgründigkeit und Abgefemtheit“ (2010b:33). Hickethier (1991) sieht einen Zusammenhang zwischen dieser „neuen Seriengeneration“ (1991:35) und der Regierungszeit von Ronald Reagan in den USA, während derer der Konservatismus wieder an Bedeutung gewann. Er merkt aber an, dass nicht ganz klar ist, was hier Ursache und was Wirkung ist: „[Es] bleibt ungelöst, ob die Serien Reflex veränderter Mentalitäten sind, oder ob sie, indem sie veränderte Weltbilder und veränderte Verhaltensweisen vorführen, zur Veränderung ersterer führen.“ (1991:35) Er geht aber auf jeden Fall davon aus, dass Serien „Momente eines kollektiven Unterbewussten“ (1991:35) enthalten.

Einen weiteren Schritt hin zu Qualitätsserien bildete die Serie *Oz*, die ab 1997 auf dem amerikanischen Pay-TV-Sender HBO ausgestrahlt wurde: Das Besondere an der Serie ist, dass sie sehr realistisch und hart das Leben in einem amerikanischen Hochsicherheitsgefängnis beschreibt und dabei seine Figuren sehr ernst nimmt: „Sie werden nicht spekulativ ausgebeutet für einen möglichst spektakulär und brutal inszenierten Plot, und sie werden auch nicht dämonisiert.“ (Dreher 2010b:25) Ihre Handlungen sind angesichts ihrer Situation nachvollziehbar (vgl. 2010b:27).

Die soeben beschriebenen Serien unterscheiden sich in einigen Punkten von konventionellen Serien, sie können also als Vorläuferinnen der heute populären Autorenserien angesehen werden, aber noch nicht als richtige Vertreterinnen dieser Gattung, da sie auch noch eini-

ge Merkmale herkömmlicher Serien aufweisen. So entwickelt sich die Handlung von *Dallas* beispielsweise nicht auf ein erkennbares Ziel hin, die Serie könnte theoretisch endlos fortgesetzt werden (vgl. Ang 1986:68) – ein Charakteristikum von klassischen Soap-Operas.

Ein anderes, oft genanntes Beispiel, wenn es um Qualitätsserien geht, ist *Die Sopranos*. Genauso wie auch *Oz* wurde diese Serie vom Sender HBO produziert (vgl. Dreher 2010b:39). In dieser Serie sterben erstmals wichtige Personen – etwas, das bei herkömmlichen Serien undenkbar wäre. Dies war umso bewegender für die ZuseherInnen, als sie sich in die komplexen Figuren wirklich hineinversetzen und sich mit ihnen identifizieren konnten (vgl. 2010b:43). Die Komplexität der Figuren sowie ihre psychische Entwicklung sind auch ein Charakteristikum der Serie *Lost*, in der die Grenzen zwischen Gut und Böse verschwimmen (vgl. Reinecke 2007:84).

Auch, wenn sich nicht genau bestimmen lässt, wann die Trendumkehr hin zu qualitativ hochwertigen Serien im US-amerikanischen Fernsehen begann, so lässt sich doch folgendes konstatieren:

Im Verlauf der letzten Jahre hat sich in der amerikanischen Serienlandschaft ein markanter Wandel vollzogen – weg von einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen, die den Vergleich mit dem Kino nicht mehr zu scheuen brauchen und sogar vieles von dem, was wir auf der großen Leinwand geboten bekommen, in den Schatten stellen. (Blanchet 2011:37)

So stellt auch Harris bei der Analyse einiger Filme aus dem Jahr 2010 fest, dass viele Serien ihnen qualitativ bereits überlegen sind:

[S]hows as varied in content, tone, and audience as *Glee*, *Breaking Bad*, *Modern Family*, *Lost*, *Dexter*, *The Good Wife*, and *Mad Men* gave viewers characters and plots worthy of spirited and enthusiastic discussion whether you liked them or not. (...) TV can be programmed for niche audiences; these days, studios only know how to spend too much money in order to lunge after too many eyeballs. TV actually tests its ideas before they air with pilots; studios just try to imagine what the poster will look like. Most significantly, TV can react quickly to a changing zeitgeist, whereas movies now take ridiculously long to respond to anything, if they even try. (Harris 2010)

Allerdings sind diese neuen, innovativen Serien im deutschsprachigen Fernsehen (noch) rar: Viele werden in Deutschland (oder Österreich) gar nicht ausgestrahlt, und die Sendetermine derjenigen, die gezeigt werden, sind meist wenig attraktiv (vgl. Dreher 2010a:9). Dies trifft beispielsweise auch auf *Breaking Bad* zu: Erst 2014, also sechs Jahre nach der Erstausstrahlung der Serie in den USA, zeigt der ORF die ersten Folgen der Serie: Seit 1. April sind auf ORF eins dienstags und mittwochs ab ca. 23:30 Uhr die Folgen der ersten Staffel zu sehen. Geplant ist in weiterer Folge die Ausstrahlung aller fünf Staffeln (vgl. Die Presse 2014). Auch betreffend Eigenproduktionen bietet das deutsche Fernsehen nicht viele qualitativ hochwertige Serien des neuen Typs – Ausnahmen bilden die *Lindenstraße*, *Berlin-Alexanderplatz* oder *Heimat* (vgl. Dreher 2010b:39). Die geringe Zahl der deutschen und österreichischen Serien-Eigenproduktionen lässt sich möglicherweise darauf zurückführen, dass es für die Sender güns-

tiger ist, die Ausstrahlungsrechte für eine (US-amerikanische) Serie zu kaufen, als eine eigene Serie zu produzieren (vgl. Brandstetter 2004:35).

Durch die Entwicklung dieser neuen Serienart hat sich auch die Art verändert, wie Serien angeschaut werden, wie beispielsweise Bock (2013) bestätigt. Sie untersuchte die Fernsehrezeption sehr detailliert und stellte fest, dass sich die Rezeption von Fernsehserien in letzter Zeit insofern verändert hat, als sie vielschichtiger wurde (Serien werden nicht mehr nur vor dem Fernseher angesehen), und dass sie sich in Zukunft weiterhin in dieselbe Richtung entwickeln wird:

Der ‚Serienzuschauer von morgen‘ schaut eine Episode *True Blood* im Fernsehen, während er den neuesten Fanratsch in einem Onlineforum liest. Abgelenkt von einem Skype-Chat mit einem anderen *True Blood*-Fan - beide haben angeregt über die Romanze zwischen Sookie und Bill diskutiert - verpasst er das Ende der Episode und schaut sie deshalb (...) im Internet. Er beschließt, diese Folge herunterzuladen und zu bearbeiten, schneidet die besten Szenen zusammen, vertont sie mit neuer Musik und lädt sie als Fan-Art-Clip bei YouTube hoch, um sie mit anderen Zuschauern zu teilen. (2013:392f.)

3.2.2 Charakteristika

Schon 1979 beschrieb Prokop die „Faszination, die von den *guten* Produkten ausgeht“ [Hervorhebung im Original] (Prokop 1979:7). Gute Serien zeichnen sich beispielsweise durch eine konsequentere und konsistentere Gestaltung und einen weniger stereotypen Inhalt aus. Außerdem beruht ihre Faszination häufig auf der Schilderung von unangenehmen oder bedrohlichen Situationen, in denen das „dargestellte (...) Objekt, in seiner Realität oder in seinen Möglichkeiten, adäquat behandelt wird“ (1979:7). Das gute Produkt begeistert auch durch seine Stimmigkeit sowie „die Bewußtheit, die Reflektiertheit, die Sorgfalt von Details, die gekonnte Darstellung“ (1979:7). Diese Aussagen treffen genau auf die Art von Serien zu, denen dieses Unterkapitel gewidmet ist.

Als Kennzeichen von Autorenserien nennt Dreher (2010b:59) außerdem folgende: „Autoren-Prägung, komplexe Erzähl- und Personenstrukturen, substanzielle Aussagen, kritisch-politische Schilderung historischer und gesellschaftlicher Zustände, realistische Anmutung, innovative Macharten etc.“ Ihr Zweck ist nicht mehr nur zu unterhalten – es handelt sich bei ihnen vielmehr um Kunstwerke (vgl. 2010b:61). Der Autorschaft wird durch diese neuen Serien eine ganze neue Bedeutung verliehen (vgl. Lavery 2010:75), die sogenannten ‚Showrunner‘¹⁵ der neuen Serien zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie „ausgezeichnete, hochspezialisierte Talent-Scouts“ (2010:77) sowie multitaskingfähig sind und immer den Überblick behalten (vgl. 2010:77). Außerdem streben sie sehr stark nach Unabhängigkeit (vgl. 2010:81).

¹⁵ „The person who has overall creative authority and management responsibility for a television programme“ (Oxford Dictionaries Online 2014).

Bei den neuen Serien spielt des Weiteren die Möglichkeit, sich in die Charaktere hineinzusetzen und sich mit ihnen identifizieren zu können, eine wichtige Rolle. Die ProtagonistInnen wirken nämlich sehr ‚echt‘, ihre Handlungen sind nachvollziehbar – dies macht oftmals den Reiz der Serien aus (vgl. Ang 1986:40f.). Außerdem wird nicht am Ende jeder Folge ein Handlungsstrang beendet, sondern es gibt mehrere Handlungsstränge, die sich mitunter auch über ganze Staffeln erstrecken (vgl. Dreher 2010b:33). Die Handlung wird auch nicht immer chronologisch erzählt (vgl. Reinecke 2007:86) – bei *Breaking Bad* gibt es beispielsweise immer wieder – meist am Beginn einer Folge – Szenen, die in der Zukunft spielen. Diese lassen die ZuseherInnen rätseln, wie es zu der gezeigten (meistens dramatischen oder schockierenden) Situation kommen konnte.

Ein wichtiger Punkt, der Autorenserien von konventionellen Serien unterscheidet, ist, dass ihre Geschichten nicht endlos lange weitererzählt werden können (vgl. Reinecke 2007:86): In *Lost* ist das Ziel, dessen Erreichung die Serie automatisch beendet, die Rettung von der Insel; in *Breaking Bad* ist klar, dass der Protagonist Walter früher oder später entweder als Heisenberg enttarnt und verhaftet wird oder an Lungenkrebs stirbt. Auch wenn die ZuseherInnen nicht wissen, welches der beiden Ereignisse zuerst eintreten wird, so wissen sie doch, dass Walters Drogengeschäfte sich nicht ewig hinziehen werden. Eine weitere Parallele von *Lost* und *Breaking Bad*, die auch ein Merkmal von vielen anderen Autorenserien ist, ist die Art des Dialoges: Er ist reich an Metaphern und impliziten Hinweisen, sodass die RezipientInnen mitdenken müssen und somit aktiv eingebunden werden (vgl. 2007:87).

Eine weitere Neuerung, die manche Autorenserien brachten, war, dass sie nicht in den großen Metropolen spielen (und auch nicht dort gedreht wurden), sondern beispielsweise – wie *Breaking Bad* – im Südwesten der USA, und dass sie diese Regionen auch authentisch abbilden (vgl. Lavery 2010:87).

Qualitätsserien müssen nicht zwangsläufig aus dem Drama-Genre stammen: Es gibt durchaus auch qualitativ hochwertige Comedy- bzw. Sitcom-Serien, beispielsweise *The Office*, *Extras* oder *Frasier* (vgl. Dreher 2010b:59). Außerdem sind diese neuartigen Serien oft auch nicht klar einem Genre zuzuordnen, weil sie Elemente aus mehreren verschiedenen Genres enthalten (vgl. Reinecke 2007:86). So werden beispielsweise in *Desperate Housewives* Elemente aus Seifenoper, Krimi und Komödie vereint und *Dr. House* ist eine Arztserie, die Elemente einer episodischen Serie enthält, weil in jeder Folge ein Fall gelöst wird (vgl. Blanchet 2011:58). Auch *Breaking Bad* bedient sich verschiedener Elemente aus diversen Genres: „This TV series in many ways incorporates the dramatic strengths of both the most spellbinding soap operas as well as the sweep of successful panoramic moviemaking.“ (Falk 2013)

Eine Neuheit dieser Serien ist auch – wie bereits angedeutet – die Art, wie sie typischerweise rezipiert werden: Immer mehr Menschen sehen sich ganze Staffeln am Stück an – fast so, als würden sie ein dickes, spannendes Buch lesen, das man einfach nicht aus der Hand

legen kann (vgl. Dreher 2010b:31). Bei Büchern ist es ganz normal, sie innerhalb kürzester Zeit ausgelesen zu haben, aber „im audiovisuellen Bereich waren eine solche Werk-Dimension und das korrespondierende Rezeptionsverhalten bisher unbekannt“ (2010b:31). Früher waren die ZuseherInnen an das von den Fernsehsendern festgelegte Programm gebunden – sie konnten nur das sehen, was auf irgendeinem von ihnen empfangbaren Fernsehkanal ausgestrahlt wurde. Deshalb spricht Ang in diesem Zusammenhang vom „autoritären Charakter der Fernseh-Programmgestaltung“ (Ang 1986:33), die die ZuseherInnen in eine sehr passive Rolle drängte. Dies hat sich heute geändert – dank technischen Entwicklungen wie DVDs, Blu-Rays und Video-on-demand¹⁶ ist die Rezeption nun viel individueller bestimmt, die ZuschauerInnen sind unabhängig von Ausstrahlungsterminen im Fernsehen und entscheiden selbst, wann sie was sehen wollen. Für diese neue Art der Rezeption, bei der meistens gleich mehrere Folgen oder sogar eine ganze Staffel einer Serie am Stück angesehen werden, hat sich im englischen Sprachraum die Bezeichnung „binge-watching“¹⁷ eingebürgert. Dies ist eine sehr passende Rezeptionsform für die epischen Serien, deren Tragweite nicht wirklich zu begreifen ist, wenn beispielsweise immer nur eine Folge pro Woche angesehen wird. So schreibt zum Beispiel Dreher (2010b:43), die „epochale Qualität der Serie [*Die Sopranos*] nicht begriffen“ zu haben, als er sie nur im Fernsehen ansah, wo pro Woche eine Folge ausgestrahlt wurde. Erst durch den Kauf der DVDs war es ihm möglich, die Serie „auf adäquate Weise anzusehen“ (2010b:43): „Man erkannte die Komplexität der Erzählung und der Charaktere, man konnte die Verknüpfung von kurzen, mittleren und langen Handlungssträngen bewundern und somit die komplizierten Zusammenhänge der Dramaturgien einer Folge, einer (...) Staffel und die der ganzen Serie.“ (2010b:43)

3.2.3 Auswirkungen

Durch die neuen Serien kam es zu einer „fundamentale[n] und umfassende[n] Neuerung im Bereich filmischer Erzählung“ (Dreher 2010a:9). Mittlerweile gibt es im Fernsehen schon mehr dieser „interessanten und gelungenen Experimente filmischen Erzählens“ (2010a:9) zu sehen als im Kino. Deshalb nennt Dreher (2010b:37) diese neuartigen Serien auch „Riesensfilme“ und Reinecke (2007) bezeichnet sie schon im Titel seiner Diplomarbeit als „Megamovies“.

Die mit den Qualitätsserien einhergehende, neue Rezeptionsweise eröffnete auch neue Möglichkeiten für die ProduzentInnen und Sender: Nun ist es möglich, Serien zu produzieren, bei denen die ZuschauerInnen nicht so leicht irgendwo in der Mitte einsteigen können, weil die Handlungen so komplex sind, dass sie für alle, die die Serie nicht von Anfang an verfolgt haben, nur schwer zu verstehen sind. Beispiele dafür sind *Lost* und *24*: Wären diese Serien

¹⁶ Video-on-demand bezeichnet Services, mit denen man Fernsehprodukte entweder direkt im Internet ansehen oder herunterladen kann. Die wahrscheinlich bekannteste Plattform dafür ist Netflix.

¹⁷ Das Verb „binge-watch“ war 2013 sogar als Wort des Jahres des *Oxford Dictionary* nominiert (vgl. Oxford Dictionaries 2013).

nur im Fernsehen ausgestrahlt worden, hätten sie wegen dieser Tatsache während ihrer Laufzeit wohl kaum an Publikum gewinnen können. Da es mittlerweile aber neue Wege gibt, Serien zu sehen und Verpasstes innerhalb kürzester Zeit ‚aufzuholen‘, erfreuten sie sich immer größerer Beliebtheit (vgl. Blanchet 2011:40f.).

Diese neue, ständige Verfügbarkeit von Inhalten übt auch einen Einfluss auf die Bedeutung des Fernsehens als Medium aus: Für Fernsehsender ist es schwieriger geworden, hohe Einschaltquoten zu erzielen, weil die Menschen nun nicht nur eine viel größere Anzahl an verschiedenen Sendungen zur Auswahl haben, sondern weil sie auch selbst bestimmen können, wann sie sie sich ansehen. Der soziale Aspekt – die gemeinsame Erfahrung – geht ein wenig verloren, wenn sich nicht mehr so viele Menschen zur selben Zeit dieselbe Sendung ansehen (vgl. Dant 2012:214).

Erwähnenswert sind im Zusammenhang mit den Autorenserien auch die Menschen, die für ihren Inhalt verantwortlich sind: Die Hierarchien innerhalb des Produktionsteams haben sich im Vergleich zu konventionellen Serien verändert, die RegisseurInnen und Produktionsfirmen haben an Bedeutung verloren. Bei Serien wie *Breaking Bad* wechseln die RegisseurInnen ständig, während das AutorInnenteam immer dasselbe bleibt. Schon alleine dies rechtfertigt die Wichtigkeit Letzterer und des ‚Creators‘ oder ‚Showrunners‘, also desjenigen, der bei der ganzen Serienproduktion quasi die Oberaufsicht führt (vgl. Dreher 2010b:47). Die Produktionsbedingungen von Fernsehserien haben sich verändert und das ist auch gut so, denn unter Bedingungen, wie sie früher geherrscht haben, könnten gar keine Qualitätsserien, wie wir sie heute kennen, entstehen (vgl. 2010b:47).

3.3 Schlussfolgerungen in Bezug auf die Übersetzung

US-amerikanische Filme und Serien haben in Europa laut Brandstetter (2004:40) unter anderem auch deshalb so großen Erfolg, weil sie stark kommerziell ausgerichtet sind, sehr aggressiv beworben werden und ihr Export sogar von der US-amerikanischen Regierung unterstützt wird. Außerdem bedienen sie sich einer relativ universellen Symbolik, die auch außerhalb der USA verstanden werden kann (vgl. 2004:42): Heutzutage werden (US-amerikanische) Serien oft schon so konzipiert, dass sie sich leicht international vermarkten lassen, es gibt „zahlreiche Produktionen, die auf ein möglichst breites – nationales sowie internationales – Publikum abzielen“ (Eichner/Mikos/Winter 2013:12). Eichner (2013:57f.) nennt *Lost* und *CSI* als Beispiele für solche Serien. Bei der globalen Vermarktung spielt auch das Einbeziehen von anderen Medien und Kanälen (zum Beispiel Websites oder Computerspielen) eine Rolle, das dazu dient, das globale Publikum – „*Lost* wurde in über 200 Länder und Regionen weltweit verkauft“ (Eichner 2013:58) – noch mehr an die Serie zu binden. Auch die DarstellerInnen wurden so gewählt, dass die „durch lokale Dialekte, Akzente oder gar andere Sprachen eine internationale Adressierung bereits in der Serienkonzeption“ (Eichner 2013:59) sicherstellten.

Wenn eine Serie von Anfang an für ein globales Publikum gestaltet wurde, erhöht dies die Chancen, dass die ZuschauerInnen aus anderen Ländern als dem Herkunftsland der Serie sie gut annehmen, weil die Serie auf sie nicht zu (be)fremd(lich) wirkt. Außerdem ergeben sich beispielsweise nicht so viele Übersetzungsprobleme aufgrund von Kulturspezifika, wenn schon beim Entwerfen der Serie an ein globales Zielpublikum gedacht wurde und diese daher vermieden wurden.

Apropos Wirkung: Natürlich wirkt eine US-Serie auf österreichische ZuschauerInnen anders als auf amerikanische, weil Erstere das Gesehene eher als etwas wahrnehmen, das ihnen eben gezeigt wird (nach dem Motto ‚Aha, so ist das also in den USA‘), während AmerikanerInnen eine viel engere Verbindung damit herstellen können. Was Reiß/Vermeer (1984:62) festgestellt haben, trifft auch hier zu: Der Zieltext einer Übersetzung ist eben anders als der Ausgangstext, wobei ‚anders‘ keinesfalls ‚minderwertig‘ bedeutet. Es kann aber vorkommen, dass ZuschauerInnen sich ein Format nicht ansehen, wenn es für sie in so großem Maße ‚anders‘ ist, dass sie keinen Bezug zu ihrem eigenen Leben herstellen können, weil das Format für sie einfach nicht relevant und daher uninteressant ist. Aber wie gesagt trifft das bei den neuen US-Serien meistens nicht zu, weil diese sowieso von vornherein für die globale Vermarktung bestimmt sind, denn „[i]n den mediatisierten Gesellschaften der Gegenwart werden nationale soziale Strukturen und Institutionen zunehmend durch Informations- und Kommunikationsstrukturen überlagert, ersetzt oder verflüssigt, die einen transnationalen Charakter haben“ (Eichner/Mikos/Winter 2013:9).

4 Analysemodell und Rezeptionsebenen

Da in der vorliegenden Arbeit ein funktionalistischer Ansatz gewählt wurde, bieten sich die *scenes-and-frames semantics* als Analysemodell an. Wie schon Manhart (1996) gezeigt hat, ist dieser Ansatz für die Synchronisationsanalyse bestens geeignet, da durch dieses Modell die bei der Synchronisation ablaufenden Prozesse gut dargestellt werden können. Im Folgenden wird daher die *scenes-and-frames semantics* sowie ihre Anwendung in der Translationswissenschaft beschrieben. Da für das Verständnis der analysierten Beispiele in Kapitel 7 auch theoretisches Wissen über die analysierten Rezeptionsebenen nötig ist, wird auch auf diese in diesem Kapitel näher eingegangen.

4.1 *Scenes-and-frames semantics*

Die *Scenes-and-frames semantics* wurde als Analysemodell gewählt, weil sie, wie auch beispielsweise Manhart feststellt „überaus geeignet [ist], die bei der Filmsynchronisation wirksam werdenden Prozesse zu veranschaulichen“ (Manhart 1996:81). Bei diesem Modell wird besonders „die Bedeutung der ständigen Interpretation und Bewertung von Sinneseindrücken durch den Zuschauer“ (1996:81) betont, die bei der Synchronisation nicht außer Acht gelassen werden darf. Die *scenes* und *frames*, die bei den ZuschauerInnen beispielsweise durch das Ansehen eines Films aktiviert werden, müssen (auch in der Synchronversion) in ihrer Gesamtheit und in ihrem Zusammenspiel für die ZuseherInnen Sinn ergeben (vgl. 1996:80).

4.1.1 *Scenes-and-frames semantics* bei Fillmore

Charles J. Fillmore (1977) bezieht sich auf die 1973 von Eleanor Rosch beschriebene Prototypensemantik¹⁸ und schreibt: „[T]he process of using a word in a novel situation involves comparing current experiences with past experiences and judging whether they are similar enough to call for the same linguistic encoding.“ (Fillmore 1977:57) Das bedeutet, dass die Erfahrungen des Sprechers/der Sprecherin eine große Rolle für die Bildung von Prototypen spielen.

Wie auch Reiß/Vermeer (1984:75) betont Fillmore, dass verschiedene RezipientInnen einen Text ganz unterschiedlich interpretieren können und begründet dies wie folgt:

[W]hat happens when one comprehends a text is that one mentally creates a kind of world; the properties of this world may depend quite a bit on the individual interpreter's own private experiences – a reality which should account for part of the fact that different people construct different interpretations of the same text. (Fillmore 1977:61)

¹⁸ Aus Platzgründen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher auf Roschs Prototypensemantik eingegangen werden. Für nähere Informationen siehe Rosch (1973) bzw. Kleiber (1993).

Liest der Leser/die Leserin einen Text, werden im Laufe des Lesens immer mehr Details erkennbar und es entstehen Erwartungen, die später erfüllt oder enttäuscht werden können. Der Leser/Die Leserin empfindet aufgrund seiner/ihrer Interpretation dann beispielsweise Überraschung, Spannung oder Enttäuschung (vgl. 1977:61).

Fillmore (1977:62) ist der Meinung, dass wir linguistische Formen zuallererst deswegen wiedererkennen, weil wir sie mit etwas Persönlichem (zum Beispiel mit einer bestimmten Situation, die wir erlebt haben) in Verbindung setzen. Wir erkennen sie wieder, weil sie für uns mit einer besonderen Bedeutung verknüpft sind. Aufgrund dieser individuellen Bedeutung werden bestimmte *scenes* von uns mit bestimmten sprachlichen *frames* verknüpft.

Prinzipiell werden bei jeder Kommunikation *scenes* und *frames* aktiviert: „The process of communication involves the activation, within speakers and across speakers, of linguistic frames and cognitive scenes.“ (1977:66) Fillmore betont, dass er das Wort *scene* mit einer möglichst breiten Bedeutung verstanden wissen will, die auch Folgendes einschließen kann: „not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings“ (1977:63).

Als *frame* bezeichnet Fillmore „any system of linguistic choices – the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes“ (1977:63). Die Unterscheidung zwischen den beiden ist deshalb von Bedeutung, weil „very often there are perfectly well understood aspects of scenes, even quite familiar scenes, for which the speaker (...) has no linguistic encoding options within the frame that is most directly activated by that scene“ (1977:66). Als Beispiel nennt er das englische Wort *traffic cone* (deutsch: Leitkegel): Jeder kennt die orangen Kunststoffkegel mit den zwei weißen Querstreifen, die bestimmte Bereiche im Straßenverkehr (wie beispielsweise Baustellen) abgrenzen beziehungsweise kennzeichnen, aber kaum jemand kann diese Objekte auch korrekt benennen. Lernt eine Person den Namen dieser Gegenstände schließlich, verändert sich nicht die *scene*, die er/sie damit verbindet, sondern lediglich der dazugehörige *frame* (vgl. 1977:66).

Scenes und *frames* aktivieren sich nicht nur gegenseitig, sondern können auch jeweils untereinander verknüpft werden: „[F]rames are associated in memory with other frames by virtue of shared linguistic material and (...) scenes are associated with other scenes by virtue of sameness or similarity of the entities or relations or substances in them or their contexts of occurrence.“ (1977:63) Wichtig ist dabei, dass sowohl *scenes* die dazugehörigen *frames* aktivieren können als auch umgekehrt (vgl. 1977:64), wobei einfache *scenes* einfache *frames* aktivieren (bzw. von einfachen *frames* aktiviert werden) und komplexe *scenes* komplexe *frames* hervorrufen (oder von komplexen *frames* hervorgerufen werden) (vgl. 1977:63).

Bei der Aktivierung von *scenes* oder *frames* spielt auch das Vorwissen der Beteiligten eine Rolle, denn bestehende *scenes* können durch neue Informationen ergänzt werden:

The linguistic choices made explicit by the speaker activate certain scenes in the interpreter's repertory of scenes, and as the linguistic data continue to be produced and processed, these original scenes get linked into larger scenes, their 'blanks' get filled in, and perspectives within them are assumed. (1977:74f.)

Dabei ist zu beachten, dass ein Großteil dieses Verknüpfens und Auffüllens nicht von der sprachlichen Information abhängt, sondern vom Vorwissen des/der Interpretierenden über die größeren *scenes*, die das sprachliche Material erschafft oder aktiviert. Dieses Wissen hängt mit Erfahrungen und Erinnerungen zusammen, die der/die Interpretierende mit der *scene* verbindet und die der Text ihm/ihr bewusst macht (vgl. 1977:75).¹⁹

4.1.2 *Scenes-and-frames semantics* bei Vannerem/Snell-Hornby

Nachdem das grundlegende Konzept der *scenes-and-frames semantics* erläutert wurde, widmen wir uns nun seiner Anwendung in der Translationswissenschaft (oder, genauer gesagt, in der Übersetzungswissenschaft). Die Ersten, die Fillmores Konzept in der Übersetzungswissenschaft benutzten, waren Vannerem/Snell-Hornby (1986).

Den Übersetzungsprozess beschreiben die Autorinnen in Hinblick auf die *scenes-and-frames semantics* wie folgt: Der Text ist der *frame*, von dem ein Übersetzer/eine Übersetzerin ausgeht. Dieser *frame* löst in ihrer/seiner Vorstellung kognitive *scenes* aus. Ob diese mit jenen übereinstimmen, die der Autor/die Autorin mit dem Text hervorrufen wollte, hängt einerseits davon ab, wie gut der Leser/die Leserin den Text versteht, andererseits aber auch davon, wie gut sich der Autor/die Autorin sprachlich ausdrücken konnte. Der Übersetzer/Die Übersetzerin geht nun von den *scenes* aus, die bei ihm/ihr durch den Text aktiviert wurden und ergänzt sie gegebenenfalls mit prototypischen *scenes*, über die er/sie durch seine/ihre Kenntnisse der komplexeren *scenes*, die der Text hervorruft, Bescheid weiß. Der/Die Übersetzende benötigt aus diesem Grund sehr viel Hintergrundwissen zum Thema des Textes sowie ein gutes Gedächtnis, denn die prototypischen *scenes* basieren auf den Erfahrungen des/der Lesenden (vgl. 1986:189f.). Problematisch könnte hierbei sein, dass der/die Übersetzende nicht unbedingt MuttersprachlerIn der Ausgangssprache ist und daher möglicherweise bei ihm/ihr durch den Text nicht die *scenes* aktiviert werden, die bei einem Muttersprachler/einer Muttersprachlerin hervorgerufen werden und die der Autor/die Autorin eigentlich aktivieren wollte (vgl. 1986:190).

¹⁹ *Scenes* und *frames* spielen auch in Bezug auf Metaphern eine entscheidende Rolle: Wird eine Metapher verwendet, bedeutet das einfach, dass ein *frame*, der mit einer bestimmten *scene* verknüpft ist, in Zusammenhang mit einer neuen *scene* verwendet wird. Damit die Metapher verstanden wird, muss der Rezipient/die Rezipientin sowohl die ursprüngliche als auch die neue *scene* kennen (vgl. Fillmore 1977:70).

Die *scenes* und *frames* eines Textes stellen ein komplexes System dar und ergeben schließlich eine „vollständige ‚Szene hinter dem Text‘“ (1986:190). Der/Die Übersetzende sollte sich aber auch immer wieder die linguistischen Informationen des Ausgangstextes ansehen, um die „Textbedeutung [zu] erschließen, die *nicht* der bloßen Addition der Einzelszenen entspricht“ [Hervorhebung im Original] (1986:191). Erst, wenn er/sie „die kleineren und größeren ‚Szenen‘ hinter dem Text erfaßt hat, d. h. den Text ‚verstanden‘ hat“ (1986:191), ist eine Übertragung in die Zielsprache möglich.

Der nächste Schritt im Übersetzungsprozess besteht darin, die richtigen *frames* der Zielsprache zu finden, um bei den RezipientInnen des Zieltextes die gewünschte(n) *scene(s)* zu aktivieren. Bei diesem Schritt hat der Translator/die Translatorin immer wieder Entscheidungen zu treffen, wobei „in letzter Instanz (...) der *frame* der ZS [Zielsprache] maßgebend für [die] Entscheidung“ (1986:191) ist. Dabei gilt es immer wieder zu „prüfen, ob der in der ZS aufgerufene *frame* wirklich der bestmögliche Ausdruck der *scene(s)* hinter dem *frame* der AS [Ausgangssprache] ist – natürlich in Abhängigkeit von der Funktion der Übersetzung“ (1986:191). Dabei bedient sich der/die Übersetzende seiner/ihrer Kenntnisse von Ausgangs- und Zielsprache, wobei es nicht um reines De- und Enkodieren von sprachlichen *frames* geht, sondern um das Verstehen der *scenes* hinter den *frames* und der entsprechenden Bedeutungsvermittlung (vgl. 1986:191).

Die Autorinnen gehen davon aus, dass sich Fillmores Konzept besonders gut in Bezug auf „die kreative Rolle des Übersetzers“ (1986:189) anwenden lässt:

Die Anwendung des *scenes-and-frames*-Ansatzes auf die Übersetzung sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom Text-*frame* gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein sehr dynamisches Konzept der Übersetzung. (...) Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers. (1986:192)

Es geht beim Übersetzen nicht darum, ausgangssprachliche *frames* einfach nur durch zielsprachliche *frames* zu ersetzen – das passiert bei der maschinellen Übersetzung, und wie wir wissen, funktioniert diese nur sehr bedingt. Stattdessen besitzt der Übersetzer/die Übersetzerin – als TextgestalterIn – verschiedenste Fähigkeiten: Er/Sie braucht „muttersprachliche, fremdsprachliche und übersetzerische Kompetenz“ (1986:203); ein ausgezeichnetes Allgemein- und Sachwissen sowie Lebenserfahrung, „um die *scenes* im Text aktivieren zu können“ (1986:203); sehr gute kognitive Fähigkeiten sowie Kreativität; Wissen darüber, welche Hilfsmittel er/sie benutzen kann, beziehungsweise wann er/sie auf diese zurückgreifen sollte und

[s]chließlich muss er/sie die Fähigkeit haben, Zusammenhänge zu erkennen, zu analysieren aber auch zu synthetisieren, mit anderen Worten, nicht nur den Wortlaut, sondern auch die sich ständig entwickelnde Szene hinter dem Text durch bewußte, reflektierte Entscheidungen zu steuern (1986:204).

4.1.3 *Scenes-and-frames semantics* bei Vermeer/Witte

Vermeer/Witte (1990:18) betonen zuallererst, dass Übersetzen niemals eine bloße Umkodierung von sprachlichen Zeichen ist und dass beim Übersetzen das „zielkulturelle Weltmodell“ (1990:18) entscheidend ist, denn dieses bestimmt, wie etwas übersetzt wird. Sie kommen zu dem Schluss, dass „die traditionelle Ansicht vom Übersetzen [als bloße Umkodierung] wegen der mannigfachen (...) Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur nicht haltbar ist“ (1990:146).

Vermeer/Witte wiederholen des Weiteren noch etwas, das auch Vannerem/Snell-Hornby (1986) schon konstatiert haben, nämlich die kulturelle Prägung eines Textes, die beim Übersetzen mitbedacht werden muss:

Wegen der kulturspezifisch typischen Vorstellungen von ‚den Dingen‘ (...) kann ein Translat nicht einfach die nur sprachliche Umsetzung eines Ausgangsausdrucks sein, sondern muß ihn zwangsläufig in Ausdrücken anderer, nämlich zielkultureller Vorstellungen und Ordnungen spiegeln. (Vermeer/Witte 1990:34)

Vermeer/Witte geben sich mit Fillmores Definition von *scene* (siehe oben) nicht zufrieden; sie beziehen in ihre Definition auch dem Umgang mit *scenes* in der Translation ein und schreiben:

Mit „scene“ bezeichnen wir ein „Modell“ als gebrochene Widerspiegelung von Realität ‚im Kopf‘ eines Menschen. Scenes sind (para-, dia- oder idio)kulturspezifisch. Für Translation sind sie daher keine tertia comparationis als archimedische Fixpunkte, deren Formulierung (frames) es einfach zu transkodieren gälte. (1990:59)

In Bezug auf die Translation ist des Weiteren zu beachten, dass bestimmte *scenes* in der Ausgangs- und Zielkultur mitunter einen anderen Stellenwert besitzen und wenn eine *scene* in eine andere Kultur transponiert wird, wird sie daher dort natürlich eine andere Wirkung erzielen als in ihrer Ausgangskultur (vgl. 1990:58).

Frames definieren Vermeer/Witte sehr breit: „Als „frame“ kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird, interpretiert werden.“ (1990:66) Außerdem stellen die AutorInnen fest, dass es auf der Ebene der *frames* in bestimmten Kulturen bestimmte Lücken gibt, das heißt, dass manches in gewissen Kulturen nicht ausgedrückt werden soll, kann oder darf, wobei „[g]erade das, was nicht ausgedrückt wird, (...) zur Imagination“ anregt (1990:55).

Der Zusammenhang zwischen *scenes* und *frames* wird folgendermaßen definiert und dabei eine Verbindung zur Skopostheorie hergestellt:

Scenes werden in frames enkodiert und aus frames dekodiert. Bei Translation können frames nicht einfach von einer Ausgangs- in eine Zielsprache transkodiert werden; vielmehr hängt die Ziel-frame-Gestaltung von der intendierten Ziel-scene ab, die ihrerseits durch den Translatkopos bedingt wird. (1990:70)

Dabei muss noch angemerkt werden, dass ein *frame* nicht bei allen RezipientInnen die gleiche *scene* hervorruft (vgl. 1990:71). Dies wird besonders deutlich, wenn ein Text übersetzt wurde, weil der Zieldtextrezipient/die Zieldtextrezipientin, der/die die Ausgangskultur mitunter nicht (gut) kennt, ausgangskulturelle Fakten so interpretiert, wie er/sie sie in der eigenen Kultur interpretieren würde und somit seine/ihre „eigene frame-scene-Verknüpfung in die fremde Kultur projiziert“ (1990:130). Auch der Translator/die Translatorin, der/die ja zunächst auch AusgangstextrezipientIn ist, rezipiert den „Ausgangs-frame als Aussage über die Ausgangskultur (...) im Vergleich mit seinem von seiner Kultur aus erworbenen Vorwissen über die Ausgangskultur“ (1990:144). Er/Sie „bildet (...) aufgrund des gegebenen fremdkulturellen frame eine scene“ (1990:144), nachdem er/sie Ausgangs- und Zielkultur verglichen hat. Natürlich bezieht er/sie dabei auch die intendierten Rezipienten mit ein (vgl. 1990:144).

Für die Translation sind des Weiteren mehrere *scenes* zu beachten, die sich mitunter voneinander unterscheiden, weil Produktion und Rezeption eng mit der jeweiligen Kultur verbunden sind: „die scene des Ausgangstextautors (...), des Ausgangstextautors-im-Hinblick-auf-seinen-Rezipienten, des Ausgangstextrezipienten, des Translators-als-Rezipient-eines-Ausgangstextes, des Translators-als-Produzent-eines-Zieldtextes, des Zieldtextrezipienten“ (1990:90f.). Manchmal werden auch Teile einer bestimmten *scene* oder eines bestimmten *frame* des Ausgangstextes im Zieldtext nachgebildet, was dann wie eine Transkodierung aussieht. Viel öfter aber können

Ausgangs-frame- und scene-Komponenten nur zum Teil im 1:1-Verhältnis „ersetzt“ werden, oder es können im Zieldtext andere Teile der jeweiligen Komponenten als im Ausgangstext formuliert bzw. vorgestellt werden. Man wird eben kulturspezifisch und z. T. durch die Sprachstrukturen bedingt jeweils „Stücke“ aus der Gesamtkomponente auswählen und, sozusagen in pars-pro-toto-Funktion einsetzen (1990:119 und 121).

Die obigen Ausführungen beziehen sich alle auf schriftlich fixierte Texte. Da es in der vorliegenden Arbeit aber um die Analyse eines audiovisuellen Produktes, nämlich einer Fernsehserie, geht, muss noch kurz präzisiert werden, welche Bedeutung *scenes* und *frames* im Medium des Films besitzen: „[S]cenes auf der Leinwand [rufen] beim Zuschauer scenes oder frames [hervor], während der begleitende Filmdialog einen frame darstellt, der simultan dazu ebenfalls scenes und frames aufruft. Beides – Bild und Ton – muss so zusammengestellt sein, daß es in der Vorstellung des Zuschauers einen Sinn ergibt.“ (Manhart 1996:80)

Beim Film ist der *frame*-Begriff allerdings viel weiter gefasst als beispielsweise bei einem literarischen Text, wo der *frame* einfach aus dem geschriebenen Text besteht. Beim Film umfassen *frames* neben sprachlichen Elementen (dem Dialog) auch parasprachliche Elemente (u.a. Laustärke, Sprechgeschwindigkeit, Mimik und Gestik), genauso aber auch andere akustische Elemente (zum Beispiel Musik oder Hintergrundgeräusche). Natürlich spielt beim Film auch das Visuelle – also das Bild – eine große Rolle, denn es enthält ebenfalls *scenes* und *frames*, die wiederum *scenes* und *frames* bei den ZuschauerInnen evozieren.

4.2 Humor

4.2.1 Begriffsbestimmungen

Das Konzept ‚Humor‘ ist voller Widersprüche: „Humour is a paradox. It is universal, and it is individualized. It is found in every culture throughout history. Yet it is specific to time and place. Laughter is social yet humour is personal. While humour is a natural trait, response to specific humour executions is a learned behaviour.” (Gulas/Weinberger 2010:30)

Terminologisch müssen im Bereich des Humors einige Unterscheidungen getroffen werden:

Zwar werden die Begriffe Humor, Lachen und Komik sowie deren Stilmittel Ironie, Satire, Parodie, etc. von Theoretikern häufig synonym verwendet, da sie alle gleichermaßen dem Phänomen Komik zuzurechnen sind, dennoch ist es sinnvoll, sie begrifflich zu trennen, um eine differenzierte Betrachtung der einzelnen komischen Erscheinungen zu ermöglichen. (Knop 2007:71)

Fill (²2007a:115) grenzt die drei Begriffe ‚Humor‘, ‚das Komische‘ und ‚Lachen‘ beispielsweise folgendermaßen voneinander ab:

Lachen ist die menschliche Reaktion auf das Komische; dieses wiederum ist (auf der *parole*-Ebene) die Ausprägung dessen, was (auf der *langue*-Ebene) Humor genannt wird. Vielleicht könnte man so formulieren: Humor ist die Fähigkeit, durch Komik Spannung zu erzeugen, die sich dann in Lachen löst. [Kursivsetzung im Original] (²2007a:115)

Veiga betont, dass Humor und Lachen nicht immer zusammenfallen müssen und beschreibt das Verhältnis von beiden als zweiseitig: Einerseits können Humor und Lachen fast simultan auftreten, nämlich wenn Lachen die Reaktion auf einen humoristischen Stimulus ist; andererseits kann Lachen aber auch durch etwas Anderes (und nicht nur durch Humor) erzeugt werden, da es sich dabei um ein allgemeines psychologisches Phänomen handelt (vgl. Veiga 2009:161). Auf der anderen Seite muss Humor nicht immer von Lachen gefolgt sein, was aber nicht bedeutet, dass er nicht auch in diesen Fällen als angenehm empfunden werden kann: „Even if humour does not result in laughter it could still provide a positive, pleasant and happy disposition or sense of well-being in individuals, largely contributing to the individual’s processing of emotional pleasure.” (2009:162)

Auch bei den unterschiedlichen Ausprägungen des Humors gilt es zu differenzieren: Wichtig für die vorliegende Arbeit ist zunächst die Unterscheidung von Ironie, Sarkasmus und Zynismus: Ironie kann beschrieben werden als „der verbalen Komik zugehörige Form der indirekten Redeweise“ (Knop 2007:81) sowie als „uneigentlicher Sprachgebrauch (...), da das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird“ (2007:81f.). Die RezipientInnen müssen Ironie immer entschlüsseln, um sie zu verstehen (vgl. 2007:82). Ironie ist aber nicht immer witzig: „Ironie ist nicht zwingend mit Komik verbunden, sondern stellt ein Stilmittel dar, wel-

ches auch in nicht-komischen Kontexten Verwendung findet. Als Stilmittel dient die Ironie vielfach dazu, bestimmte Zusammenhänge verzerrend herauszustellen oder zu beschönigen.“ (2007:81) Sarkasmus kann als „extrem gesteigerte, beißende Ironie oder vernichtender Spott“ (2007:82) beschrieben werden. Dabei werden andere ganz bewusst bloßgestellt oder verletzt (vgl. 2007:82). Die Steigerung des Sarkasmus nennt sich Zynismus. Dieser „ist eine Lebensanschauung, die aus vollendeter Skepsis, Lebens- und Menschenverachtung heraus alle bestehenden Werte herabsetzt“ (2007:82) und „[d]er zynische Spott richtet sich destruktiv gegen die von anderen vertretenen Werte und Wahrheiten, wobei letztere rücksichtslos herabgesetzt und bloßgestellt werden“ (2007:82).

Für die vorliegende Arbeit besitzt auch der sogenannte schwarze Humor eine große Bedeutung, da dieser in *Breaking Bad* häufig anzutreffen ist. Schwarzer Humor ist allerdings wegen des „zum Teil inflationären Gebrauch[s] des Begriffs“ (Hellenthal 1989:11) gar nicht so leicht zu definieren. Der Begriff ‚humour noir‘ wurde von André Breton (1966) geprägt. Schwarzer Humor ist sehr weit verbreitet: Er kommt international und in allen Genres (nicht nur in der Komödie) vor (vgl. Hellenthal 1989:17). Um schwarzen Humor zu genießen, bedarf es der Fähigkeit „unter vielfach schwierigen Bedingungen eine von der Normalität abseits liegende Perspektive anzunehmen“ (1989:42). Außerdem wird festgestellt:

Dem Besitzer Schwarzen Humors stellt sich zuerst die Frage nach Schein und Sein: Die einfache Aussage, jedes Ding habe zwei Seiten, läßt ihn nicht ruhen. Der Echtheit und Gültigkeit von Erscheinungen gilt sein Augenmerk, wobei er Erkenntnis nur für möglich hält, wenn losgelöst vom Abbild versucht wird, das Urbild zu entdecken. Motive und Strukturen sind zu ergründen, um des Wesentlichen hinsichtlich Existenz und Welt habhaft zu werden. (1989:43)

Wichtig ist, dass es im schwarzen Humor keine Tabus gibt (vgl. 1989:43). Er zeichnet sich des Weiteren durch „Respektlosigkeit gegenüber der Moral“ (Gelfert 2007:75) aus: „Er greift sie nicht satirisch an, um sie durch eine bessere zu ersetzen, sondern tut so, als gäbe es sie gar nicht“ (2007:75). Er kommt dort vor, „wo Individualität stark ausgeprägt ist und normative Autoritäten mit Misstrauen betrachtet werden“ (2007:76).

Eine ganz andere Ausprägung von Humor – die für die Analyse aber genauso von Bedeutung ist – findet sich im Wortspiel, das von Delabastita wie folgt definiert wird:

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*. [Hervorhebungen im Original] (Delabastita 1996:128)

Beim Wortspiel werden also formal ähnliche sprachliche Strukturen, deren Bedeutung sich aber unterscheidet, in Beziehung zueinander gesetzt. Hier ist zwischen folgenden Kategorien zu unterscheiden: „homonymy (identical sounds and spelling), homophony (identical sounds but different spelling), homography (different sounds but identical spelling), and paronymy (there are slight differences in both spelling and sound)“ (1996:128).

In Bezug auf *Breaking Bad* muss auch auf den sogenannten konversationellen Humor eingegangen werden. Das Humoristische liegt dabei nicht in einer überraschenden Pointe, wie beim monologischen Witz, sondern in der kooperativ erzeugten witzigen Situation (vgl. Kotthoff 1998:41). Merkmale des konversationellen Humors sind unter anderem eine dialogische Struktur (vgl. 1998:193) sowie „Ambiguität, Bisoziation und interpretative Vielfalt“ (1998:43) als wichtige Bestandteile, gemeinsames Wissen der Beteiligten²⁰ als Voraussetzung dafür, dass etwas als witzig empfunden werden kann, sowie die Tatsache, dass „Scherzaktivitäten (...) Rückschlüsse auf die Sozial-, Gefühls- und Wertestruktur der Beteiligten“ (1998:43) zulassen. Konversationelles Scherzen ist besonders kontextabhängig, denn dabei werden kreativ neue Zusammenhänge hergestellt (vgl. 1998:2). Ein weiteres wichtiges Merkmal des kommunikativen Scherzens ist, dass es oft keine klare Trennung zwischen scherzhafter und ernsthafter Rede gibt, die Übergänge zwischen beiden also fließend sind (vgl. 1998:11) und „nur subtil indiziert“ (1998:71) werden.

Ein typisches Beispiel einer Form, die beim konversationellen Scherzen oft vorkommt, ist die Parodie, wobei die Komik dieser durch eine Diskrepanz zwischen der Art, wie die parodierte Person wirklich spricht, und der Art, wie ihre Sprechweise in der Parodie dargestellt wird, ausgelöst wird. Je übertriebener dabei die Darstellung, desto witziger ist sie. Bestimmte Charakteristika der parodierten Person werden ins Lächerliche gezogen – ob das Dargestellte der Wahrheit entspricht, ist dabei nebensächlich. Eigentlich wird dabei meist nicht eine bestimmte Person veralbert, sondern eher ein ganzer Typus von Menschen (vgl. 1998:23).

Auch, wenn auf eine witzige Äußerung ernsthaft reagiert wird, entsteht Komik, und zwar durch die Diskrepanz zwischen den beiden Ebenen. Ein weiteres Beispiel ist die Verwendung von Wörtern, die (zum Beispiel vom Sprachregister her) nicht in die Situation passen, kontextuell also nicht angemessen sind. Auch, wenn die Erwartungen an eine Person nicht erfüllt werden – wenn sie beispielsweise Ausdrücke verwendet, die für die soziale Schicht, aus der sie kommt, untypisch sind – entsteht ein witziger Effekt, weil dabei „milieuspezifische Erwartungen“ gebrochen werden (vgl. 1998:27f.). Besonders in Bezug auf audiovisuelle Medien ist erwähnenswert, dass Komik auch dadurch entstehen kann, wenn Form und Inhalt nicht zusammenpassen, wenn also beispielsweise das, was ein Protagonist sagt, nicht zu den begleitenden Gesten passt (vgl. 1998:136). Auch, wenn etwas wörtlich genommen wird, was offensichtlich nicht ernst gemeint war, entsteht Komik (vgl. 1998:149). Nicht zu vergessen ist auch hierarchisches Scherzen, bei dem informelle Rangordnungen durch Scherze bekräftigt werden, in denen sich der Status der Beteiligten zeigt (zum Beispiel, wenn jemand scherzhaft herumkommandiert wird) (vgl. 1998:322). Konversationelle Scherzaktivitäten stehen auf jeden Fall meist nicht für sich allein, sondern kommen in Kombination vor oder folgen aufeinander (vgl. 1998:347).

²⁰ Dies schließt im Fall einer Fernsehserie natürlich auch die ZuschauerInnen ein und nicht nur die ProtagonistInnen, die in der Serie scherzen.

4.2.2 Humorfunktionen und –wahrnehmung

Die Funktion von Humor muss nicht immer zwangsläufig darin bestehen, Menschen zum Lachen zu bringen. Dies ist für diese Arbeit insofern von Bedeutung, als hier ein funktionaler Standpunkt eingenommen wird. Das heißt, dass sich die Übersetzenden stets fragen müssen, welchen Zweck eine (scherzhafte) Äußerung in der jeweiligen Situation erfüllt, um sie (dem Skopos entsprechend) adäquat in die andere Sprache übertragen zu können.

Wie Knop konstatiert, sind die möglichen Funktionen, die Humor erfüllen kann, „äußerst vielfältig und (...) von situativen und individuellen Dispositionen abhängig“ (Knop 2007:61). Reißland (2002:34) unterscheidet sechs Komikfunktionen: aggressive, sexuelle, soziale und intellektuelle, Coping- bzw. Abwehrfunktionen sowie Freude-Funktionen. Diese Funktionen haben jeweils positive und negative Ausrichtungen. Positive aggressive Komik kann beispielsweise dabei helfen, sich seiner Aggressionen auf eine gesellschaftlich akzeptable Art zu entledigen; eine negative aggressive Funktion liegt vor, wenn dabei andere Menschen verletzt, herabgewürdigt oder manipuliert werden. Die positive sexuelle Funktion kann dazu dienen, sich sexuellen Problemen auf humorvolle Art zu stellen; negativ ist sie, wenn durch die Komik Menschen herabgesetzt oder diskriminiert werden. Positive soziale Funktionen des Humors bestehen zum Beispiel in der Förderung von Beziehungen zwischen Menschen oder sozialer Akzeptanz; negative in der Machtdemonstration. Da durch die geistige Anstrengung beim Entschlüsseln einer komischen Situation intellektuelle Kompetenzen verbessert werden, was sich positiv auf die Problemlösungsfähigkeit auswirkt, besitzt die intellektuelle Funktion der Komik nur positive Ausprägungen. Außerdem erhöht Komik die geistige Flexibilität und die Fähigkeit, die Perspektive anderer einzunehmen (vgl. Reißland 2002:25). Humor erfüllt auch Coping- oder Abwehrfunktionen, da er den Menschen erlaubt, sich kognitiv und emotional von unangenehmen Situationen zu distanzieren und so psychisch und körperlich gesund zu bleiben. Humorvolle Menschen nehmen sich selbst oft nicht zu ernst und können ‚es mit Humor nehmen‘, wenn etwas einmal nicht so funktioniert wie geplant. Allerdings kann diese Funktion von Humor auch dazu genutzt werden, um Gefühlen oder Aufgabenstellungen zu fliehen oder sich der Verantwortung zu entziehen. Zu guter Letzt besteht die Freude-Funktion darin, durch Humor kurz dem Alltag entfliehen zu können und einfach Spaß zu haben, beziehungsweise in ihrer negativen Ausprägung in mangelndem Ernst (vgl. 2002:34). Humor im Fernsehen kann im Prinzip alle oben genannten Funktionen erfüllen, in besonderem Maße aber die Freude-Funktion, denn oft sehen Menschen genau deshalb fern, weil sie abgelenkt und unterhalten werden wollen. Zu diesem Zweck wählen sie bewusst Sendungen aus, die diese Funktion für sie am besten erfüllen (vgl. Knop 2007:66f.).

Fill definiert andere Funktionen des Scherzens: Menschen scherzen seiner Ansicht nach zum Beispiel, um Überlegenheit zu demonstrieren, sich nach einem Fehler selbst zu verteidigen, eine peinliche Situation zu überbrücken, Eigenlob zu mildern, einen Konflikt zu entspannen oder, um sich aus einem Gespräch zu verabschieden. Beim Scherzen wird auf jeden

Fall immer eine Spannung aufgebaut, die dann wieder gelöst wird, was als angenehm empfunden wird (vgl. Fill ²2007a:117).

Schröter, der sich mit Sprachspielereien²¹ beschäftigt, unterscheidet folgende Funktionen und Effekte, die diese aufweisen können: Humor; Ironie; Entspannung und/oder spielerisches Fördern der kognitiven Fähigkeiten; Lenken der Aufmerksamkeit auf den Sprecher/die Sprecherin; Charakterisierung des Sprechers/der Sprecherin und des Textes; Beeinflussung der nachfolgenden Unterhaltung; Vermeidung von Zensur; Lenken der Aufmerksamkeit auf das sprachliche System; Verbesserung von Sprachkenntnissen. Sprachspielereien dienen also nicht ausschließlich der Herstellung von Humor – so sind Reime und Alliterationen zum Beispiel meistens nicht primär dazu gedacht, witzig zu sein (vgl. 2010:140f.).

Im Analysegegenstand der vorliegenden Arbeit, der zweiten Staffel der Fernsehserie *Breaking Bad*, besteht die Funktion des Humors aus Sicht der RezipientInnen primär in ihrer Unterhaltung (Freude-Funktion). Für die Charaktere in der Serie erfüllt er aber mitunter auch andere Funktionen: Jesse scherzt beispielsweise oft, um mit Emotionen wie Angst umzugehen (positive aggressive Komik beziehungsweise Coping- oder Abwehrfunktionen). Hank hingegen möchte mit seinen Scherzen oft Überlegenheit demonstrieren und benutzt zu diesem Zweck viel schwarzen Humor. Bei ihm sind auch negative aggressive Tendenzen erkennbar, denn er macht sich gerne über andere lustig und lenkt so die Aufmerksamkeit auf sich. Walt hingegen setzt Komik eher ein, um (familiäre) Konflikte zu entspannen, oder auch wegen ihrer positiven sozialen Funktion. Die Art, wie sie Humor einsetzen, trägt auf jeden Fall entscheidend zur Charakterisierung der Figuren bei.

Kommen wir nun zur Wahrnehmung von Humor: Damit Humor entstehen kann, braucht es immer „an agent, an object and an audience“ (Gulas/Weinberger 2010:17), wobei

[t]he agent is the source of the humour, the individual or group presenting the humour. The object is the ‚victim‘ of the humour. This is the person or group that is being mocked, ridiculed or otherwise made into a point of ‚fun‘, which may in fact be not at all fun for the humour object. The audience is the recipient of the humour (2010:17).

Diese Rollen können auch zusammenfallen (vgl. 2010:17). Interessant ist dabei, dass die Rollen auch für die Rezeption des Humors wichtig sind: Macht zum Beispiel eine übergewichtige Person einen Witz über Übergewicht vor einem Publikum aus Übergewichtigen, ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Witz als lustig empfunden wird, höher, als wenn ihn eine schlanke Person erzählt hätte. In diesem Fall wäre der Witz nämlich möglicherweise als beleidigend empfunden worden (vgl. 2010:20f.) Die Quelle des Witzes ist also wichtig: „Indeed, a given joke may be humorous from one source and highly offensive from another either because of one’s disposition towards the joke teller or because the joke teller is similar to the humour object or audience.“ (2010:21)

²¹ Diese sind in seiner Definition ein Überbegriff, der Phänomene wie beispielsweise Wortspiele einschließt.

Die Dynamik zwischen den am Humor beteiligten Personen kann außerdem durch Grenzen verschiedenster Art verkompliziert werden. Diese können beispielsweise „national, subcultural, political, gender, ethnic, religious, age, education, experiential or a myriad of other differences which define us“ (2010:19) sein. Diese Grenzen können einen Einfluss darauf haben, „whether or not an attempt at humour is perceived as humorous and of particular importance is the nature of the audience and the relationships between the agent, audience and object of the humour. Not surprisingly, the nature of these interactions can be quite complex“ (2010:19).

Jiménez Carra konstatiert Ähnliches: Wie Menschen Humor wahrnehmen, ist sehr individuell und beispielsweise von der jeweiligen Kultur sowie der Situation abhängig: Was die Einen lustig finden, ist für die Anderen vielleicht weniger amüsant – dies kann auch vorkommen, wenn sie alle aus derselben Kultur stammen (vgl. Jiménez Carra 2009:135). Dasselbe stellt auch Delabastita in Bezug auf Wortspiele fest: „[P]uns are not necessarily given once and for all. Their recognition and appreciation largely depends on the reading habits of the text user, which are in their turn closely linked to genre conventions and conceptions of language.“ (Delabastita 1996:132) Diese Problematik wird zusätzlich verstärkt, wenn die RezipientInnen aus unterschiedlichen Sprachgemeinschaften und Kulturen stammen, in denen es nicht dieselben Wortspiele gibt (vgl. Jiménez Carra 2009:135). Auch Veiga (2009:162f.) betont, dass Humor etwas sehr Individuelles ist, weil jede/r von anderen Dingen und Situationen amüsiert wird. Verschiedene Menschen reagieren auf den gleichen lustigen Stimulus unterschiedlich, Humor ist also relativ: „[H]umour differs from individual to individual, from context to context and from one culture to another.“ (2009:163) Dies ist vor allem für die im nächsten Unterkapitel beschriebene Humorübersetzung wichtig.

4.2.3 Humorübersetzung

4.2.3.1 Übersetzbarkeit und Voraussetzungen seitens der TranslatorInnen

Oft wird behauptet, Humor im Allgemeinen und Wortspiele im Besonderen seien ‚unübersetzbar‘. Schröter argumentiert allerdings, dass diese Ansicht weder richtig noch hilfreich ist (vgl. Schröter 2010:142f.). Martínez-Sierra belegte die Übersetzbarkeit von Humor, indem er einige Folgen der US-amerikanischen Fernsehserie *The Simpsons* mit ihrer spanischen Synchronversion verglich und dabei feststellte, dass ein Großteil der witzigen Elemente erfolgreich übersetzt wurde:

[T]he study shows that there is a clear tendency *to convey the humour* in the jokes, which is accomplished, mainly, by rendering the same humorous elements in the target version. In so far as the humorous load is diminished, it appears that translators strive to make the *reduction ('loss') minimal*. This unwillingness to accept a total absence of humorous load in target texts shows that they give high priority to the translation of humour. It also indicates that most humorous and cultural elements are translatable. [Hervorhebungen im Original] (Martínez-Sierra 2005:294)

Auch Whitman-Linsen bezweifelt, dass es unvermeidbar ist, dass bei der Übersetzung von Humor oder Wortspielen etwas verloren geht. Auch, wenn meistens nicht die gleichen rhetorischen Figuren verwendet werden können wie im Original, lässt sich meistens doch eine andere Formulierung finden, die für das Zielpublikum genauso witzig ist (vgl. 1992:144).

Die Übersetzung von Humor erfordert auf jeden Fall neben übersetzerischen auch noch „technical and humour competences“ (Veiga 2009:169), wobei „[h]umour competence presupposes humour awareness which will allow the translator to easily recognise elements of situational or verbal humour, such as irony, allusion, ambiguity and incongruity, among others“ (2009:169). Redfern bezeichnet diese Qualitäten als “a punning mind, a mind open to quick and numerous associations” (Redfern 1997:264) und Chiaro konstatiert in diesem Zusammenhang folgendes:

[S]potting VEH [Verbally Expressed Humor] may well be easier said than done. The very ambiguity of certain forms of VEH are such that they may well pass the recipient by unnoticed and irony is just one example. Furthermore, humor is very much in the eyes and ears of the beholder, thus the reproduction of VEH into another language depends on a number of variables mainly regarding the translator’s personality which range from whether or not they generally have a good sense of humor to the mood they are in while translating. (Chiaro 2005:135)

4.2.3.2 Probleme

Bei der Humorübersetzung sind die Übersetzenden mit einigen speziellen Problemen konfrontiert: Beispielsweise können die Themen, über die üblicherweise gescherzt wird, in Ausgangs- und Zielkultur ganz unterschiedliche sein, der Humor kann auf speziellen Eigenschaften der Ausgangssprache basieren (vgl. Zabalbeascoa 1997:336), kulturspezifisch oder stark kontextgebunden sein. Auch das Hintergrundwissen von Ausgangs- und Zieltextrezipienten kann sich unterscheiden, genauso wie die Werte, Traditionen und Gewohnheiten in den beiden Kulturen (vgl. Zabalbeascoa 2005:204).

Besonders kompliziert ist die Humorübersetzung, wenn die Komik „visually linked“ (Whitman-Linsen 1992:138) ist, wie es bei der AVT der Fall ist. Denn

while many translational problems which regard VEH [Verbally Expressed Humour] on screen are similar to those also found in written texts, namely conveying extreme lingua-cultural specificity interlingually, often they turn out to be multiplied several times over owing to the very restrictions which the visual code imposes upon the translation (Chiaro 2006).

Das Problem besteht oftmals darin, dass der visuelle Aspekt (das Bild) bei der Synchronisation in der Regel nicht verändert werden kann (vgl. Zabalbeascoa 1997:336).

Auch Humor, der auf geteiltem Wissen einer Kultur oder auf Klischees, Konnotationen oder Glaubenssätzen dieser Kultur beruht, ist sehr schwer zu übersetzen – besonders dann, wenn er sich auch auf der visuellen Ebene abspielt: „Certain linguistic behavior, manifested in register and style of language, etc., as well as visual imaged, carry implicitly understood meaning for

culturally homogeneous audiences. No further explanation is needed to trigger intended responses.“ (Whitman-Linsen 1992:153) Diese Konnotationen werden von den ZuschauerInnen der Synchronversion aber nicht immer verstanden. So kommt es nicht selten zu Missverständnissen, da die ZuschauerInnen das Gesehene mit ihren eigenen Erfahrungen in Verbindung setzen und so andere Konnotationen entstehen als die, die im Original gemeint waren (vgl. 1992:153).

4.2.3.3 Strategien

Delabastita unterscheidet acht Arten, wie bei der Übersetzung mit Wortspielen umgegangen werden kann:

- PUN => PUN: the source-text pun is translated by a target-language pun, which may be more or less different from the original wordplay in terms of formal structure, semantic structure, or textual function
- PUN => NON-PUN: the pun is rendered by a non-punning phrase which may salvage both senses of the wordplay but in a non-punning conjunction, or select one of the senses at the cost of suppressing the other; of course, it may also occur that both components of the pun are translated ‘beyond recognition’
- PUN => RELATED RHETORICAL DEVICE: the pun is replaced by some wordplay-related rhetorical device (repetition, alliteration, rhyme, referential vagueness, irony, paradox, etc.) which aims to recapture the effect of the source-text pun
- PUN => ZERO: the portion of the text containing the pun is simply omitted
- PUN ST = PUN TT: the translator reproduces the source-text pun and possibly its immediate environment in its original formulation, i.e. without actually ‘translating’ it
- NON-PUN => PUN: the translator introduces a pun in textual positions where the original text has no wordplay, by way of compensation to make up for source-text puns lost elsewhere, or for other reason
- ZERO => PUN: totally new textual material is added, which contains wordplay and which has no apparent precedent or justification in the source text except as a compensatory device
- EDITORIAL TECHNIQUES²²: explanatory footnotes or endnotes, comments provided in translators’ forewords, the ‘anthological’ presentation of different, supposedly complementary solution to one and the same source-text problem, and so forth
(Delabastita 1996:134)

Diese Strategien können natürlich auch in Kombination vorkommen. Wenn Menschen sagen, Wortspiele seien ‚unübersetzbar‘, meinen sie in der Regel, dass keine der oben genannten Lösungen zu der von ihnen geforderten Äquivalenz führt (vgl. 1996:134). Selbst, wenn die Strategie PUN => PUN angewendet wird, kommt es normalerweise zu „noticeable translation shifts“ (1996:135), beispielsweise bei der formalen Struktur oder der sprachlichen Ausprägung des Wortspiels oder bei seiner inhaltlichen Bedeutung. Manchmal muss auch die Textumgebung verändert werden, um sie dem zielsprachlichen Wortspiel anzupassen (vgl. 1996:135). Wird funktional übersetzt, stellen diese Veränderungen aber keine Probleme dar, solange sie durch den Skopos gerechtfertigt sind. Besteht dieser darin, die ZuschauerInnen zum Lachen zu bringen, ist die Übersetzung ein Erfolg, wenn „recipients can perceive the humorous intent of the target humour, despite the fact that it may not mirror the source unerringly in formal terms“ (Chiaro 2010b:2).

²² Diese Strategie ist in audiovisuellen Texten zwar nur von geringer Relevanz, wurde der Vollständigkeit halber aber trotzdem genannt.

Jiménez Carra ist derselben Meinung: Die beste Art, Humor zu übersetzen, besteht darin, „[to] use terms and expressions different to the ones employed in the source text. The translator has to come up with another text that tries to recreate in the target audience the same effect that was intended for the source audience“ (Jiménez Carra 2009:141).

Santana López betrachtet die Humorübersetzung als „[e]in Problem im Schnittpunkt von Linguistik, Literaturwissenschaft, Rhetorik, Kultur- und Translationswissenschaft“ (Santana López 2012:1). Sie sieht die Lösung des Problems der angeblichen Unübersetzbarkeit von Humor im Zusammenspiel mehrerer Fachrichtungen: „Ausgerechnet die Kombination von mehreren Ansätzen, d.h. die Interdisziplinarität, ist das Schwert, das den gordischen Knoten der Übersetzbarkeit des Komischen durchschlagen kann“ (2012:13). Die Translationswissenschaft sei daher als „integrative Disziplin“ (2012:33) sehr gut dafür geeignet, das Komische zu analysieren.

4.2.3.4 Übersetzung von audiovisuellem Humor

Entscheidend ist laut Sanderson bei der Übersetzung von audiovisuellem Humor, dass die Kohäsion zwischen Wort und Bild erhalten bleibt (vgl. Sanderson 2009:124f.). Diese Kohäsion wird sogar als wichtiger erachtet als der komische Effekt: „[I]t is perfectly acceptable, even recommendable, to apply a different punning device in dubbing when a coincidence between languages cannot be found, or even a non-punning rendition, as long as cohesion is maintained between both channels.“ (2009:132). Passen Bild und Ton nämlich nicht zusammen, kann dies für das Publikum enttäuschend sein, weil es sich bemüht, die erhaltenen Informationen zu dekodieren, aber scheitert, weil es feststellen muss, dass Gesagtes und Gezeigtes nicht zusammenpassen (vgl. 2009:132).

Das Bild ist auch für Jiménez Carra besonders wichtig, denn dieses führt dazu, dass die Humorübersetzung in audiovisuellen Medien nicht schwieriger ist als die Übersetzung für andere Medien, ganz im Gegenteil:

[T]he media we are dealing with provides the translator with an invaluable help insofar as it is multi-layered and composed of visual and audio elements. In most cases, the solutions reached at the linguistic level will be supported by the images that we see on the screen, by the gestures of the original actors, and by the intonation of the dubbing actors. This does not, of course, happen with a written text, for obvious reasons. (Jiménez Carra 2009:135)

Martinez-Sierra ist ebenfalls der Meinung, dass das Bild keine Beschränkung sondern eher eine Hilfe für ÜbersetzerInnen ist: „[R]ather than restricting translators, visual components often contribute to a better understanding of target texts. Accordingly, it might be advisable to vary the approach with which audiovisual translation is usually analysed and to cast doubt on the notion of the image as a restrictive factor“ (Martinez-Sierra 2005:294). Was andere als zusätzliche Schwierigkeit betrachten, wird hier also als Vorteil genannt.

Veiga (2009) plädiert für einen interdisziplinären Ansatz bei der Humorübersetzung in audiovisuellen Medien:

Humour management in AVT can be hampered by technical, linguistic and cultural constraints. As a result, when it comes to its translation an interdisciplinary approach is needed in order to understand how humorous stimuli / effects in a source language (SL) and culture may or may not produce the same or similar humorous stimuli / effects on the target audience. (Veiga 2009:160)

Wieder einmal wird bei der Humorübersetzung im Allgemeinen und in audiovisuellen Texten im Speziellen von den ÜbersetzerInnen Kreativität verlangt, denn „tout est possible, ce qui devrait être la fière devise de tout traducteur“ (Redfern 1997:261). Wenn beispielsweise eine Stelle im Original für die ZieltextrezipientInnen aufgrund ihres kulturellen Hintergrundwissens nicht lustig wäre, liegt es an den ÜbersetzerInnen beziehungsweise den SynchronisiererInnen, die Stelle für das neue Publikum trotzdem lustig zu machen (vgl. Whitman-Linsen 1992:139). Hier geht es weniger um inhaltliche Übereinstimmung zwischen Original und Synchronisation und mehr um die kommunikative Funktion, die die Übersetzung erfüllen soll (vgl. 1992:142).

Zabalbeascoa argumentiert, dass es der Qualität der Synchronisation von lustigen Formaten zuträglich wäre, wenn die ÜbersetzerInnen ein höheres Ansehen genießen würden. Daher sollten „[g]ood translations (...) be praised and positively reviewed“ (Zabalbeascoa 2005:206). Dann hätten ÜbersetzerInnen vielleicht öfter den Mut, nicht eine minimalistische, defensive Strategie anzuwenden, die sie vor ihren ArbeitgeberInnen, KundInnen oder dem Publikum leicht rechtfertigen können, indem sie sagen, im Original sei es genauso (vgl. Zabalbeascoa 1996:249). Redfern beklagt den Umstand, dass dies oft der Fall ist: „Many translations are indeed very flat: fade, uninspired,terne, incolore. Peut-être que c’est là la pire trahison de toutes. The translator plays safe“ (Redfern 1997:266).

Stattdessen könnten selbstbewusste ÜbersetzerInnen Strategien anwenden, die eine weitere Entfernung von Ausgangstext verlangen, dafür aber adäquatere Ergebnisse erzielen. Diese Entfernung von Ausgangstext kann zum Beispiel bedeuten, „dass nicht jede einzelne Metapher, jedes Wortspiel und satirische Element genauso und an derselben Stelle um jeden Preis wiedergegeben werden muss“ (Seiffert 2009:37).

4.3 Spannung

Spannung ist ein integraler Bestandteil der medialen Unterhaltung. Sie wird beispielsweise von Vorderer/Wulff/Friedrichsen (1996:viif.) als wichtiges Kriterium für die ZuschauerInnen bei der Wahl und Bewertung von unterhaltenden Medienprodukten angesehen. Deshalb liegt der Unterhaltungsindustrie naturgemäß sehr viel daran, spannende Produkte herzustellen (vgl. Junkerjürgen 2006:175). Der Begriff ‚Spannung‘ wurde allerdings im Laufe der Zeit immer

weiter ausgehöhlt und „bezeichnet mittlerweile auf inflationäre Weise alles, was die Konzentration eines Medienbenutzers erregt und wach hält“ (2006:175). Auch terminologisch gibt es im Bereich der Spannung einige Unklarheiten: Fill (²2007a) merkt an, dass es im Englischen und im Französischen zwei verschiedene Begriffe für den deutschen Begriff ‚Spannung‘ gibt, nämlich ‚tension‘ und ‚suspense‘, und dass in der Wissenschaft Spannung und Suspense nicht immer klar voneinander abgegrenzt werden. Er selbst unterscheidet zwischen formaler Spannung und inhaltlicher Suspense; „‚Spannung‘ wird definiert als dynamischer Gegensatz, der zur Lösung strebt, ‚Suspense‘ als das Resultat der Zurückhaltung von Informationen – also eine Spannung auf der textlich-informationellen Ebene.“ (²2007a:221) Interessant ist dabei, dass das Adjektiv ‚spannend‘ im Deutschen meistens positive Assoziationen weckt (also im Sinne von Eutension, angenehmer Spannung, verstanden wird), während ‚Spannung‘ als Nomen eher negativ konnotiert ist (also mit Dystension, unangenehmer Spannung, in Verbindung gebracht wird) (vgl. ²2007a:15). Spannung ist demnach nicht immer etwas Positives, sondern kann uns durchaus auch im negativen Sinne stressen (vgl. ²2007a:9).

Andererseits geben Tan/Diteweg an, dass Spannung meist sogar dann als angenehm empfunden wird, wenn die von den RezipientInnen verspürten Emotionen nicht eindeutig positiv sind: „Suspense adds to the [recipient’s] fun because the response to it always involves a sense of promise. Even if suspense involves a negative emotion, such as intense fear, there is always some prospect of relief, a promise of improvement, or at least an ending to the suffering.“ (Tan/Diteweg 1996:151)

Nachdem Bezeichnungen wie *suspense* (vgl. z. B. Wulff 1996 oder Wieser 2007), *mystery* (vgl. z. B. Junkerjürgen 2006 oder Wieser 2007), *dramatic tension* (vgl. z. B. Tan/Diteweg 1996) oder *thrill* (vgl. z. B. Mikos 1996) in der wissenschaftlichen Literatur nicht immer klar und einheitlich voneinander abgegrenzt sind, werden sie alle in dieser Arbeit unter dem Oberbegriff Spannung zusammengefasst. Für die Zwecke dieser Arbeit wird Spannung als Suspense, also inhaltliche Spannung im Sinne Fills (vgl. ²2007a:221), verstanden.

4.3.1 Spannung aus Sicht der RezipientInnen

Rückt man die Rezipierenden in den Mittelpunkt der Betrachtung, bezeichnet Spannung „ein bewusstes kognitiv-emotionales Erleben, welches sich auf ein relevantes Geschehen im Verlauf bezieht. Der weitere Her- und Ausgang dieses Geschehens ist ungewiss, so dass positive und negative Erwartungen entstehen“ (Schulze 2006:83). ‚Geschehen im Verlauf‘ bedeutet dabei einfach, dass das jeweilige Ereignis bereits begonnen hat, aber noch nicht aufgelöst wurde. Die Spannung erlischt nämlich, wenn die mit dem Geschehen verknüpfte Unsicherheit aufgehoben wird (vgl. 2006:83). Anders ausgedrückt: „Eine Neugier des Zuschauers wird nur geweckt, wenn etwas *schon* und etwas *noch nicht* geschehen oder erkannt ist. Die Vergangenheit liefert den Ausgangspunkt mit all den Mitteln, auf Zukunftsmöglichkeiten anzuspielen.“ [Hervorhebungen im Original] (Pütz 1970:11). Diese Definition von Spannung bezieht sich

wie gesagt auf die RezipientInnen und nicht auf die gestalterischen Mittel, die verwendet werden, um Spannung zu erzeugen – tatsächlich ist beispielsweise auch Wieser (2007:170) der Meinung, dass Spannung eher mit der Rezeption zu tun hat als mit den angewendeten narrativen Techniken und daher eigentlich psychologisch untersucht werden müsste, weil sie durch kognitive Prozesse entsteht. Auch Friedrichsen unterscheidet strikt zwischen „suspense on a textual basis“ (1996:329) und „suspense felt by the viewers“ (1996:329), also zwischen dem textuellen Material, das Spannung hervorrufen kann und somit einen möglichen Stimulus für die RezipientInnen darstellt, sowie der kognitiven und physischen *tension*, die das Publikum beim Spannungserleben spürt (vgl. 1996:329f.).

Schulze (2006:24f.) nennt Hoffnung und Angst als die beiden Gefühle, die in Bezug auf Spannung die größte Relevanz besitzen. Empathie und Identifikation mit den fiktiven Charakteren sind Fähigkeiten, die RezipientInnen besitzen sollten, um möglichst große Spannung empfinden zu können. Die Medien werden als „Träger von Spannungspotenzialen“ (2006:28) bezeichnet, „die Impulse setzen, um bei ihren Rezipienten Spannungsempfinden zu erlangen“ (2006:28). So werden beispielsweise verschiedene Erzählstrategien angewendet, um Spannung zu erzeugen: Die RezipientInnen werden mit informativen Leerstellen oder Gefahren konfrontiert oder erleben eine Überraschung oder einen Schock (vgl. Junkerjürgen 2006:175f.).

Spannung wird als eine Aktivität des Publikums betrachtet, die mit bestimmten Charakteristika des Textes zusammenhängt. Eine dieser Aktivitäten der RezipientInnen ist die Antizipation, denn „[t]he experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting, and evaluating a coming event“ (Wulff 1996:1). Es gibt immer verschiedene Möglichkeiten, wie sich die Handlung entwickeln könnte, wobei manche davon wahrscheinlicher sind als andere, und durch Antizipation wird von den RezipientInnen quasi die Wahrscheinlichkeit berechnet, mit der die verschiedenen Szenarien eintreten werden. Ohne Antizipation gäbe es also kein Spannungsempfinden (vgl. 1996:1).

4.3.2 Spannung in audiovisuellen Medien

Natürlich kann nicht in jedem Medium auf die gleiche Art und Weise Spannung erzeugt werden. Im Film kommen beispielsweise ganz andere Spannungsarten zum Tragen als im Roman (vgl. Fill ²2007a:87). Fernsehprodukte werden oft als sehr spannend empfunden, weil die ZuschauerInnen durch sie in besonderem Maße angeregt werden, mitzudenken und das Gesehene (und Gehörte) zu interpretieren. Die Erzählung, die „Akteure, Handlungen und Situationen kausal zu einer Geschichte“ (Mikos/Eichner 2006:298) verknüpft, ist ganz klar an das Publikum gerichtet. Die Dramaturgie ist darauf ausgelegt, die ZuschauerInnen einzubinden und dadurch die erzählte Geschichte für sie interessant zu machen, weil sie „aktiv in den Prozess der Erzählung integriert“ (2006:298) sind. Den RezipientInnen werden zum Beispiel manchmal Hinweise auf den weiteren Verlauf der Handlung gegeben. So wird mit ihrem Wissen

beziehungsweise ihrer Unsicherheit auf der Suche nach Informationen gespielt (vgl. Schulze 2006:75).

Die audiovisuellen Medien bedienen sich bestimmter Strategien, um „bestehende Spannungsprozesse aufrechtzuerhalten und sogar zu verstärken“ (Schulze 2006:28). Dazu gehören beispielsweise „unheilvolle Musik, Detailaufnahmen wichtiger Gegenstände, (...) das Spiel mit erzählter Zeit und Erzählzeit, Ankündigungen weiterer Geschehnisse, (...) der Einsatz von Geräuschen oder plötzlicher Stille und das Mimikspiel der Schauspieler“ (2006:77). Allerdings können alle diese Strategien nicht sinnvoll für sich alleine stehend betrachtet werden, sondern müssen immer im Gesamtkontext des jeweiligen Films (oder Fernsehproduktes) gesehen werden (vgl. 2006:77). Denn jeder Text besitzt sein „individuelle[s] Spannungsprofil“ (Junkerjürgen 2006:176). Darauf weist auch Fill (²2007a:15) hin.

Bei Fernsehserien besteht die Schwierigkeit darin, die Spannung über einen relativ langen Zeitraum (in der Regel über mehrere Staffeln und Jahre hinweg) aufrecht zu erhalten. Dabei ergeben sich ähnliche Probleme wie einige jener, die Junkerjürgen in Bezug auf J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* nennt:

- das Spannungspotenzial muss so über den Text verteilt werden, dass Spannungsphasen und Spannungspausen nicht unausgewogen werden und Erzähleffekte nicht frühzeitig abgenutzt sind;
- da *suspense* immer nur relativ kurz generiert werden kann, ist auf Dauer eine große Menge von qualitativ oder inhaltlich verschiedenen Gefahreninszenierungen notwendig, um Wiederholungen zu vermeiden [Kursivsetzung im Original] (Junkerjürgen 2006:178)

Auch der Faktor Zeit spielt eine Rolle bei der Erzeugung von Spannung: Wie Pütz (1970:50-61) feststellt, geht es dabei um das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit: Hier kann es entweder zu Verzögerung oder Beschleunigung kommen, wobei Verzögerung beispielsweise bei Fernsehserien schon alleine dadurch erzeugt wird, dass die Geschichte am Ende jeder Folge unterbrochen wird und es Cliffhanger gibt. Auch Türschmann (2007:218) stellt fest, dass die Zeit zwischen den einzelnen Folgen als Leerstelle gesehen werden kann, die Spannung erzeugt. Andererseits entsteht aber auch Spannung, wenn in der Handlung vorgegriffen wird. Auch dieses Phänomen findet sich immer wieder in Serien und ist auch ein wichtiges Stilmittel in *Breaking Bad*. Ein Beispiel hierfür sind die Schwarz-Weiß-Sequenzen am Beginn der Folgen 1, 4, 10 und 13 der zweiten Staffel, die offensichtlich zukünftige Ereignisse zeigen, auf die sich die ZuschauerInnen zunächst aber noch keinen Reim machen können. Erst am Ende der letzten Folge der Staffel wird aufgelöst, worauf sie hingedeutet haben. Wieder einmal geht es hier um die bei den ZuschauerInnen geweckten Erwartungen. Weitere Mittel, mit denen in *Breaking Bad* häufig Spannung erzeugt wird, sind beispielsweise der Einsatz von Musik oder parasprachliche Elemente wie Sprechlautstärke oder -geschwindigkeit. Natürlich spielt auch die inhaltliche Spannung eine große Rolle, weil die Handlung darauf ausgelegt ist, immer wieder offen zu lassen, wie es weitergehen wird, was bei den ZuschauerInnen ein Spannungsgefühl hervorruft. Auch durch visuelle Aspekte wie

beispielsweise die Kameraführung oder die Beleuchtung kann Spannung erzeugt oder verstärkt werden.

Auch Anspielungen kommen vor. Diese erzeugen dadurch Spannung, dass sie Leerstellen bilden, die später (vielleicht) gefüllt werden.²³ Generell erzielen „Anspielungen eine viel grössere Wirkung (...) als transparente Gefahren“ (Junkerjürgen 2006:185). Auch, wenn das befürchtete dramatische Ereignis schlussendlich gar nicht eintritt, empfindet das Publikum Spannung: „It is important to give viewers a picture of the situation so they can see a field of dangers, resistances, and obstacles. It is not necessary for a possible dangerous situation actually to come out. (...) Dangers are brought into play as possibilities but not as actual developments.“ (Wulff 1996:7) Um ein Beispiel hierfür aus *Breaking Bad* zu nennen: In Folge 6 der dritten Staffel („Sunset“/„Sonnenuntergang“) spürt Hank, der Drogenfahnder, den Wohnwagen auf, in dem Walter und Jesse Meth hergestellt haben. Die beiden sind gerade im Wohnwagen, als Hank auftaucht und das Gefährt durchsuchen will – die Situation scheint für die beiden Drogenproduzenten aussichtslos. Am Ende werden Walter und Jesse aufgrund einer List Walters doch nicht enttarnt, dies tut der Spannung der Szene aber keinen Abbruch. Die Spannung entsteht nämlich dadurch, dass die ZuschauerInnen während der ganzen Szene alle möglichen Szenarien durchdenken und abwägen, welches davon das wahrscheinlichste ist – sie sind also aktiv an der Spannungsentwicklung beteiligt. „It is evident that the indication of danger forms a central starting point for receptive activities. Dramaturgy of the scene and processes of anticipation are closely interrelated.“ (Wulff 1996:8)

Filme²⁴ erzeugen dadurch, dass sie so real wirken, eine „lifelike illusion of danger“ (Mikos 1996:40), die Teil der kommunikativen Konstellation zwischen ZuseherIn und Film ist – die ZuschauerInnen wissen sehr wohl, dass das Dargestellte nicht der Realität entspricht, doch trotzdem nehmen sie es als „quasi-real“ (1996:40) wahr und können das Gesehene deshalb als spannend empfinden. Die Erwartungen, die Filme und Fernsehsendungen bei den ZuschauerInnen wecken, entstehen dadurch, dass sie Gesehenes mit früheren Erfahrungen (und den Gefühlen, die sie dabei empfanden) in Verbindung bringen. Zu den wieder hervorgegerufenen, ‚alten‘ emotionalen Erfahrungen kommen nun auch noch neue wie Neugierde und gespannte Erwartung hinzu. So wird ein Bezug zwischen dem medial Wahrgenommenen und Erfahrungen in der Wirklichkeit hergestellt. Anzumerken sei hier aber, dass frühere Erinnerungen nicht völlig individuell sind, sondern gesellschaftlich strukturiert. Zwar nimmt jede/r einen Film anders wahr, es gibt aber doch immer wieder Gemeinsamkeiten in der Wahrnehmung von verschiedenen Menschen. Hier spielt der gemeinsame kulturelle Kontext eine Rolle (vgl. 1996:46f.). In Kapitel 6 wird die Rolle der Kultur bei der Wahrnehmung einer Serie verdeutlicht, denn es wird gezeigt, wie unterschiedlich die US-amerikanische Fernsehserie *Brea-*

²³ Auch die Titel der einzelnen Folgen einer Serie rufen beim Publikum Erwartungen hervor – spannend ist dann, ob diese Erwartungen erfüllt werden oder nicht.

²⁴ Mikos bezieht sich hier zwar nur auf Filme, das Festgestellte gilt aber genauso für andere fiktionale audiovisuelle Produkte wie beispielsweise Fernsehserien.

king Bad in ihrer Ursprungskultur und im deutschen Sprachraum teilweise wahrgenommen wird. Aber nicht nur die Kultur spielt eine Rolle dabei, wie ein Text verstanden wird, sondern auch die konkrete Rezeptionssituation hat Einfluss darauf:

[V]iewers can understand a certain text in various ways depending on situational characteristics, such as certain locations of reception, moods, current intentions, and so forth. When experiencing suspense, for example, it presumably makes a significant difference whether viewers watch a certain film at the cinema, that is, expecting to see a suspenseful film, or whether onlookers stay at home and get sucked into a film they found by coincidence when zapping between channels. (Vorderer 1996:243)

Bei der Frage, welche Erwartungen ein bestimmter Film weckt, spielt unter anderem sein Genre eine Rolle. Filmgenres bieten den ZuschauerInnen aufgrund ihrer gemeinsamen Charakteristika Anhaltspunkte, was von einem bestimmten Film zu erwarten ist. Sie wissen aufgrund von Genrekonventionen, welche Emotionen ein bestimmter Film wahrscheinlich bei ihnen auslösen wird. Sie akzeptieren das Empfinden von Gefühlen wie Furcht, Angst, Schock, Ekel oder Entsetzen bis zu einem gewissen Grad im Rahmen einer „controlled thrilling experience“ (Mikos 1996:42), die der Film bietet.

Interessant ist auch, dass sich die Emotionen der ProtagonistInnen bis zu einem gewissen Maße auf die ZuschauerInnen übertragen: Erwarten die fiktiven Charaktere beispielsweise etwas mit Spannung, sind in der Regel auch die ZuseherInnen gespannt darauf (vgl. Junkerjürgen 2006:180). Natürlich machen Spezialeffekte und Szenen mit sehr viel Action ein Fernsehprodukt ebenfalls spannend – sie „steigern die visuelle Lust“ (2006:198). Auch bestimmte sprachliche Elemente erfüllen bis zu einem gewissen Grad diesen Zweck, wie im nächsten Unterkapitel gezeigt werden wird.

4.3.3 Spannung – sprachlich ausgedrückt

Fill (²2007a) führt das „**Prinzip Spannung** als eine der Grundlagen des Lebens“ [Hervorhebung im Original] (Fill ²2007a:9) ein. Spannung ist dabei „nicht Selbstzweck: sie strebt nach **Lösung**. Spannung und Entspannung (*tension and relaxation*) bilden ein Schema, in dem das eine zum andern hinführt und durch es (ab)gelöst wird“ [Hervorhebungen im Original] (²2007a:10).

Als Ergänzung zu den sieben von de Beaugrande/Dressler (1981) eingeführten Textualitätskriterien (Textkohäsion, Textkohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität) schlägt Fill (²2007a:48) die Einführung der Spannung als achtens Kriterium vor, denn auch sie steigert die Wirkung eines Textes. Ein Text ist dann spannend, wenn Wichtiges angedeutet, aber nicht unmittelbar ausgesprochen wird. So werden LeserInnen zum Weiterlesen angeregt und merken sich außerdem die enthaltenen Informationen besser, weil sie ja schon sehnsüchtig darauf gewartet haben. „Spannung ist [zwar] in einem Text nicht obligatorisch – es gibt auch spannungslose, langweilige Texte –, aber für die Wirkung des Textes wichtig“ (²2007a:48), denn sie kann letzten Endes „über Erfolg und

Misserfolg eines Textes entscheiden“ (2007a:12). Wichtig ist auch, zu betonen, dass formale und inhaltliche Spannung oftmals zusammenfallen (vgl. Hübener 1913:23), dass also bei spannenden Stellen der Handlung oft auch spannendere sprachliche Strukturen verwendet werden.

Alles, was vorhersagbar, regelmäßig oder gleich ist, ist weniger spannend als beispielsweise Gegensätze, Verschiedenheit, unerwartete Interaktionen oder zurückgehaltene Informationen (vgl. 2007a:13). Spannung kann „auf allen Ebenen der Sprache (von der lautlich-phonetischen über die lexikalische und syntaktische bis zur textuellen) entstehen“ (Fill 2007b:224). Dies

führt uns zur Annahme eines Kontinuums von Spannungselementen, das von den unteren Ebenen der Sprache bis zur obersten (der Textebene) reicht. Dazu kann folgende These aufgestellt werden: **Je weiter oben in der Hierarchie der sprachlichen Ebenen ein Element ist, desto größer ist sein Beitrag zur Informationsspannung (Suspense, literarische Spannung)** [Hervorhebung durch die Verfasserin dieser Arbeit] (2007b:224).

Da es in dieser Arbeit ja um genau diese Suspense (und nicht um rein sprachliche Spannung) geht, können nicht alle der von Fill (2007a:21-23) bestimmten Kategorien von sprachlicher Spannung für die Analyse herangezogen werden. Ein paar von ihm genannte Aspekte treffen aber durchaus zu:

Auf der Ebene der Pragmatik können beispielsweise Missverständnisse oder das Zusammenspiel aus verbalen und non-verbalen Botschaften besonders spannend sein: Passt das Gesagte nicht zur begleitenden Gestik, fragen sich die ZuschauerInnen, wie das Gesagte nun gemeint war, und dieses Unwissen erzeugt Spannung. Auch Spannung bei Rhythmus und Intonation, wenn beispielsweise Intonation und Wortbedeutung nicht zusammenpassen und daher in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, gehört in diese Kategorie (vgl. 2007a:25). Auch prosodische Elemente wie beispielsweise Lautstärke, Klangfarbe der Stimme oder Sprechgeschwindigkeit können Spannung erzeugen (vgl. 2007a:27).

Spannung kann auch durch Register und Stile oder Mehrsprachigkeit erzeugt werden: Das unterschiedliche Sprachniveau von Walter und Jesse in *Breaking Bad* erzeugt Spannung, und wenn Charaktere wie Gus Fring Spanisch sprechen und die entsprechenden Passagen nicht untertitelt werden, entsteht für das Publikum (oder zumindest für diejenigen davon, die kein Spanisch verstehen) eine spannende Leerstelle. Auch durch Fragesätze wird mitunter Spannung erzeugt, denn sie bilden einen Spannungsbogen, der zunächst ungelöst bleibt (vgl. 2007a:38). Wichtig ist hier wieder einmal, dass „man Sätze nicht als Einzelwesen betrachtet, sondern in ihren paradigmatischen und syntagmatischen Zusammenhang sieht“ (2007a:42).

Zu guter Letzt spielt Spannung auch im Zusammenhang mit der Interaktion zwischen Text, Bild und Musik beim Film eine Rolle (2007a:23). Dieser Punkt ist natürlich auch in *Breaking Bad* zu beobachten. Das Verhältnis zwischen Bild und Text kann mehr oder weniger

spannend sein: Die größte Spannung entsteht, wenn Text und Bild sich entweder widersprechen oder (scheinbar) gar kein Zusammenhang zwischen ihnen besteht (vgl. ²2007a:136f.).

4.4 Gesellschaftskritik

4.4.1 Definition

Das Konzept ‚Gesellschaftskritik‘ lässt sich wie folgt zusammenfassen: „Ein Mitglied der Gesellschaft kritisiert die anderen, oder es kritisiert die gesellschaftlichen Einrichtungen, für welche die anderen verantwortlich zeichnen.“ (Walzer 1996:113)

Dabei sei angemerkt, dass das Wort ‚Kritik‘ im Deutschen zwei Bedeutungen besitzt: Einerseits kann sie ein Synonym für Ablehnung sein, sie kann aber auch

Infragestellung in dem Sinne bedeuten, daß bestimmte Sachverhalte, Zustände, Institutionen, Regelungen immer wieder nach dem Sinn ihres Bestehens, nach dem Recht ihrer Existenz befragt werden, ohne daß damit von vornherein eine andere Absicht der Ablehnung verbunden wäre als die, die gegenüber rational nicht oder nicht mehr haltbaren Einengungen menschlicher Freiheit fast naturnotwendig aufkommen muß. (Herzog 1970:26)

Gesellschaftskritik soll in dieser Arbeit im Sinne letzterer Bedeutung, also der Infragestellung, aufgefasst werden. Von folgender genaueren Definition wird in dieser Arbeit ausgegangen: Gesellschaftskritik bezeichnet

im weiteren Sinne jede unterscheidende, wertende oder auch anklagende Bezugnahme auf gesellschaftliche Erscheinungen oder eine Gesellschaft im Ganzen. (...) Im engeren Sinne bezeichnet Gesellschaftskritik jene Form der kritischen Bezugnahme, die einen allgemein geltenden, historisch begründeten Maßstab voraussetzt. Dieser Maßstab kann in anthropologischen, religiösen, philosophisch-weltanschaulichen oder politischen Überzeugungen begründet sein (...) und führt dazu, dass sich diese Art der Gesellschaftskritik auch programmatisch gegen Grundlagen, Bewegungsformen und Strukturen sowie gegen ganze Gesellschaftsformationen zu wenden vermag. (Universal-Lexikon 2013)

Die kritische Reflexion über die aktuellen Zustände ist ein essentieller Bestandteil von demokratischen Gesellschaften – im Gegensatz zu autoritären oder totalitären Regimes, wo jegliche kritische Äußerung untersagt ist. Dadurch können in einer Demokratie „Fehlentwicklungen frühzeitig aufgedeckt und die öffentliche Meinung gegen sie mobilisiert werden“ (Von Bismarck 1970:49).

Jedes Mitglied einer demokratischen Gesellschaft besitzt ein Recht darauf, die Gesellschaft kritisch zu betrachten und dieser Kritik auch Ausdruck zu verleihen. Dies ist sogar notwendig, wenn sich eine Gesellschaft weiterentwickeln soll. Gesellschaftskritik bietet jedem Einzelnen die Möglichkeit, die Gesellschaft zu formen und zu verbessern. In der Geschichte ging positivem gesellschaftlichem Wandel immer Kritik an den herrschenden Zuständen voraus (vgl. Snowden/Oikonomou 2011:101).

Für eine Gesellschaft ist es besser, viele verschiedene KritikerInnen zu haben, als nur einige wenige:

Zweifellos ist der Gesellschaft mit einer Vielzahl von Kritikern besser gedient. Sie benötigt nicht nur einen einzigen Kritiker, der an einem privilegierten Beobachtungsposten steht und einen gleichförmigen und allgemeingültigen Maßstab hochhält, sondern viele Kritiker mit konkurrierenden Maßstäben: Unter dieser Bedingung gibt es einen Raum für Entscheidungen – vorausgesetzt natürlich, es gibt eine Instanz (etwa eine demokratische Öffentlichkeit), die fähig ist, sich zwischen ihren Kritikern zu entscheiden, auch wenn sie die Kritiker selbst nicht auswählen kann. Wir müssen dann alternativen Ansprüchen und Vorschlägen Gehör schenken, die sich nicht durch irgendein allmächtiges, ein für allemal gültiges und ideologisch korrektes Argument zum Schweigen bringen lassen. (Walzer 1996:127).

Gesellschaftskritik wurde und wird durch verschiedene Medien ausgedrückt – traditionellerweise durch Literatur, Theater, Musik, Kunst und Film beziehungsweise Fernsehen, neuerdings gewinnen aber auch Computerspiele in diesem Zusammenhang an Bedeutung. Durch diese Medien wird der breiten Öffentlichkeit vermittelt, welche Missstände bestehen, um so Reformen oder zumindest Diskussionen herbeizuführen (vgl. Snowden/Oikonomou 2011:101).

4.4.2 Gesellschaftskritik im Fernsehen

Massenmedien im Allgemeinen haben die Aufgabe, die öffentliche Meinungsbildung zu unterstützen (vgl. Herzog 1970:22). Das Fernsehen nimmt hier eine ganz besondere Position ein, da es stetig an Bedeutung gewinnt und einen fixen Bestandteil des Alltags sehr vieler Menschen darstellt. Auch Rorty (1989:xvi) stellt fest, dass heutzutage hauptsächlich Medien wie Kino und Fernsehen moralische Veränderungen und Fortschritte vorantreiben.

Laut Pfeiffer (1975:21) wirkt das Fernsehen in mehrerlei Hinsicht auf die Menschen ein: Es kann ihr Verhalten beeinflussen; es bestimmt die Struktur ihrer Freizeit²⁵; es vermittelt Wissen und kann einen Einfluss auf die Meinung der Menschen ausüben; es spricht die Menschen emotional an; schlussendlich kann es „die Gesellschaft als Ganzes beeinflussen“ (1975:21).

Das Fernsehen bietet die Möglichkeit, „in möglichst kurzer Zeit möglichst viele Informationen an möglichst viele Menschen“ (1975:9) weiterzugeben. Im Fernsehen wird seit jeher Gesellschaftskritik geübt: „Das Massenmedium Fernsehen zeigt nicht nur Traumschiffe, Traumhochzeiten und Traumprinzen, sondern hat immer auch die Schatten der Gesellschaft aufgenommen“ (Moorstedt 2010).

Das Fernsehen vermittelt allerdings keine für sich alleine stehenden Botschaften – seine „[m]essages are situated within political and cultural assumptions about what is normal and acceptable within the society“ (Philo 1990:5) und „[i]ndividual believes exist in the con-

²⁵ Dieser Aspekt ist heute, in Zeiten des Internets und anderer, zeitlich individuell planbarer Angebote, nicht mehr so wichtig, er wurde aber zwecks Vollständigkeit trotzdem aufgenommen.

text of wider social and political arguments” (1990:186). Gesellschaftskritik im Fernsehen setzt also die Kenntnis dieses politischen und kulturellen ‚Normalzustandes‘ voraus.

Die Kommunikation zwischen Medien und Menschen ist ein gesellschaftlicher Prozess, während dessen Ansichten entstehen und vor anderen Menschen verteidigt werden. Die Medien stehen in diesem Kampf auf der einen Seite und versuchen, die Dominanz bestimmter Ansichten sicherzustellen (vgl. 1990:7). Die ZuschauerInnen auf der anderen Seite können entscheiden, ob sie dem Gesehenen und Gehörten Glauben schenken oder nicht (vgl. 1990:198f.). Sie haben also durchaus eine aktive Rolle in dem von den Medien lancierten Prozess der Meinungsbildung.

Natürlich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Fernsehen potentiell auch zu Zwecken der Manipulation benutzt werden kann:

[D]er Fernsehzuschauer [ist] den Manipulationsmöglichkeiten des Mediums oft schutzlos ausgesetzt, weil er von den Mechanismen dieses Informationsinstrumentes kaum etwas weiß, während die Macher nicht selten aus der Unkenntnis, Gutgläubigkeit und Schutzlosigkeit des Zuschauers profitieren. (Pfeiffer 1975:8)

Auch Setzen weißt darauf hin, dass das Fernsehen der sozialen Kontrolle dienen kann: „Die Fernsehinformation erweist sich (...) als wirksames gesellschaftliches Dirigierungsmittel und Kontrollorgan“ (Setzen 1971:103). Die Tatsache, dass Menschen üblicherweise zuhause Fernsehen, begünstigt das Manipulationspotential dieses Mediums, denn zuhause sind wir entspannter und auch unkritischer und lassen uns daher leichter beeinflussen (vgl. Pfeiffer 1975:20). So funktioniert Manipulation durch das Fernsehen:

Jeder Empfänger hat seine eigenen Nöte, Wünsche, Bedürfnisse und Erwartungen. Er projiziert diese Kräfte in das Medium und schafft auf diese Weise Aktionen und Reaktionen. Ein Kreislauf entsteht: Die Medien wecken Bedürfnisse, die aber vorher schon verborgen und unerfüllt im Empfänger vorhanden sind. Der Empfänger entnimmt den Medien die Mittel, um seine Erwartungen und Bedürfnisse zu erfüllen. Weiß der Empfänger um diese Mechanismen, kann er das Medium sinnvoll und konstruktiv gebrauchen. Weiß er nicht darum, sitzt er sehr schnell in der Falle vielfältiger Manipulationen. (1975:106)

Um dem Vorwurf der Manipulation entgegenzuwirken, sollte das Fernsehen „möglichst viele Informationen als Gesprächsimpulse aussenden“ (1975:30), es sollte also ein möglichst differenziertes Bild liefern. Allerdings ist hier anzumerken, dass Menschen generell eher dazu neigen, sich die Sendungen anzusehen, „die vorhandene Überzeugungen stützen, das Selbstgefühl stärken und die eigenen Wertvorstellungen bejahen“ (1975:103) – in diesem Fall nützt dann auch eine große Programmvielfalt nichts, denn „Informationen, die vorhandene Meinungen in Frage stellen oder gar verändern könnten, werden ausgeblendet, übersehen, falsch verstanden oder gar nicht wahrgenommen“ (1975:103).

Doch wie wird die Gesellschaftskritik im Fernsehen ausgedrückt? Oft geschieht dies einfach durch Information, also „durch Aufzeigen dessen, was ist, und zugleich dessen, was

sein könnte, aber aus irgendwelchen (...) Gründen nicht ist“ (Herzog 1970:28). Von Bismarck (1970:68) schreibt allerdings, dass das Publikum in gesellschaftspolitischer Hinsicht von fiktionalen Programmen (Fernsehspielen, Serien, Unterhaltungssendungen im Allgemeinen) stärker beeinflusst wird als zum Beispiel von Nachrichtensendungen: „Ein sympathisch oder unsympathisch gezeichneter Vertreter einer Bevölkerungsgruppe in einer Familien-Serie vermag für den politischen Einfluß dieser Gruppe (...) mehr zu tun als jeder journalistisch-politische Bericht in einer Magazin-Sendung.“ Er räumt dann aber doch ein, dass wohl alle Arten von Programmen – Informations- oder Nachrichtenmagazine genauso wie Sport- oder Unterhaltungssendungen – gesellschaftskritisch sein können (vgl. 1970:47). Diese Ansicht vertritt auch Setzen (1971:20), der schreibt: „[Es ist] nicht möglich, allen Informationssendungen regulierende und stimulierende Aspekte abzusprechen“. Einer Kritik muss immer eine Analyse und Bestandsaufnahme vorausgehen, und diese liefern die verschiedenen Sendungen (vgl. von Bismarck 1970:47). Insofern können alle Arten von Sendungen „zu politischen Orientierungen beitragen“ (vgl. Mikos 2007:46). Es sollte aber durchaus darauf geachtet werden, Information und Meinung auseinanderzuhalten (vgl. Setzen 1971:66).

In Bezug auf das Fernsehspiel schreibt von Bismarck (1970:56) zum Beispiel, dass es „etwas vom gesellschaftlichen Bewußtsein derer widerspiegelt, die es gemacht haben und für die es gemacht worden ist“. Außerdem besteht immer ein Zusammenhang zwischen dem im Fernsehen Gezeigten und der Wirklichkeit, insofern ist das Dargestellte stets gesellschaftspolitisch relevant. Die Frage ist nur, wie eng die beiden Bereiche (Fernsehspiel und Wirklichkeit) verknüpft sind und inwiefern die ZuseherInnen sich dieser Verknüpfung bewusst sind (vgl. 1970:56).

Ein weiteres Problem ist, dass das Fernsehen eigentlich nie ein genaues Abbild der Wirklichkeit liefert, obwohl die ZuschauerInnen oft glauben, dass es genau dies tue. In Wirklichkeit wird jede Information vor ihrer Ausstrahlung verarbeitet und somit verändert, „die dargestellte Welt [bleibt] nur Anschauung für eine subjektiv-bestimmte Aussage über die Welt.“ (Setzen 1971:85) Es handelt sich beim Fernsehen immer um „Produktion, keine Reproduktion“ (1971:85). Dadurch erschafft das Fernsehen eigene Wirklichkeiten: „[E]inerseits ist das Fernsehen nicht in der Lage, die Realität naturgetreu wiederzugeben, andererseits bewirkt sein Vermögen, gewisse neue Realitäten selbst zu schaffen. (...) Das Fernsehen provoziert neue Wirklichkeiten.“ (1971:86).

Wichtig ist neben dem, *was* im Fernsehen gesagt und gezeigt wird, auch noch, *wie* es gezeigt wird:

Die Kontaktbeziehung zum Zuschauer ist sehr unterschiedlich je nachdem, welche Bildeinstellung vorhanden ist. Die Großaufnahme bringt das Objekt näher heran, so daß der Zuschauer sich eng damit verbunden fühlt. Die Großaufnahme, etwa eines Gesichtes, schafft Intimkontakte, sie individualisiert das Objekt. Die Totale wahrt die Entfernung nicht nur äußerlich, sie distanziert auch in einem geistig-psychischen Sinn vom Objekt. (Setzen 1971:83)

Ein Problem, das sich im Zusammenhang mit der Gesellschaftskritik im Fernsehen ergibt, ist, dass „die audiovisuellen Sprachen (...) von denjenigen, die weniger Möglichkeiten hatten und weniger Bildung, schwerer verstanden werden“ (Bisky 2007:27). Die Kluft zwischen den Informierten und den Uninformierten wird also durch die neuen Medien – die doch eigentlich allen eine Chance auf den Zugang zu Information bieten sollten – vergrößert. Deshalb sollte am besten schon in der Schule Medienkompetenz gelehrt werden, damit alle bestmöglich von den (gesellschaftskritischen) Möglichkeiten der neuen Medien profitieren können (vgl. 2007:27).

Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass unsere Gesellschaft immer pluralistischer und individualisierter wird, das heißt, dass die Medien (und hier allen voran das Fernsehen) versuchen müssen, möglichst viele Menschen (trotz ihrer Unterschiedlichkeit) zu vereinen. Auf der anderen Seite verstärken die Medien die Pluralisierung der Gesellschaft aber auch (vgl. Mikos 2007:47f.). Das Fernsehen muss nun versuchen, dass es „die vielfältigen Lebensauffassungen der verschiedenen Lebensformen in seinen Programmen präsentiert“ (Mikos 2007:49). Oder, anders ausgedrückt: „Das Fernsehen als Gastinstitution hat keine spezielle Meinung, es schafft die Möglichkeiten, viele Meinungen – möglichst alle – zu Worte kommen zu lassen. Nicht Meinung *des* Fernsehens, sondern Meinung *im* Fernsehen entspricht der sozialen Funktion.“ (Setzen 1971:66) Fernsehprogramme werden immer im Hinblick auf ihre potentiellen zukünftigen ZuschauerInnen gemacht, das heißt, dass viele verschiedene Publikumsgruppierungen mitbedacht werden müssen, denn das Publikum ist alles andere als einheitlich (vgl. Setzen 1971:25).

Dies ist also die gesellschaftliche Funktion des Fernsehens:

Das Fernsehen ist Träger der gesellschaftlichen Kommunikation, sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht. Einerseits bindet es die einzelnen Subjekte über den symbolischen Prozess der Kommunikation zur Gesellschaft zusammen, andererseits sichert es dadurch auch die historische Kontinuität und den historischen Wandel der Gesellschaft. (...) Das Fernsehen ist gewissermaßen das kulturelle und soziale Gedächtnis einer Gesellschaft. (...) [E]s dient der Herstellung von Beziehungen und der Akkumulation von Wissen. (Mikos 2007:49)

4.4.3 Gesellschaftskritik in *Breaking Bad*

Zu Recht lässt sich behaupten, dass die Serie *Breaking Bad* „den Ton einer verzweifelten US-amerikanischen Gesellschaft“ (Moorstedt 2010) genau trifft. Gesellschaftskritik liefert die Basis der Serie, denn obwohl diese Kritik oft nur beiläufig übermittelt wird, bildet sie letzten Endes die Grundlage für die gesamte Handlung. Die Gesellschaftskritik in *Breaking Bad* lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Walter White ist die Personifizierung einer verarmten US-Mittelschicht, Ergebnis einer Politik, die seit Reagan Vermögende begünstigt und Bezieher von mittleren und niedrigen Einkommen im Stich lässt. Walter White ist die Personifizierung der Schuldenkrise (...). Kein Wunder: Die Einkommen aus unselbständiger Arbeit in den USA stagnieren seit Jahren, wenn sie nicht sogar sinken. (...) [D]ie Ver-

zweiflung, die mit der sich immer weiter ausbreitenden Armut einhergeht, verleitet zum Breaking Bad, zur Gesetzesübertretung. (Gruber 2013)

Des Weiteren behandelt *Breaking Bad* das Problem des kaum vorhandenen öffentlichen Gesundheitswesens in den USA²⁶, denn Walter Whites Krankenversicherung bezahlt seine Krebstherapie nicht. Auch die hohen Studiengebühren werden thematisiert: Die Tatsache, dass Walter seinen Kindern ein Studium ermöglichen will, ist einer der Beweggründe, warum er beginnt, Crystal Meth zu produzieren. Es scheint, als sei in den USA „mit ehrlicher Arbeit (...) die Absicherung der Familie nicht zu schaffen“ (Gruber 2013).

Auch die Nordamerika-vs.-Südamerika-Problematik beziehungsweise ein gewisser Rassismus gegenüber Hispano-AmerikanerInnen wird dargestellt:

Although recourse to violence is characteristic of every major male character in *Breaking Bad*, the violence associated with the roles of the Hispanic characters in the series are by far the most sadistic, sustained, and extreme, and they are all given rather one-dimensional identities that leaves no room for sympathy or emotional complexity. (...) We can only critically wonder why the darkest evil is reserved exclusively for ‘outsiders’ in America, the targets of a resurgent racism. (Falk 2013)

In diesen Zusammenhang muss natürlich auch der Mexikanische Drogenkrieg angesprochen werden, der ebenfalls thematisiert wird. Indirekt werden in der Serie auch der Kapitalismus und die Polizei (die teilweise sehr brutal vorgeht) angeprangert. Es lässt sich nicht leugnen, dass *Breaking Bad* einige bedeutende politische und kulturelle Fragen aufwirft, die Falk (2013) mit jenen vergleicht, die auch schon David Lynch in *Blue Velvet* (1986) thematisiert hat. Der Einfluss „der amerikanischen Wirtschafts- und Systemkrise“ (Moorstedt 2010) auf Walts Entscheidung, zum Drogenbaron zu werden, lässt sich auf jeden Fall nicht leugnen. Der Realismus der Serie spielt auch eine Rolle bei ihrer Glaubwürdigkeit:

It is no mystery that hard-working and once law-abiding American citizens are now turning to a life of crime (usually of the victimless variety) to support their families. Be it drugs, gambling, prostitution, tax evasion, or outright theft, this is what makes *Breaking Bad* such a valuable social commentary on our current economic situation. It is the tale of the *struggling provider*, the man (or woman) who would go to dangerous lengths and face insurmountable odds to secure their family’s (or the world’s) future/fortune before it’s too late. [Hervorhebung im Original] (Creighton 2011)

Im Zusammenhang mit der Globalisierung sei anzumerken, dass viele Medienprodukte heutzutage theoretisch zwar auf der ganzen Welt verfügbar sind, ob sie in verschiedenen Kulturen aber tatsächlich angenommen werden, hängt aber unter anderem davon ab, wie stark die ‚neuen‘ RezipientInnen das, was sie sehen und hören, mit ihrer eigenen Lebenswelt in Beziehung setzen können. Können sie sich mit dem Gesehenen nicht identifizieren, werden sie die Sendung vermutlich nicht mehr länger ansehen, weil sie sie eigentlich auch gar nicht verstehen (vgl. Mikos 2007:50f.).

²⁶ Die Situation hat sich dem Beschluss des *Patient Protection and Affordable Care Act* aus dem Jahr 2010 zwar gebessert, ist aber noch immer nicht mit den Standards vergleichbar, die beispielsweise in Österreich oder Deutschland gelten.

Dies wirft in Bezug auf *Breaking Bad* einige Fragen auf: Die ganze kritische Thematik der Serie ist so spezifisch für die USA, dass die Serie nirgends anders hätte spielen können (vgl. Falk 2013). Somit ist die Gesellschaftskritik, die *Breaking Bad* ausdrückt, in die Kategorie der „internal’ or ,connected’ social criticism“ (Gibson 2012:357) einzuordnen: Diese wird vor allem von Richard Rorty (1989, 1998) und Michael Walzer (1994)²⁷ dargestellt und „is a form of criticism that puts a high premium on ethical interpretation, that is, on deciphering the core values and ideals shared by the men and women of one or another distinct political community. It is in this sense a form of criticism that is local or domestic in its mode of address“ (Gibson 2012:357). Walzer (1996) unterscheidet zwischen „minimaler Moral“ (1996:13) und „maximaler Moral“ (1996:37), wobei Erstere Aspekte betrifft, die kulturunabhängig verstanden werden – Walzer (1996:13) nennt als Beispiele für universale Werte, die von so gut wie allen Menschen geteilt werden, Wahrheit und Gerechtigkeit – und wobei Letztere so viele kulturelle und historische Bezüge aufweist, dass sie im Normalfall von Menschen, die nicht aus der jeweiligen Kultur stammen beziehungsweise die die jeweilige Kultur nicht sehr genau kennen, nicht verstanden wird – Walzers (1996:37) Beispiel hierfür ist Verteilungsgerechtigkeit.

GesellschaftskritikerInnen wie Rorty und Walzer kennen die Probleme, über die sie schreiben, aus eigener Erfahrung:

Just like their fellow citizens, connected critics are invested in the way of life of their political community. This way of life is one that they cherish and respect, although not without reservation. Insofar as critics at once argue and cooperate with their fellows in order to improve this way of life, they share a relationship of solidarity arising from the pursuit of a common enterprise. Indeed, it is this basic existential connection that motivates their critique in the first place. When critics show anger and frustration toward their community, it is not that they are less committed to it than their fellows. On the contrary, their anger is likely to stem from having made the full breadth of the nation’s historic struggles and aspirations part of their own. (...) [T]he effectiveness of social criticism depends on an intimate knowledge of the community in question. Effective critics must be well acquainted with the range of understandings their fellow citizens share concerning the meaning of commonly held ideals. (Gibson 2012:358)

Dies bedeutet aber auch, dass die RezipientInnen der Kritik die betreffende Gesellschaft sehr gut kennen müssen, um zu verstehen, was eigentlich kritisiert wird – ist dies nicht der Fall, erreicht die Gesellschaftskritik ihr Ziel nicht. Dies ist vor allem in Bezug auf die deutsche Synchronisation von *Breaking Bad* relevant: Wenn es sich in der Serie um lokale Gesellschaftskritik handelt, die sich auf die USA bezieht, wie wird diese dann für die deutschsprachigen ZuschauerInnen übertragen, damit diese sie auch verstehen? Können sie sie überhaupt verstehen, wenn sie die Verhältnisse in den USA noch nie selbst erlebt haben? In Kapitel 7 wird beleuchtet, wie bei der Synchronisation von *Breaking Bad* mit diesen Problemen umgegangen wurde.

²⁷ Für das Verfassen dieser Arbeit stand mir das Originalwerk leider nicht zur Verfügung. Ich bediente mich deshalb der deutschen Übersetzung von Christiana Goldmann aus dem Jahr 1996.

5 *Breaking Bad*

Als Übergang vom theoretischen zum praktischen Teil wird nun der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Masterarbeit, nämlich die amerikanische Fernsehserie *Breaking Bad*, einer genaueren Betrachtung unterzogen.

5.1 Entstehungsgeschichte und –prozess

Die Idee zu *Breaking Bad* stammt von Vince Gilligan, der auch Autor und Produzent von *Akte X* war. Er wollte eine vollkommen neuartige Serie erschaffen, wusste gleichzeitig aber, dass seine Idee von Sendern und Produktionsfirmen nicht gut angenommen werden würde, weil die Handlung zu unkonventionell war und zu wenig dem entsprach, was typischerweise eine erfolgreiche Serie ausmachte (vgl. Lang/Dreher 2013:9). Der Sender HBO lehnte sein Konzept rund um „die Wandlung eines Mr. Normalo zu Scarface“ (2013:22) auch tatsächlich ab. Umso erstaunter war Gilligan, dass Sony und der Kabelsender AMC ihm eine Chance gaben, seine Ideen umzusetzen. Gilligan hatte großes Glück, denn seine Idee wurde deshalb so gut aufgenommen, weil der Sender gerade darauf aus war, „mutige Konzepte für epische Serien mit begabten Creators“ (2013:22) zu finden. Gilligan hatte von Anfang an gewusst, dass es nicht leicht werden würde, den Stoff für die Serie zu verkaufen, weil die ganze Geschichte für US-amerikanische Verhältnisse einfach zu unglamourös, der Protagonist zu alt und das Grundthema zu abscheulich war. Somit hätte die Serie eigentlich unverkäuflich sein müssen. Doch Gilligan konnte durch seine Begeisterung die Verantwortlichen bei Sony und AMC überzeugen (vgl. 2013:22f.).

Gilligan verfasste alle Skripts für die Serie gemeinsam mit einem Team bestehend aus zwei Autorinnen und sechs Autoren. Das AutorInnenteam blieb die ganze Serie lang unverändert. Da der Schreibprozess in Los Angeles, Kalifornien, stattfand, der Dreh aber in Albuquerque, New Mexiko (wo die Serie auch spielt), war Gilligan immer erst bei den jeweils letzten Folgen einer Staffel am Set, weil er bis zum Schluss am Schreiben beteiligt sein und deshalb in L. A. bleiben wollte. Bei den meisten Folgen führten wechselnde GastregisseurInnen Regie. So agierte beispielsweise Hauptdarsteller Bryan Cranston zeitweise auch als Produzent oder Regisseur der Serie (vgl. 2013:17f.). Vince Gilligan blieb bei alledem die zentrale Figur, bezog aber auch die anderen Beteiligten gerne mit ein (vgl. 2013:20f.). Er betont immer wieder, dass *Breaking Bad* eine kollektive Leistung ist und gibt auch gerne zu, dass einige der besten Ideen von den SchauspielerInnen oder anderen Beteiligten beigesteuert wurden (vgl. 2013:22).

Ausgestrahlt wurde die erste Staffel von *Breaking Bad* in den USA erstmals von 20. Jänner bis 9. März 2008 auf dem Kabelsender AMC. Die deutschsprachige Erstausstrahlung

der ersten Staffel fand von 4. Februar bis 18. März 2009 auf dem Pay-TV-Sender AXN statt (vgl. imfernsehen GmbH & Co. KG 2014a). Die insgesamt 13 Folgen der zweiten Staffel wurden in den USA zum ersten Mal von 8. März bis 31. Mai 2009 auf AMC gesendet. Im deutschsprachigen Raum wurden sie von 15. Oktober 2009 bis 21. Jänner 2010 auf AXN gezeigt (vgl. imfernsehen GmbH & Co. KG. 2014b). Im deutschsprachigen Free-TV wurden die beiden ersten Staffeln von 9. Oktober bis 11. Dezember 2010 auf Arte gezeigt (vgl. ARTE 2014a).

5.2 Handlung

Da im Rahmen dieser Masterarbeit die zweite Staffel der Serie analysiert wird, beschränkt sich die Inhaltangabe auf die ersten beiden Staffeln, da die weitere Handlung für die durchzuführende Untersuchung nicht von Relevanz ist.

Breaking Bad erzählt die Geschichte von Walter White, genannt Walt, einem ganz normalen US-amerikanischen Familienvater, der als High School-Lehrer arbeitet und außerdem auch noch einen Nebenjob in einer Autowaschanlage hat, um seine Familie zu versorgen. Er lebt mit seiner (zu Beginn der Serie schwangeren) Ehefrau Skyler und ihrem gemeinsamen, 15-jährigen Sohn Walter Jr. in Albuquerque, New Mexiko. Sie sind eine typische Familie aus der amerikanischen Mittelschicht, an der eigentlich nichts spannend genug ist, um darüber eine Fernsehserie zu drehen. Doch dann wird Walt mit einer Diagnose konfrontiert, die sein Leben für immer verändern wird. Er fällt Entscheidungen, über deren weitreichende Konsequenzen er sich zunächst nicht im Klaren ist. Doch nichts bleibt in *Breaking Bad* ohne Folgen – der Director of Photography Michael Slovis fasste die Kernaussage der Serie wie folgt zusammen: „Jede Handlung hat Konsequenzen. Alles was passiert, gut oder schlecht, hat Folgen.“ (Lang/Dreher 2013:20)

5.2.1 Staffel 1

In der ersten Folge lernen die ZuseherInnen zunächst den Protagonisten Walt und seine Familie kennen und bekommen mit, wie ihre die Lebensumstände und ihre finanzielle Situation aussehen. Bald erfährt Walt, dass er an Lungenkrebs in einem relativ fortgeschrittenen Stadium erkrankt ist. Diese Tatsache bringt die Handlung in Gang und stellt gleichzeitig den größten dramaturgischen Bogen in der Serie dar, der erst am Ende der Serie aufgelöst wird (vgl. 2013:37). Die kostspielige Behandlung, die Walters Krankenversicherung nicht übernimmt, würde seine finanziell ohnehin schon angeschlagene Familie endgültig in den Ruin treiben. Durch seinen Schwager Hank, der bei der DEA, der amerikanischen Drogenaufsichtsbehörde, arbeitet, erfährt Walter, dass im Drogengeschäft ‚ziemlich viel Geld zu machen‘ ist. Er

schließt sich daraufhin mit seinem ehemaligen Schüler Jesse Pinkman zusammen, um mit ihm gemeinsam Cristal Meth zu ‚kochen‘.

Schon bald gibt es für Walt und Jesse erste Probleme mit zwei Dealern, die daraufhin von ihnen umgebracht werden (müssen). Auch die DEA, allen voran Hank, hat mittlerweile bemerkt, dass es in der Stadt eine neue Methquelle gibt und so beginnt deren Suche nach den neuen Produzenten.

Walt willigt ein, eine kostspielige Krebstherapie zu beginnen und gibt vor, das Geld dafür von Bekannten bekommen zu haben. In Wirklichkeit stellt er weiterhin mit Jesse Meth her. Walt hat sich mittlerweile den Kopf rasiert, weil ihm die Haare wegen der Chemotherapie ausgefallen sind und nennt sich nun in der Drogenszene Heisenberg²⁸. Er überlegt sich eine neue Meth-Formel, mit der blaue Kristalle entstehen. Die blaue Farbe des Meths wird Heisenbergs Markenzeichen.

Die erste Staffel endet nach sieben Folgen mit einem Cliffhanger. Eigentlich hätte sie aus neun Folgen bestehen sollen, doch wegen des großen Streiks der AutorInnen in Hollywood konnte der entsprechende Handlungsstrang in der ersten Staffel nicht mehr zu Ende erzählt werden (vgl. Falk 2012).

5.2.2 Staffel 2

Tuco (ein Großdealer, mit dem Walt und Jesse Geschäfte gemacht haben) entführt die beiden und bringt sie zum entlegenen Haus seines Onkels, der im Rollstuhl sitzt, nicht spricht und sich stattdessen durch das Betätigen einer Klingel verständlich macht. Durch dessen Anwesenheit gelingt es Walt und Jesse nicht, Tuco wie geplant mittels Rizin zu vergiften. Allerdings werden sie von Walts Schwager Hank gerettet, der plötzlich auftaucht und Tuco erschießt. Walt und Jesse können von Hank unbemerkt fliehen.

Jesses Eltern lassen ihn aufgrund seines Lebenswandels nicht mehr länger im Haus seiner Tante wohnen. So mietet sich Jesse eine Doppelhaushälfte und lernt seine Nachbarin Jane Margolis kennen, mit der er in weiterer Folge eine Liebesbeziehung eingeht.

Walt und Jesse beauftragen den selbst nicht ganz unkriminellen Anwalt Saul Goodman, der sie von da an rechtlich vertritt beziehungsweise ihr Komplize wird und sie beispielsweise bei der Geldwäsche unterstützt.

Als Walter zu einer Krebsoperation geraten wird, gerät er wieder in Geldnot und so muss das Drogengeschäft weitergehen. Außerdem fühlt Walt sich als Heisenberg immer wohler – endlich, zum ersten Mal in seinem Leben, werden ihm Macht und Anerkennung zuteil. Walter Jr. richtet eine Website ein, auf der jede/r für die Krebsoperation seines Vaters spenden kann (www.SaveWalterWhite.com). Dies stellt sich als sehr günstig für Walts Drogenge-

²⁸ Werner Heisenberg war ein deutscher Physiker, dem 1932 der Nobelpreis verliehen wurde (vgl. Nobel Media AB 2014).

schafft heraus: Saul arrangiert, dass nun das durch Drogendeals verdiente Geld mithilfe dieser Website ‚gewaschen‘ wird – natürlich weiß Walter Jr. davon nichts, er denkt, dass das Geld auf dem von ihm eingerichteten Konto von anonymen SpenderInnen stammt.

Es stellt sich heraus, dass Jesses neue Partnerin Jane früher heroinabhängig war. Jesse und Jane beginnen gemeinsam wieder, zunächst Meth und dann auch Heroin zu nehmen. Im Heroinrausch erstickt Jane an ihrem eigenen Erbrochenen. Walt ist zu diesem Zeitpunkt zufällig gerade in Jesses Haus, weil er ihn zur Rede stellen wollte, er unterlässt es aber, Jane zu retten und macht sich somit an ihrem Tod mitschuldig. Er tut dies ganz bewusst, damit sein und Jesses Drogengeschäft weitergehen kann (vgl. Lang/Dreher 2013:103).

Am Ende der zweiten Staffel begibt sich Jesse in Therapie, Walter hat seine Krebsoperation. Donald Margolis, der Vater der verstorbenen Jane, verwechselt bei seiner Arbeit als Fluglotse zwei Flugzeuge. So kommt es, wie es in *Breaking Bad* eben kommen muss:

Die auf virtuose Weise multipel verschränkten Handlungen führen in letzter Konsequenz zu der Katastrophe am Schluss – dem Zusammenstoß zweier Flugzeuge über dem Viertel von Albuquerque, in dem die Familie White wohnt. Erneut wird so das Versprechen der Autoren und Autorinnen von *Breaking Bad* eingelöst, dass alle Handlungen in dieser Serie weitreichende Konsequenzen haben, über ihren unmittelbaren Zusammenhang hinaus. (2013:94)

5.3 Die wichtigsten Figuren und ihre DarstellerInnen

Das Besondere an den Charakteren in *Breaking Bad* ist, dass sie alle mit sehr großer Sorgfalt entworfen wurden. Keiner der Protagonisten und keine der Protagonistinnen ist eindimensional, keine/r ist eine wirklich positive Identifikationsfigur, alle haben irgendwie eine dunkle Seite. Sie sind zwiespältig und nicht auf Anhieb sympathisch. Außerdem verändern sich die Hauptfiguren – Walter, Jesse, Skyler und Hank – im Laufe der Serie teils sehr stark, was für ein solches Format eigentlich ungewöhnlich ist:

Aus dem biedereren Chemielehrer Walter wird ein Krimineller, aus Skyler wird seine Komplizin, aus dem naiven Jungen Jesse wird ein tougher Erwachsener, und aus dem nassforsch auftretenden, auftrumpfenden Hank wird, zumindest vorübergehend, ein gebrochener Mann im Rollstuhl. Dabei sind die ambivalenten Charaktereigenschaften von Anfang an in den Figuren angelegt, sodass sich die Figuren organisch entwickeln. (Lang/Dreher 2013:56)

Dadurch, dass die Charaktere auf eine so psychologisch schlüssige Art gezeichnet sind, haben sie Stabilität und eine Basis für die Folgen der extremen charakterlichen Veränderungen (vgl. 2013:75). Dies gilt übrigens genauso für die Nebenfiguren: Auch sie verändern sich und sind moralisch ambivalent: Hanks Frau Marie stiehlt und lügt, der Anwalt Saul Goodman ist selber kriminell und korrupt, Ted – Skylers Chef – hinterzieht Steuern und begeht Ehebruch. Anders ausgedrückt: „Die omnipräsente Ambivalenz oder auch die moralische Vielstimmigkeit, wie

man sie innerhalb der Figuren und Milieus findet, ist ein bestimmendes Merkmal von *Breaking Bad*.“ (2013:58)

5.3.1 Walter „Walt“ White alias Heisenberg

Walter White, gespielt von Bryan Cranston und in der deutschen Synchronisation gesprochen von Joachim Tennstedt (vgl. Deutsche Synchronkartei 2014), ist der Protagonist und Antiheld der Serie.

Zu Beginn fällt auf, dass Walter White nicht unbedingt eine ‚coole‘ Figur ist. Er trägt viel beige und passt sich somit sehr gut der Landschaft und seiner Umgebung an. Dies symbolisiert Walters gesellschaftliche Anpasstheit. „Die hoffnungslose Durchschnittlichkeit des Protagonisten wird dazu implizit durch die Wohnungseinrichtung, seine Frisur und seinen beigefarbenen Pullover sowie die beigefarbenen Mr.-Wallabee-Schuhe miterzählt.“ (Lang/Dreher 2013:64) Schon rein äußerlich entspricht Walter also ganz und gar nicht den „in US-amerikanischen Fernsehserien gängigen, normativen Männlichkeitsidealen“ (2013:48), sondern stellt eher ihr Gegenteil dar.

Er ist zwar ein hochbegabter Chemiker, arbeitet aber trotzdem ‚nur‘ als Lehrer, muss auch noch einen zweiten Job haben, um seine Familie versorgen zu können, und besitzt zudem keine gute Krankenversicherung. Seine Motive für den Einstieg ins Drogengeschäft sind also durchaus nachvollziehbar und was folgt, ist schlicht und ergreifend eine logische Kette von Ereignissen (vgl. 2013:55).

Reklis (2012:42) beschreibt die Stimmung der ZuseherInnen bei der Beobachtung Walts wie folgt: „Each time Walt gets away with it (‘it‘ is deceit, manipulation, physical violence, intimidation and murder), I can’t help cheering him on, while also shuddering at his depravity and my own emotional complicity in it.“ Die moralische und emotionelle Beziehung, die die ZuschauerInnen zu ihm aufbauen, ist von diesem inneren Konflikt geprägt (vgl. 2012:42). Er hat bereits ihre Sympathie gewonnen, wenn sie erkennen, dass er „consciously [chooses] to transform himself from a law-abiding, humble, conscientious man to a power-hungry, pride-driven, stop-at-nothing drug lord“ (2012:42). Die ZuseherInnen werden im Laufe der Serie zu „paralyzed friends who can’t quite believe a man [they] cared for could change so quickly and so thoroughly“ (2012:43).

5.3.2 Jesse Pinkman

Jesse Pinkman wird von Aaron Paul gespielt. Seine deutsche Stimme verleiht ihm Marcel Collé (vgl. Deutsche Synchronkartei 2014).

Jesse Bruce Pinkmans erster Auftritt ist ein komödiantischer: Er fällt ohne Hose vom Dach des Hauses, dass die DEA gerade stürmt. Hier ist eine Parallele zu Walter White erkennbar, der auch keine Hose trug, als die ZuschauerInnen ihn am Beginn der Pilotfolge zum ersten Mal sahen. In den ersten Folgen der Serie ist Jesse vor allem eine komische Figur – chaotisch, nicht besonders geschickt, wortwitzig, schlagfertig –, später verändert er sich aber und wird zu einem gerissenen und wichtigtuenden Erwachsenen (vgl. Lang/Dreher 2013:70).

In der zweiten Staffel macht Jesse im Vergleich zu Walter die genau entgegengesetzte Entwicklung durch: Durch seine Erlebnisse wird Jesse traumatisiert – im Gegensatz zu Walter, den das alles stärker macht (vgl. 2013:70). Die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren in so vielen Bereichen bietet viel komisches Potenzial, führt aber auch zu spannenden Momenten.

5.3.3 Skyler White

Anna Gunn verkörpert die Rolle der Skyler White, ihre deutsche Synchronsprecherin ist Susanne von Medvey (vgl. Deutsche Synchronkartei 2014).

Skyler ist bei den Whites die Herrin des Hauses. Zunächst wird sie als moralisch rigoros präsentiert. Sie will die Beziehung zu ihrem Ehemann pflegen, als er sich von ihr abzuwenden scheint, und vertritt ihre Interessen mit Vehemenz. Am Beginn der Serie will sie vor allem wissen, warum Walters Verhalten sich verändert hat, weil dies Auswirkungen auf das Fortbestehen der Beziehung hat. Skyler ist eine „interessante, komplexe und überzeugende Frauenfigur“ (2013:49). Ihre Figur weist durchaus auch komödiantisches Potenzial auf und wird als starke Frau präsentiert, die ihren Prinzipien treu bleibt und sich durch Unerschrockenheit und Entschlossenheit auszeichnet (vgl. 2013:89). Kurz zusammengefasst:

Vince Gilligan [...] wanted Skyler to be a woman with a backbone of steel who would stand up to whatever came her way, who wouldn't just collapse in the corner or wring her hands in despair. He and the show's writers made Skyler multilayered and, in her own way, morally compromised. (Gunn 2013)

5.3.4 Hank Schrader

Hank Schrader wird von Dean Norris verkörpert und in der deutschsprachigen Version von Lutz Schnell gesprochen (vgl. Deutsche Synchronkartei 2014).

Er ist mit Skylers Schwester Marie verheiratet und somit Walters Schwager und arbeitet bei der amerikanischen Drogenbekämpfungsbehörde (DEA, Drug Enforcement Administration), was für Walt einerseits ein Nachteil ist – er läuft ständig Gefahr, als Heisenberg enttarnt zu werden, – andererseits aber auch ein Vorteil, weil er Hank durch ihre enge Beziehung zueinander auch manipulieren und so dafür sorgen kann, dass dies eben nicht geschieht (vgl. Douthat 2013).

Hank ist eine sehr männliche Figur (vgl. Brandt 2008: 00:37–00:39), die teilweise durch machohaftes Verhalten auffällt. Manchmal ist er auch etwas unverschämt, frech, und bisweilen auch grob, vor allem in seinem Job als Ermittler bei der DEA (vgl. Cranston 2008: 00:42–00:49). Er kennt sich in vielen verschiedenen Bereichen ein bisschen aus, ist aber auf keinem Gebiet ein richtiger Experte (vgl. Norris 2008: 00:26–00:33). Einer der Bereiche, für die Hank sich interessiert, ist die Populärkultur (vgl. Lang/Dreher 2013:69). Dadurch entstehen oft komödiantische Effekte.

5.3.5 Saul Goodman

Der Anwalt Saul Goodman wird von Bob Odenkirk gespielt. Seine deutsche Stimme stammt von Michael Pan (vgl. Deutsche Synchronkartei 2014).

Saul wird von Walt und Jesse in der zweiten Staffel engagiert, weil sie immer weiter in kriminelle Machenschaften verstrickt werden und Personen aus ihrem Umfeld mit dem Gesetz in Konflikt geraten. Es handelt sich bei Saul einerseits um eine lustige Figur, die für viel Komik in der Serie verantwortlich ist, andererseits verkörpert Saul durch seine Bestechlichkeit und seine kriminellen Machenschaften aber auch eine gewisse Gesellschaftskritik:

The relationship between law and crime is examined from many different angles, and it can be no accident, that the lead lawyer puts himself forward falsely as a Jew, Saul Goodman, when in fact he is a shabby abettor of criminality whose ethnicity is Irish, and presumably Catholic. It is almost a joking commentary on anti-Semitism that Saul would want to “pass” as a Jew to foster an image of being the sort of lawyer who knows how to twist the law in whatever direction will help his shady clientele. (Falk 2013)

5.4 Besonderheiten der Serie

Was macht nun *Breaking Bad*, eine Serie mit vergleichsweise extremem Inhalt, aber keinem großen Budget, zu etwas so Besonderem, dass sie von Millionen Menschen²⁹ in den USA und Europa verfolgt wird?

Wie schon in Kapitel 5.3 dargelegt, ist ein Kennzeichen von *Breaking Bad* sicherlich „die große und fundamentale Entwicklung, die die zentralen Figuren durchmachen“ (Lang/Dreher 2013:23). In *Breaking Bad* bleiben die Figuren nicht dieselben und die Situation rund um sie herum ändert sich (wie das bei vielen anderen Serien der Fall ist), sondern die Figuren selbst verändern sich (vgl. 2013:23). Des Weiteren zeichnet sich die Serie durch „außergewöhnlich dicht und gut geschriebene Drehbücher“ (2013:10) aus: Die Handlungen und Ereignisse sind nie zufällig, sondern „stets motiviert und haben Konsequenzen“ (2013:10), teilweise werden diese aber erst einige Folgen später oder sogar erst in der nächsten Staffel

²⁹ Die höchsten Einschaltquoten erreichte die allerletzte Folge: In den USA sahen diese bei der Erstausstrahlung 10,3 Millionen Menschen (vgl. z.B. Kissell 2013).

sichtbar, wo dann plötzlich etwas wichtig wird, das vorher banal erschienen war (vgl. 2013:19f.). Dies macht die Serie sehr spannend.

Breaking Bad wirkt zudem „in mehrfacher Hinsicht (...) filmisch und kinohaft“ (2013:10). Diese Optik war ein ausdrücklicher Wunsch von AMC und Sony (vgl. 2013:25). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die „Bildästhetik, die den Ort des Geschehens, die Wüstengegend um Albuquerque herum, für Bilder nutzt, die der Director of Photography Michael Slovis als eher zu einem David-Lean-Film³⁰ (...) denn zu einer Fernsehserie gehörig betrachtet“ (2013:10). Außerdem „werden in *Breaking Bad* alle filmästhetischen Gestaltungsmittel – von der Montage über die Szenografie, die Requisite, die Farben bis zur Musik – für die Narration symbolisch aktiviert“ (2013:10f.) und erhalten eine implizite Bedeutung sowie eine dramaturgische Funktion, was aber auch bei anderen filmischen Werken der Fall ist (vgl. 2013:32), die dadurch realistisch und authentisch wirken sollen (vgl. 2013:34). Die Ästhetik, also das Wie des Erzählens, ist ein äußerst „wichtige[r] Träger der Narration“ (2013:36) in *Breaking Bad*. Die „auseinander hervorgehende[n], linear-aufeinanderfolgende[n] Ereignisse, die zwar nicht komplett vorhersehbar [sein], aber im Rückblick wie zwangsläufig wirken sollen“ sind charakteristisch für die Art, wie in *Breaking Bad* Bedeutung geschaffen wird (2013:50). Dabei sind die impliziten Elemente eng mit der kausalen Erzählung verknüpft und bestimmen den Gang der Handlung (vgl. 2013: 36).

Ein anderer Grund, der *Breaking Bad* zu einer einzigartigen Serie macht, ist die Tatsache, dass sich die AutorInnen beim Schreiben stets gefragt haben, was die einzelnen Figuren denken und fühlen, wovor sie Angst haben und worauf sie hoffen. Vince Gilligan nennt diesen Vorgang „organisches Geschichtenerzählen“ (2013:19): Die Figuren sollen sich selbst erzählen und damit gewissermaßen ihre eigenen Bedingungen festlegen, denn nur dann sind sie auch glaubwürdig. Gilligan lehnt es beispielsweise ab, seine Figuren um der Spannung willen etwas tun zu lassen, was für sie unlogisch wäre und darauf zu hoffen, dass es den Zuschenden nicht auffällt (vgl. 2013:19). Weil im Film generell alles eine symbolische Bedeutung tragen kann – Kleidung, Farben usw. – müssen die AutorInnen und die jeweilige Regisseurin/der jeweilige Regisseur genau auf solche Kleinigkeiten achten, sich stets ihrer Wirkung bewusst sein und alles kontrollieren (vgl. 2013: 120). Dies gilt auch für die Räume, in denen sich die Figuren bewegen – auch sie können durchaus als metaphorisch angesehen werden: Die Autowaschanlage wird zum Ort der Geldwäsche, auch in der Wäscherei von Gus Fring geht es nicht wirklich ‚sauber‘ zu (im Keller befindet sich ein Drogenlabor). Eine genauere Betrachtung verdient auch die Farbsymbolik: Der Boden des Labors von Gus Fring ist rot, genauso wie der Sportwagen, den Walter seinem Sohn mit Geld aus dem Drogenhandel ge-

³⁰ David Lean (1908-1991) war ein britischer Filmregisseur, der unter anderem bei den Filmen *Great Expectations* (1947) und *Oliver Twist* (1948) Regie geführt hat. 1958 wurde ihm für *The Bridge on the River Kwai* (1957) ein Oscar als bester Regisseur verliehen. Viele seiner Filme sind als visuell beeindruckend bekannt, wobei vor allem der häufige Einsatz von natürlichem Licht und die Tatsache, dass fast immer der Horizont zu sehen ist, erwähnenswert sind (beides ist auch in *Breaking Bad* häufig der Fall). Für weitere Informationen zu David Lean siehe z. B. Leclair 2014 oder The British Film Institute 2014.

kauft hat. Walter kleidet sich im Laufe der Serie auch immer mehr in Rot – antagonistisch zu blau, also der Farbe, die eher Skyler zugeordnet ist (vgl. 2013:121).³¹

Generell lässt sich sagen, dass die Serie durch die vielen erzählerischen Details und Referenzen tiefere Bedeutungsebenen erhält – diese fallen einem vielleicht gar nicht (alle) auf, wenn man die Serie zum ersten Mal sieht, doch genau sie sind der Grund, warum es sich lohnt, die Folgen mehrmals anzuschauen (vgl. 2013:11).

Einige der Figuren besitzen auch sprechende Namen: WALTER WHITEs Name erinnert zunächst an den US-amerikanischen Dichter Walt Whitman. Tatsächlich wurde dieser Querbezug auch in der Serie hergestellt, denn Walt bekommt von seinem Laborassistenten Gale Boetticher in der vierten Staffel Whitmans *Leaves of Grass* geschenkt. In der fünften Staffel entdeckt Hank das Buch auf der Toilette der Whites und liest die Widmung: „To my other favorite W.W. It's an honour working with you. Fondly G.B.“. Dadurch wird ihm klar, dass Walter Heisenberg sein muss. Nun aber zurück zur Symbolik von Farben und Namen: Walter ist zu Beginn wie bereits dargelegt eine sehr farblose Person mit sprichwörtlicher ‚weißer Weste‘. Außerdem könnte sein Name darauf hindeuten, dass sich nicht alles in Schwarz und Weiß (sprich: Gut und Böse) einteilen lässt, sondern dass es dazwischen noch eine große Grauzone gibt. SKYler Whites Name erinnert an den blauen Himmel, was zu der für sie typischen Farbpalette passt. Auch Jesse PINKmans Name enthält eine Farbe. Dies könnte eine Anspielung auf den Film *Reservoir Dogs – Wilde Hunde* von Quentin Tarantino aus dem Jahr 1992 sein, in dem Kriminelle vorkommen, die sich Mr. White und Mr. Pink nennen. Elliot SCHWARTZ war ein Studienkollege von Walt, mit dem er gemeinsam die Firma GREY Matter Technologies gründete. SAUL GOODMANs Name kann man auch als schlampig ausgesprochenes „(it)‘s all good, man“ verstehen – was natürlich sehr gut zu seinem Beruf passt (vgl. S.B. 2011).

Eine weitere Besonderheit von *Breaking Bad* ist die Tatsache, dass die Serie nicht klar einem Genre zugeordnet werden kann. Sie vereint Elemente von Crime-Drama und Komödie, verbindet mitunter psychologischen Realismus mit einer postmodernen Comic-Ästhetik und handwerkliche Perfektion mit etwas, das in der heutigen Alltagssprache schlicht und ergreifend als Trash (engl. für Müll) bezeichnet werden würde. Darüber hinaus bestimmen oft populärkulturelle Implikationen das Organisationsprinzip der Erzählung (vgl. Lang/Dreher 2013:39). Bei *Breaking Bad* weiß man eben nie, was als Nächstes kommt.

Die Serie wirkt aber trotzdem sehr realistisch, denn „[d]ie Figuren der Serie leben alle in der real existierende Welt und beziehen sich auf das gleiche Weltwissen und dieselben sprachlichen Codes wie die angenommenen Rezipienten – etwas, was nicht zwingend und selbstverständlich ist für das filmische Erzählen“ (2013:69). Gilligan legte großen Wert darauf, dass alles so realistisch wie möglich dargestellt wurde. So hat beispielsweise die richtige

³¹ Für eine genauere Analyse der Farbpaletten der einzelnen Charaktere siehe LaRue 2013.

DEA mitgeholfen, den Einsatz in der Pilotfolge oder die Szenen, in der Walt und Jesse im Wohnwagen Meth kochen, zu planen, damit alles möglichst echt wirkt:

We had a DEA chemist help us on the day we shot the meth-lab cooking sequence. He cooked a batch for us and videotaped it and showed us the process in time-lapse on his laptop computer. Every step of the way, we'd say 'How's this look?' and he'd say 'Maybe a little more pink.' And we'd mix it up a little pinker. (Gilligan 2008: 1:00-1:15)

Außerdem stammen die in *Breaking Bad* verwendeten Motive großteils aus „den präzise beobachteten realen Verhältnissen der US-amerikanischen Gesellschaft“ (Lang/Dreher 2013:122). Dabei kombiniert die Serie gekonnt „glaubwürdige Schilderungen von Alltäglichkeit (...) mit bis ins Groteske getriebenen Szenen von exzessiver Gewaltausübung bis hin zu Katastrophen“ (2013:98). Allerdings passiert nie etwas einfach so, die Ereignisse wurden alle schon in früheren Folgen angelegt – deshalb sind sie „bei aller gelegentlichen Extremität oder Absurdität plausibel. Niemals sind die einfach um des Effekts willen da, niemals sind sie selbstgenügsam oder wie bei Bedarf ‚aus dem Hut gezaubert‘.“ (2013:98) All dies sind Faktoren, die dazu beitragen, dass nicht nur die Serie selbst glaubwürdig ist, sondern auch die Gesellschaftskritik, die sie vermittelt.

5.5 Deutschsprachige Synchronisation

Für die deutsche Synchronisation von *Breaking Bad* ist die Berliner Synchron AG, ein Synchronisationsunternehmen mit Standorten in Berlin und München, zuständig. Laut eigenen Angaben handelt es sich bei der Berlin Synchron AG um „eines der führenden Unternehmen der deutschen Synchronbranche“ (Berliner Synchron 2014a). Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit beschäftigt das Unternehmen, das bereits auf eine 63-jährige Geschichte zurückblickt, 60 festangestellte MitarbeiterInnen (vgl. Berliner Synchron 2014a).

Die Berliner Synchron synchronisiert(e) neben *Breaking Bad* auch andere Serien wie beispielsweise *Borgia*, *Battlestar Galactica*, *Dallas*, *Supernatural* oder *True Blood* (vgl. Berliner Synchron AG 2014b), aber auch Filme, unter anderem *Der Pate 1&2*, *Die Schlümpfe 1&2*, *Fast&Furious 5&6*, *Frühstück bei Tiffany* oder *The Social Network* (vgl. Berliner Synchron 2014c). Insgesamt hat das Unternehmen seit 1949 über 7000 Filme synchronisiert (vgl. Berliner Synchron 2014a). Außerdem fertigt das Synchronstudio auch Synchronfassungen von Dokumentationen, Imagefilmen oder Ähnlichem für „weltweit operierende Unternehmen aus dem Finanzsektor, der Automobilbranche, de[m] Einzelhandel und der Pharmaindustrie“ (Berliner Synchron 2014d) an.

Für das deutsche Dialogbuch und die Dialogregie bei *Breaking Bad* war der erfahrene Synchronautor und –regisseur Erik Paulsen³² zuständig (vgl. MediaCityBerlin 2011). Für

³² Für mehr Informationen zu von Erik Paulsen synchronisierten Formaten siehe z.B. Paulsen 2014.

ihn ist es wichtig, dass bei der Übertragung „nicht nur der wörtliche Sinn einer Produktion erfasst [wird], sondern auch die Intention des Werkes mit seinen besonderen Eigenheiten bewahrt bleib[t]“ (Pahlke 2009:35). Er sagt, dass man zum Schreiben von Synchrondialogen nicht nur eine sehr große Sprachkompetenz besitzen muss, sondern auch „Lebenserfahrung, Einfühlungsvermögen und eine gute Allgemeinbildung“ (2009:36). Er ist kein ausgebildeter Übersetzer, sondern Synchronautor und Dialogregisseur. Wenn er aus dem Englischen arbeitet, greift er aber trotzdem nicht auf eine Rohübersetzung zurück, sondern übernimmt selbst das Übersetzen, das er dann mit dem Synchrontexten „in einem Arbeitsgang“ (Anhang S.152) durchführt. Falls sich sprachliche Schwierigkeiten ergeben, klärt er diese mit einem Muttersprachler/einer Muttersprachlerin ab. Er möchte den Synchrontext allerdings nicht als Übersetzung verstanden wissen – „Die laienhafte Vermischung von Synchrontext und Übersetzung ist absolut falsch!“ (Anhang S. 151) – obwohl er beide Tätigkeiten (Übersetzen und Texten) in einem Arbeitsschritt ausführt. Er möge es der Verfasserin dieser Arbeit verzeihen, wenn sie ihn im weiteren Verlauf dieser Arbeit trotzdem manchmal als Übersetzer von *Breaking Bad* bezeichnet. Bei Projekten aus anderen Sprachen ist für ihn wichtig, dass die Rohübersetzung von einem „synchronerfahrenen Übersetzer“ (Anhang S. 152) angefertigt wird und er mit diesem auch während des Textens Rücksprache halten kann (vgl. Anhang S. 152).

Die Synchronisation von *Breaking Bad* bezeichnet er als „eine der schönsten Arbeiten bei Serien“ (Anhang S.154). Die besonderen Schwierigkeiten dabei waren die „ausgefäulsten Originaldialoge, [die] schon im Original sehr liebevolle Darstellung der unterschiedlichen sprachlichen Kompetenz der verschiedenen Figuren [sowie die] Gruppensprache“ (Anhang S. 154). Zu den von ihm angewendeten Strategien in Bezug auf Humor, Spannung und Gesellschaftskritik gab er folgendes an:

Ich versuche (...) lustige Passagen so zu gestalten, dass sie nicht wie ein Nachäffen amerikanischen Humors wirken, sondern auch im Deutschen lustig sind. Dazu muss man manchmal textlich und auch bei der Regie vom Original abweichen, um die gleiche Wirkung zu erzielen – also um eine passgenaue deutsche Fassung hinzukriegen.

Damit die Spannung 1 zu 1 erhalten bleibt, muss man das dramaturgische Know How haben, zunächst zu analysieren, warum und wodurch die jeweilige Passage spannend wirkt. Dann muss man dem beim Texten und bei der Regie Rechnung tragen (...).

Was Gesellschaftskritik angeht, ist die grundsätzliche Frage: „Wird sie bei uns genauso verstanden wie im Herkunftsland der Produktion?“ Für *Breaking Bad* würde ich das bejahen, denn selbst die kulturellen Unterschiede sind inzwischen bei uns bekannt genug (ich gehe ohnehin davon aus, dass Gesellschaftskritik nur von einem kleinen, eher intellektuellen oder zumindest gebildeten Teil der Rezipienten registriert wird – insofern muss man hier keine Rücksicht auf die breite, eher bildungsferne Masse des Publikums nehmen). (Anhang S. 154)

Die Frage, ob *Breaking Bad* im deutschsprachigen Raum als genauso witzig, spannend und gesellschaftskritisch rezipiert wird wie in den USA, stellt den Untersuchungsgegenstand des nächsten Kapitels dar, und in Kapitel 7 wird überprüft, inwiefern sich die Erkenntnisse aus Kapitel 6 in der Synchronisation widerspiegeln und sich durch diese erklären lassen.

6 Rezeption von *Breaking Bad*

6.1 Zielsetzung

Ziel dieses Kapitels ist es, zu belegen, dass die Serie *Breaking Bad* in der Öffentlichkeit (repräsentiert durch Berichte aus Qualitätszeitungen) tatsächlich als witzig, spannend und gesellschaftskritisch wahrgenommen wird und somit die Analyse dieser drei Rezeptionsebenen in Bezug auf die Synchronisation in Kapitel 7 gerechtfertigt ist. Des Weiteren sollen die Unterschiede in der Rezeption im deutschsprachigen Raum im Vergleich zu den USA aufgezeigt werden – wird die Serie in den USA als witziger, spannender oder gesellschaftskritischer wahrgenommen als im deutschsprachigen Raum? In weiterer Folge kann so in Kapitel 7 überprüft werden, ob die aufgezeigten Unterschiede auch in der Synchronisation zu erkennen und somit durch diese erklärbar sind.

6.2 Zusammenstellung des Korpus

Der zu untersuchende Korpus wurde wie folgt zusammengestellt: Es wurden Artikel aus vier US-amerikanischen sowie aus je zwei deutschen und österreichischen und einer Schweizer Zeitung durchgesehen. Bei der Auswahl der Zeitungen wurde darauf geachtet, dass es sich um überregionale Qualitätszeitungen, die täglich erscheinen, handelt, und dass die Artikel aus dem Untersuchungszeitraum zum Zeitpunkt der Analyse (Februar 2014) online zur Verfügung standen. Folgende Zeitungen wurden demnach berücksichtigt:

USA:

- Los Angeles Times
- The New York Times
- The Wall Street Journal
- The Washington Post

Deutschland:

- Die Welt
- Süddeutsche Zeitung

Österreich:

- Die Presse
- Der Standard

Schweiz:

- Neue Zürcher Zeitung

Die Bestimmung des Untersuchungszeitraums gestaltete sich zunächst schwierig. Es wäre wünschenswert gewesen, Artikel zu untersuchen, die publiziert wurden, während die zweite Staffel von *Breaking Bad* ausgestrahlt wurde, weil diese den Untersuchungsgegenstand des 7. Kapitels darstellt. Jedoch erwies sich diese Eingrenzung als nicht sinnvoll, da die Suche nach Artikeln, in denen der Begriff ‚Breaking Bad‘ vorkommt, beispielsweise für den Zeitraum rund um den Beginn der 2. Staffel besonders im deutschsprachigen Raum nicht genügend (beziehungsweise bei manchen Zeitungen sogar gar keine) Ergebnisse lieferte. Die Serie wurde im deutschen Sprachraum erst im Jahr 2013 wirklich bekannt, deshalb wurde davor auch nicht besonders viel darüber berichtet (oder: weil noch nicht viel über die Serie geschrieben wurde, war sie nicht so bekannt). Deshalb wurde schlussendlich als Untersuchungszeitraum das zweite Halbjahr 2013 (1.7.2013–31.12.2013) gewählt. Dieser relativ große Zeitraum war nötig, um genügend relevante Artikel zu erhalten.

In den untersuchten sechs Monaten wurde vor allem deshalb viel zum Thema *Breaking Bad* publiziert, weil die letzten acht Folgen der Serie in den USA von 11. August bis 29. September 2013 auf AMC ausgestrahlt wurden sowie der erste Teil der zweiten Staffel erstmals auf Deutsch von 9. Oktober bis 27. November 2013 auf AXN. Außerdem startete am 6. Dezember 2013 die Ausstrahlung des ersten Teils der fünften Staffel auf Arte. Des Weiteren fand am 22. September 2013 die Verleihung der *65th Annual Primetime Emmy Awards* statt, bei denen Anna Gunn für ihre Rolle als Skyler White in *Breaking Bad* als beste Nebendarstellerin in einer Dramaserie („Outstanding Supporting Actress in a Drama Series“) (vgl. Academy of Television Arts and Sciences 2013:3) und *Breaking Bad* als beste Dramaserie („Outstanding Drama Series“) ausgezeichnet wurden (vgl. Academy of Television Arts and Sciences 2013:7). Natürlich wurde auch in diesem Zusammenhang vermehrt über die Serie berichtet.

6.3 Methode

Zunächst wurde mithilfe der Suchfunktionen auf den Internetseiten der oben genannten Tageszeitungen alle Artikel bestimmt, die im Untersuchungszeitraum (siehe oben) publiziert wurden und die den Suchbegriff ‚Breaking Bad‘ enthielten. Nach dem Aussortieren jener Artikel, bei denen es nicht um die Serie *Breaking Bad* geht, sondern in denen die Formulierung ‚breaking bad‘ in einem anderen Zusammenhang vorkommt, ergab sich eine Gesamtanzahl von 638 Artikeln, in denen die Serie erwähnt wird. Diese Artikel wurden durchgesehen und dahingehend überprüft, ob darin Aussagen über *Breaking Bad* getroffen wurden, die für die Analyse relevant sind (eine bloße Erwähnung der Nominierung der Serie für die Emmys wäre beispielsweise genauso wenig relevant wie die Besprechung einer einzelnen Folge, bei der keine Aussagen über die Serie im Ganzen getätigt werden). Dadurch minimierte sich die Anzahl der zu untersuchenden Artikel, wie Tabelle 1 zeigt:

Tageszeitung	Artikel im Korpus	Für die Analyse relevante Artikel im Korpus	%
Los Angeles Times	307	8	2,61
New York Times	110	6	5,45
Wall Street Journal	70	9	12,86
Washington Post	48	3	6,25
USA gesamt	535	26	5,05
Die Welt	13	1	7,69
Süddeutsche Zeitung	23	5	21,74
Deutschland gesamt	36	6	16,67
Die Presse	28	3	10,71
Der Standard	33	3	9,09
Österreich gesamt	61	6	9,84
Neue Zürcher Zeitung	6	1	16,67
Schweiz gesamt	6	1	16,67
Deutschsprachig gesamt	103	13	12,62
Insgesamt	638	39	6,11

Tabelle 1: Zusammenstellung des Korpus

Die 39 für die Analyse relevanten Artikel des Korpus wurden in einem nächsten Schritt dahingehend untersucht, was der jeweilige Journalist/die jeweilige Journalistin als bestimmende(s) Merkmal(e) beziehungsweise Besonderheiten oder Charakteristika der Fernsehserie *Breaking Bad* ansieht. Es wurde also in den Artikeln nach Beschreibungen der Serie gesucht, die über Angaben über bestimmte Folgen oder Ereignisse hinausgehen und sich auf die ganze Serie beziehen. Dazu war es nicht zwingend nötig, dass es in dem jeweiligen Artikel ausschließlich um *Breaking Bad* geht – wichtig war nur, dass etwas über die Serie ausgesagt wird, das nach den oben genannten Kriterien als für die Analyse relevant eingestuft werden kann. Die Länge der Beschreibung spielte dabei keine Rolle (auch, wenn die Serie nur mit wenigen Wörtern beschrieben wird, können diese sehr aussagekräftig und durchaus relevant für die Analyse sein).

Zunächst wurden die drei Hauptkategorien von Beschreibungen bestimmt, nach denen gesucht werden sollte. Dem Thema der vorliegenden Arbeit entsprechend handelt es sich dabei um die Kategorien ‚Gesellschaftskritik‘, ‚Humor‘ und ‚Spannung‘. Hier wird deshalb von ‚Kategorien‘ gesprochen, weil die Analyse nicht nur darin bestand, herauszufinden, ob JournalistInnen die Serie mit genau den Begriffen ‚gesellschaftskritisch‘, ‚lustig‘ oder ‚spannend‘ beschreiben. So wurden beispielsweise auch Formulierungen wie „nail-biting“ (Los Angeles

Times 21.9.2013), die Beschreibung *Breaking Bad*s als „thriller“ (New York Times 7.8.2013) oder die Aussage, dass in der Serie „niemals das Erwartbare“ passiere, sondern „das Unwahrscheinliche, schlimmstenfalls der größte anzunehmende Zufall“ (Die Welt 1.10.2013) der Kategorie ‚Spannung‘ zugeordnet. Als gesellschaftskritische Beurteilung der Serie wird es beispielsweise betrachtet, wenn in Bezug auf *Breaking Bad* von der „Pervertierung des amerikanischen Traums“ (Süddeutsche Zeitung 29.9.2013) die Rede ist. Auch die folgende Formulierung passt in die Kategorie ‚Gesellschaftskritik‘:

This is a story rooted in economic anxiety and the panic of potential financial ruin. Take a man who can't support his family on a teacher's salary, who washes the cars of his wealthy students for extra money, whose cancer will rob him of life and his children of an earner. Offer this man financial security for his children at no cost but his own morality and see what happens. (The Wall Street Journal 8.9.2013)

Bei der Analyse der Zeitungsartikel wurde jedoch schnell klar, dass die drei oben genannten Kategorien nicht ausreichen, um zu beschreiben, wie differenziert *Breaking Bad* von JournalistInnen gesehen wird. Deshalb wurde das Raster während der Analyse laufend erweitert. Soweit dies möglich war, wurden diese weiteren beschreibenden Begriffe geordnet und zu thematischen Kategorien zusammengefasst. Ausgeklammert wurden Beschreibungen wie ‚die beste Serie aller Zeiten‘, ‚genial‘ oder lobende Worte über die SchauspielerInnen, da diese keinen Wert für die Analyse aufweisen. Die Tabellen 2, 3 und 4 auf den folgenden Seiten bieten einen Überblick über die schlussendlich verwendeten Kategorien und ihr Vorkommen in den analysierten Zeitungsberichten.

Ergebnisse Analyse deutschsprachige Artikel

Zeitung	Datum	Gesellschafts- kritik	Humor	Spannung	„schmutzig“/ „böse“/ „brutal“	„verrückt“/ „Aberwitz“/ „Irrsinn“	„intensiv“	„gescheit“	„entlarvend“	„vielschichtig“	„innovativ“
Süddeutsche Zeitung	13.08.13	x		x							
	30.08.13			x							
	29.09.13	x		x	x	x					
	30.09.13	x						x			
	15.10.13				x	x					
Die Welt	01.10.13		x	x							
Der Standard	12.07.13	x		x				x	x		
	30.09.13			x	x					x	
	12.12.13			x		x					
Die Presse	21.09.13			x	x						
	01.10.13				x						x
	03.10.13				x						x
NZZ	05.12.13			x							
Anzahl		4	1	9	6	3	1	1	1	1	2

Tabelle 2: Ergebnisse Analyse deutschsprachige Artikel

Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 1/2

Zeitung	Datum, Uhrzeit	Gesellschaftskritik	Humor	Spannung	„grim“/ „brutal“	„powerful“	„wicked“	„satisfying narrative“ / „top-notch storytelling“/ „fearlessness of the writing“
Los Angeles Times	09.08.13	x	x					x
	18.08.13			x				
	19.09.13	x				x		
	21.09.13			x	x			
	30.09.13, 15:26	x						
	30.09.13, 16:46		x					
	01.10.13		x	x				
	24.11.13	x	x					
New York Times	24.07.13	x		x				
	07.08.13			x				
	09.08.13		x					
	11.08.13		x					
	29.08.13		x					
	28.09.13	x		x				
Wall Street Journal	11.08.13			x				x
	25.08.13			x				
	08.09.13	x	x					
	29.09.13, 09:49						x	
	29.09.13, 10:30			x				
	30.09.13		x		x			x
	01.10.13	x		x				
	15.10.13		x	x				
02.12.13	x							
Washington Post	08.08.13		x					
	27.09.13							
	30.09.13		x	x				
Anzahl		9	12	12	2	1	1	3

Tabelle 3: Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 1/2

Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 2/2

Zeitung	Datum, Uhrzeit	„potent and pure“	„addictive“	„complex“	„of a certain magnitude“/ „serious“	„dark“	„twisted“	„manipulative“	„passive-aggressive“	„original“
Los Angeles Times	09.08.13									
	18.08.13									
	19.09.13									
	21.09.13									
	30.09.13, 15:26									
	30.09.13, 16:46							x		
	01.10.13									
	24.11.13									
New York Times	24.07.13									
	07.08.13									
	09.08.13									
	11.08.13									
	29.08.13									
	28.09.13									
Wall Street Journal	11.08.13									
	25.08.13									
	08.09.13									
	29.09.13, 09:49	x	x					x		
	29.09.13, 10:30				x					
	30.09.13									
	01.10.13							x		
	15.10.13									
02.12.13										
Washington Post	08.08.13									
	27.09.13							x	x	
	30.09.13									x
Anzahl		1	1	1	1	2	1	1	1	

Tabelle 4: Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 2/2

6.4 Analyse des Korpus

6.4.1 Quantitative Analyse

Die erste Frage, die es anhand des Korpus zu beantworten galt, lautet:

Frage 1: Wird die Fernsehserie *Breaking Bad* in US-amerikanischen Tageszeitungen häufiger erwähnt als in deutschsprachigen?

Es ist davon auszugehen, dass die Serie im deutschen Sprachraum nicht so bekannt ist wie in den USA und daher in Zeitungen auch weniger darüber geschrieben wird.

Wie an Tabelle 1 erkennbar ist, fand die Serie *Breaking Bad* in den US-amerikanischen Zeitungen tatsächlich häufiger Erwähnung als in den deutschsprachigen: Innerhalb der untersuchten sechs Monate wurde in den vier US-amerikanischen Zeitungen insgesamt 535 Mal auf *Breaking Bad* verwiesen. In den deutschsprachigen Zeitungsberichten des Korpus wurde die Serie wesentlich seltener erwähnt – nämlich 36 Mal in den beiden untersuchten deutschen und 61 Mal in den beiden österreichischen Zeitungen sowie sechs Mal in der untersuchten Schweizer Zeitung; insgesamt also 103 Mal. Frage 1 kann demnach anhand des Korpus mit Ja beantwortet werden. Diese Tatsache deutet auf eine geringere Bekanntheit der Serie im deutschen Sprachraum hin. Dies erscheint auch insofern plausibel, als die Serie im deutschen Sprachraum im frei empfangbaren Fernsehen zunächst nur auf Arte zu sehen war und dort relativ spät abends ausgestrahlt wurde: Die Folgen der Staffeln 1, 2 und 3 begannen jeweils um 22 Uhr, jene von Staffel 4 und 5 um 21:45 Uhr (vgl. ARTE 2014a, 2014b, 2014c, 2014d). Seit Februar 2013 ist *Breaking Bad* zwar auch auf RTL Nitro zu sehen (vgl. Lückerrath 2012) und der ORF entschloss sich 2014, die Serie ebenfalls zu zeigen, allerdings erst um ca. 23:30 Uhr, wodurch keine hohen Einschaltquoten zu erwarten sind (vgl. Die Presse 2014). Die großen Sender scheinen sich im deutschsprachigen Raum also immer noch nicht ernsthaft für die Serie zu interessieren. In den USA hingegen ist die Popularität von *Breaking Bad* zum Teil auch darauf zurückzuführen, dass sie beim Video-on-Demand-Anbieter Netflix zu sehen ist. Jede/r, der/die dort über ein Abonnement verfügt, kann alle Folgen der Serie – ohne Werbeunterbrechung – jederzeit und so oft er/sie will über das Internet ansehen (vgl. Ryan 2014).

Erwartungsgemäß spiegelte sich die geografische Verteilung der Häufigkeit der Artikel auch in jenen insgesamt 39 Artikeln wider, die sich für eine genauere inhaltliche Untersuchung eigneten, wobei der zahlenmäßige Unterschied hier nicht ganz so groß ist: Während 83,86 % der 638 Artikel des Korpus aus dem USA stammen (in absoluten Zahlen: 535 Artikel), ist dieser Prozentsatz bei den genauer untersuchten mit 66,67 % etwas geringer: Es wurden 26 US-amerikanische Zeitungsberichte sowie 13 aus dem deutschen Sprachraum (davon sechs deutsche, sechs österreichische und ein Schweizer Artikel) analysiert.

6.4.2 Qualitative Analyse

Im Rahmen der qualitativen Analyse wurden die folgenden Fragen gestellt:

Frage 2: Wird *Breaking Bad* – abgesehen von den drei Hauptkategorien ‚Gesellschaftskritik‘, ‚Humor‘ und ‚Spannung‘ – im deutschen Sprachraum mit anderen Attributen versehen und somit anders beurteilt als in den USA?

In den USA wird die Serie differenzierter wahrgenommen als im deutschsprachigen Raum: Während sich in den 13 untersuchten deutschsprachigen Artikeln zehn verschiedene Kategorien von Beschreibungen der Serie fanden, waren es bei den 26 US-amerikanischen Artikeln 16 verschiedene. Obwohl es (auch abgesehen von ‚Gesellschaftskritik‘, ‚Humor‘ und ‚Spannung‘) Überschneidungen bei den Attributen gab – sowohl in den USA als im deutschsprachigen Raum wird *Breaking Bad* als ‚brutal‘, ‚vielschichtig‘ bzw. ‚complex‘ und ‚innovativ‘ bzw. ‚original‘ wahrgenommen –, unterschieden sich die meisten Kategorien grundsätzlich voneinander. Im deutschen Sprachraum dominieren positiv konnotierte Adjektive – ‚gescheit‘, ‚entlarvend‘, ‚vielschichtig‘, ‚innovativ‘ – oder Beschreibungen, die sowohl als positiv als auch als negativ interpretiert werden können – ‚intensiv‘, ‚verrückt/Aberwitz/Irrsinn‘ –, während in den USA mehrere klar negative Beschreibungen verwendet werden – ‚grim/brutal‘, ‚wicked‘, ‚dark‘, ‚twisted‘, ‚manipulative‘, ‚passive-aggressive‘ –, wobei hier angemerkt werden muss, dass die letzten drei dieser Adjektive alle aus demselben Artikel stammen. Außerdem kommen in den US-amerikanischen Artikeln vier Beschreibungen vor, die nicht klar als positiv oder negativ beurteilt werden können: ‚powerful‘, ‚addictive‘, ‚complex‘, ‚of a certain magnitude/serious‘. All dies zeigt, dass die Serie im deutschen Sprachraum durchaus mit anderen Beschreibungen versehen wird als in den USA.

Frage 3: Wird *Breaking Bad* im deutschen Sprachraum vor allem als spannend und witzig und weniger als gesellschaftskritisch empfunden?

Bei der Betrachtung der Ergebnisse der Analyse der deutschsprachigen Artikel fällt auf, dass die Kategorie ‚Spannung‘ mit neun Nennungen am häufigsten vorkommt: *Breaking Bad* wird in vier von sechs deutschen, vier von sechs österreichischen sowie der Schweizer Zeitung als aufregend beschrieben. Am zweithäufigsten wird die Serie als ‚schmutzig/böse/brutal‘ angesehen, sie wird nämlich zwei Mal in deutschen und vier Mal in österreichischen Zeitungen so bezeichnet. Gesellschaftskritisch wird die Serie vier Mal genannt, vor allem in der *Süddeutschen Zeitung*, wo ihr dieses Attribut in drei Artikeln zugeschrieben wird. Auch der *Standard* erwähnt in einem Artikel Gesellschaftskritik als Merkmal von *Breaking Bad*. Alle anderen Kategorien kommen zwischen ein und drei Mal vor (drei Mal: ‚verrückt/Aberwitz/Irrsinn‘; zwei Mal: ‚innovativ‘; ein Mal: ‚Humor‘, ‚intensiv‘, ‚gescheit‘, ‚entlarvend‘, ‚vielschichtig‘)

und gehören somit nicht zu den wichtigsten Merkmalen, die *Breaking Bad* in den Augen der deutschsprachigen JournalistInnen auszeichnen. Dabei fällt in Hinblick auf Frage 3 vor allem auf, dass die Serie nur in einem Artikel (aus der *Welt*) als witzig bezeichnet wird. Außerdem wird *Breaking Bad* durchaus als gesellschaftskritisch gesehen. Zusammenfassend lässt sich zu diesem Punkt sagen, dass *Breaking Bad* zwar als spannend und teilweise auch als gesellschaftskritisch beschrieben wird, aber kaum als witzig.

Frage 4: Wird *Breaking Bad* in den USA in gleichem Maße als spannend, witzig und gesellschaftskritisch beurteilt?

Mit jeweils zwölf Erwähnungen sind Humor und Spannung die Kategorien, die in den untersuchten US-amerikanischen Berichten am häufigsten genannt wurden. Neun Mal wird die Serie von US-amerikanischen JournalistInnen als gesellschaftskritisch bezeichnet. Auf die Qualität der erzählten Geschichte wird drei Mal verwiesen und je zwei Mal auf die Brutalität, die Ernsthaftigkeit sowie das Dunkle der Serie. Alle anderen Kategorien (,powerful', ,wicked', ,potent and pure', ,addictive', ,complex', ,of a certain magnitude/serious', ,twisted', ,manipulative', ,passive-aggressive', ,original') kamen je ein Mal vor. Daraus ergibt sich in Bezug auf Frage 4 zusammenfassend Folgendes: *Breaking Bad* wird in den USA vor allem als spannend und witzig empfunden, aber auch als gesellschaftskritisch, wenn auch nicht in ganz so großem Maße.

6.5 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die Durchsicht von 638 Zeitungsartikeln aus neun verschiedenen Zeitungen aus vier Ländern, in denen der Begriff ,Breaking Bad' vorkommt und die darauf folgende genaue Analyse von 39 dieser Artikel hat ergeben, dass zwei der vier gestellten Fragen mit Ja beantwortet werden konnten: Es wurde im Untersuchungszeitraum in den untersuchten US-amerikanischen Zeitungen tatsächlich mehr über *Breaking Bad* berichtet als im gleichen Zeitraum in deutschsprachigen Zeitungen (Frage 1) und die Serie wird von US-amerikanischen JournalistInnen anders beschrieben als von deutschsprachigen (Frage 2). Frage 3 wurde mit Nein beantwortet: *Breaking Bad* wird im deutschen Sprachraum vor allem als spannend und gesellschaftskritisch und weniger als witzig empfunden und nicht wie angenommen vor allem als spannend und witzig und weniger als gesellschaftskritisch. Frage 4 konnte weder mit einem klaren Ja noch mit einem klaren Nein beantwortet werden, denn in den USA wird die Serie fast genauso oft als gesellschaftskritisch beschrieben wie als spannend und witzig.

Die Analyse der Rezeptionsebenen Humor, Spannung und Gesellschaftskritik wird durch die Ergebnisse dieses Kapitels gerechtfertigt, da dies in den USA mit Abstand die wichtigsten Kategorien für die Rezeption von *Breaking Bad* sind. Die Serie wird im deut-

schen Sprachraum zwar offensichtlich häufig als brutal wahrgenommen, doch handelt es sich dabei nicht um eine Kategorie, die sich anhand der Synchronisation gut überprüfen lässt. Daher lässt sich die Auswahl der Kategorien Humor, Spannung und Gesellschaftskritik durch die Rezeptionsanalyse begründen.

Vergleicht man nun die Rezeption der Serie in den USA und im deutschsprachigen Raum, fällt vor allem auf, dass sie in den USA als deutlich witziger empfunden wird als in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Für das folgende Kapitel 7 und die darin durchzuführende Analyse von Synchronisation und Originalversion bedeutet das, dass vermehrt darauf geachtet werden wird, ob in der deutschen Synchronisation viele witzige Äußerungen weggelassen oder neutralisiert wurden und die deutsche Synchronisation dadurch weniger lustig ist als das Original.

7 Analyse der Rezeptionsebenen in Synchronisation und Original

7.1 Zielsetzung, Fragestellungen und Methode

Ziel dieses Kapitels ist es, die wichtigsten Rezeptionsebenen der zweiten Staffel von *Breaking Bad* in der deutschsprachigen Synchronisation sowie im englischsprachigen Original zu analysieren und in Folge diesbezügliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Synchronisation im Vergleich zum Original zu eruieren. Des Weiteren sollen die dabei erhaltenen Ergebnisse jenen der Rezeptionsanalyse aus Kapitel 6 gegenübergestellt werden. Dementsprechend beschränkt sich die Analyse auf die drei bedeutendsten Rezeptionsebenen der Serie in den USA, nämlich Humor, Spannung und Gesellschaftskritik – deren besondere Wichtigkeit bei der Rezeption von *Breaking Bad* in den USA (und teilweise auch im deutschsprachigen Raum) wurde in Kapitel 6 belegt.

Ziel dieses Kapitels ist es nicht, Übersetzungsverfahren oder Entscheidungen des Synchronautors zu beurteilen – es soll vielmehr einfach aufgezeigt werden, zu welchen Verschiebungen es zwischen Synchronisation und Original gekommen ist (falls es überhaupt Verschiebungen gibt) und wie sich die Synchronisation somit auf die Rezeption der Fernsehserie auswirkt. Es wurde also ein deskriptiver Ansatz verfolgt. Die zu untersuchenden Fragestellungen lauten demnach:

- Mit welchen Strategien werden in den deutschen und englischen Fassungen Humor, Spannung und Gesellschaftskritik vermittelt beziehungsweise welche *scenes* und *frames* werden dafür eingesetzt? Gibt es diesbezüglich Unterschiede zwischen Synchronversion und Original?
- Kam es zwischen Synchronisation und Original zu Verschiebungen der dominanten Rezeptionsebene(n)? Decken sich die Ergebnisse der Rezeptionsanalyse aus Kapitel 6 mit jenen der Analyse von Synchronisation und Original, ist die deutschsprachige Synchronisation also tatsächlich genauso spannend und gesellschaftskritisch wie das Original, allerdings weniger lustig?

Um diese Fragen zu klären, wurde die zweite Staffel von *Breaking Bad* – bestehend aus 13 Folgen – auf Deutsch und Englisch analysiert. Da in dieser Masterarbeit ein funktionaler – und somit zieltextorientierter – Ansatz verfolgt wird, wurden zunächst die synchronisierten Folgen angesehen und bezüglich der überwiegenden Rezeptionsebenen beziehungsweise der vorkommenden *scenes* und *frames* analysiert. Besonders charakteristische Beispiele wurden ausgewählt und detailliert in Kapitel 7.2.1 beschrieben. Bei den Originalfolgen wurde im

nächsten Schritt genauso vorgegangen (Kapitel 7.2.2). Um die Vergleichbarkeit zu gewährleisten, wurden hier die gleichen Stellen dokumentiert wie in Kapitel 7.2.1. Zu guter Letzt wurden die Ergebnisse dieser beiden Analysen verglichen (Kapitel 7.2.3) und Schlussfolgerungen aus dem Vergleich gezogen, die zu den Ergebnissen aus Kapitel 6 in Beziehung gesetzt wurden (Kapitel 7.3).

7.2 Analyse

7.2.1 Synchronisation

7.2.1.1 Humor

Die Analyse zeigt ganz klar, dass Humor eine wichtige Rezeptionsebene in der deutschen Synchronversion von *Breaking Bad* darstellt. Dabei werden verschiedene Strategien angewendet, um Komik hervorzurufen. Die folgenden Beispiele sollen einen Überblick darüber geben, mit welchen Mitteln Humor erzeugt wird.

Beispiel ZT/H 1³³: Staffel 2, Folge 1: ‚Vorsichtsmaßnahmen‘, 19:33–19:50

Marie, die Schwester von Skyler und Ehefrau von Hank, steht in der Küche in ihrem Haus und ruft Familie White an. Im Hintergrund ist ganz leise meditative Musik zu hören. Da sie eine Fernsprecheinrichtung besitzt, hält Marie das Telefon nicht in der Hand, sondern schüttet sich während des Gesprächs päckchenweise Süßstoff in ihren Kaffee in einer Thermoskanne. Offensichtlich wird sie gleich in die Arbeit gehen und den Kaffee mitnehmen. Da bei den Whites niemand abhebt, spricht Marie ihnen auf den Anrufbeantworter:

Marie: Ihr seid ja Frühaufsteher, dass ihr schon unterwegs seid. Folgendes: Hank und ich wollen heute Abend in dieses neue Restaurant bei der Uni, also sagt Bescheid, ob ihr mit uns **abhanken** wollt. Habt ihr kapiert, „abhanken“ (*kichert*). Walter Jun. wird stolz auf mich sein, ich weiß, wie die jungen Leute reden. Ich bin auch noch (*kurze Pause*) hip.

Die *scene*, die den ZuschauerInnen an dieser Stelle vermittelt wird, ist die eines ganz normalen, entspannten Morgens, an dem der Tag geplant wird. Maries Stimme ist ruhig, ihre Intonation lebendig, aber nicht übertrieben. Der *frame* „abhanken“ ist ein Wortspiel aus dem Verb ‚abhängen‘ und dem Namen ihres Ehemanns, Hank. Damit will sie, wie sie selbst sagt, ihrem

³³ Um das Verweisen auf die einzelnen Beispiele zu erleichtern, wurden sie folgendermaßen betitelt: ZT (Zieltext) bzw. AT (Ausgangstext) / H (Humor) bzw. S (Spannung) bzw. G (Gesellschaftskritik) und eine fortlaufende Nummer. Steht nach dem H, S oder G ein weiterer Buchstabe/zwei weitere Buchstaben in Klammern, bedeutet das, dass bei dieser Stelle eine weitere Rezeptionsebene/zwei weitere Rezeptionsebenen eine Rolle spielt/spielen.

jugendlichen Neffen Walter Jun. imponieren. Lustig ist die Stelle nicht nur aufgrund des Wortspiels, sondern auch aufgrund dieser versuchten Anbiederung und der Tatsache, dass der *frame* ‚hip sein‘ eine *scene* evoziert, in die Marie so gar nicht passt, denn die *scene* ‚hip‘ steht in starkem Kontrast zu der *scene*, die durch Maries Aussehen (sie trägt aufgrund ihres Berufs einen Labormantel und wirkt auch sonst sehr angepasst) sowie durch ihr Verhalten und ihre allgemeinen Lebensweise (sie führt ein ganz normales, ‚langweiliges‘ Leben, ist glücklich verheiratet, geht jeden Tag in die Arbeit, hört meditative Musik usw.) entsteht.

Beispiel ZT/H 2: Staffel 2, Folge 4: ‚Ganz unten‘, 19:08–20:09

Jesse hat kein Geld mehr, weil die DEA sein Auto mit dem Geld darin gefunden und er natürlich angegeben hat, dass es ihm nicht gehört (sonst hätte er erklären müssen, woher das viele Bargeld stammt). Dazu kommt, dass seine Eltern Jesse nicht mehr im Haus seiner Tante wohnen lassen, weil sie bemerkt haben, dass er Drogen herstellt. Daher bittet er Walter um finanzielle Unterstützung. In der zu analysierenden Stelle wird Jesses Haus gerade zwangsgeräumt und er ruft Walter an, um ihn um mehr Geld zu bitten (er hatte zuvor bereits 600 Dollar von ihm erhalten). Diese Szene zeichnet sich besonders durch viel Ironie aus:

(Bei den Whites klingelt das in der Küche stehende Festnetztelefon)

Walter: *(hebt den Hörer ab)* Was ist?

Jesse: *(steht in der Küche seines Hauses, das gerade zwangsgeräumt wird, und telefoniert ebenfalls vom Festnetz aus)* Yo, ich weiß, dass ich nicht anrufen sollte, aber ich sitze in der Scheiße und ich brauche mein Geld.

Walter: Ich hatte dir grade erst 600 Dollar gegeben.

Jesse: Ja, und **danke, Onkel Dagobert**, aber das war ja auch, bevor mir meine Wohnsituation so komplett auf die Eier gegangen ist!

Walter: Du hast die kompletten 600 aufgeraucht, stimmt's?

Jesse: Was? Nein!

Walter: Doch!

Jesse: Nein!

Walter: Jesse, deine Probleme sind genau das: deine Probleme. Kein Kontakt. Ruf hier nie wieder an! Wenn der Zeitpunkt gekommen ist, melde ich mich.

Jesse: Mr. White, Sie hören mir nicht zu! Mr. White, die werfen mich...

Walter: Nein, nein, nein! *(legt wütend auf)*

Jesse: ... hier aus meinem Haus!

(Walter wirft das Omelett, das er vorher gerade zubereitet hatte, wütend in den Müll. Das Telefon klingelt wieder.)

Walter: (murmelt zu sich selbst) Verdammte Scheiße. (wirft das Telefon durch die Gegend)

Jesse: (wirft sein Telefon ebenfalls wütend durch die Gegend, tut sich dabei weh)
 Aaahhh verdammte Scheiße!
 (zu dem Mann, der gerade sein Haus leer räumt und gleich das Telefon nimmt, sobald Jesse es nicht mehr in der Hand hat) Ach ja, **vielen Dank, vielen herzlichen Dank. Danke, Mann!** Halt, warten Sie (dreht sich zum Kühlschrank um, nimmt etwas heraus), **Sie haben ‘was vergessen: ja, die Eiswürfelbehälter!** (wirft sie dem Mann nach) **Sie brauchen die Eiswürfelbehälter!**

Meistens ist in dieser Szene die Person zu sehen, die gerade spricht. Dabei bestehen Parallelen zwischen Walter und Jesse, die für zusätzliche Komik sorgen: Beide telefonieren in der Küche mit einem Festnetztelefon, beide regen sich sehr stark auf, beide werfen das Telefon aus Wut durch die Gegend, beide sagen „verdammte Scheiße“.

Wenn Jesse Walter ironisch als „Onkel Dagobert“ bezeichnet, ist die *scene*, die für die ZuschauerInnen entsteht, ganz klar: Sie stellen sich vermutlich sofort den Zeichentrick-Enterich Dagobert Duck vor, wie er in seinem riesigen Haufen aus Geld schwimmt. Es ist allgemein bekannt, dass Dagobert Duck nicht nur immens reich, sondern auch sehr geizig ist, und damit ist auch klar, worauf Jesse anspielt: Er nennt Walter quasi geizig, weil dieser ihm nicht mehr Geld geben will.

Die zweite ironische Stelle ist jene, wo Jesse sich bei dem Mann, der die Zwangsräumung seines Hauses durchführt, ‚bedankt‘ und ihm die Eiswürfelbehälter nachwirft, die er ‚vergessen‘ hat. Diese Reaktion ist prinzipiell durch Jesses Wut und Verzweiflung angesichts seiner nun ungewissen Wohnsituation erklärbar und auch nachvollziehbar, die komische Wirkung entsteht durch Jesses unangemessene, übertriebene Reaktion (er schreit und wirft die Eiswürfelbehälter herum).

Prinzipiell spielt Übertreibung in dieser Stelle eine große Rolle, denn auch die Tatsache, dass Jesse das Telefon sofort weggenommen wird, sobald er es aus der Hand gelegt hat, ist übertrieben und dadurch lustig.

Beispiel ZT/H 3: Staffel 2, Folge 9: ‚4 Tage Auszeit‘, 18:43–19:42

Walter und Jesse sind mit dem Wohnwagen in die Wüste gefahren, um vier Tage lang Meth zu kochen. Nach zwei Tagen wollen sie für eine Nacht in ein Hotel fahren, doch der Motor des Wohnwagens springt nicht an, weil Jesse zwei Tage zuvor den Schlüssel ins Zündschloss gesteckt hat und daher nun die Batterie leer ist. Die folgende Szene zeigt einen der witzigen Dialoge voller Schuldzuweisungen zwischen Walter und Jesse, die für *Breaking Bad* typisch sind:

(Jesse sitzt am Fahrersitz, Walter am Beifahrersitz des Wohnwagens. Jesse versucht erfolglos, den Motor zu starten.)

Jesse: Scheiße. *(versucht noch einmal, den Schlüssel herumzudrehen, der Motor springt aber nicht an)* Batterie ist leer.

Walter: *(will sich anschnallen, lässt den Gurt aber wieder los, als er das hört)* Jesse, als ich dich gebeten habe, die Schlüssel an einem sicheren Platz aufzubewahren, wo hast du sie da hingetan?

Jesse: Ich hab' sie hier hingetan. Ins Zündschloss.

Walter: Das ist doch nicht die Möglichkeit! *(fasst sich an die Stirn, weil er es nicht glauben kann)*

Jesse: Moment, Moment, das ist nich' meine Schuld, es, es hat nämlich nicht gesummt.

Walter: *(wirft Jesse verständnislosen Blick zu, spricht lauter als vorher)* Was?

Jesse: Es hat nicht gesummt! Wenn man den Schlüssel 'reinsteckt, damit man merkt, dass die Batterie an is'. Ich weiß das, und es hat nicht gesummt. Ich hab den Schlüssel nicht 'rumgedreht oder so, ich bin ja nicht blöd! Hast du was gehört? Diesen blöden Summer? Ich jedenfalls nicht. Es is' kaputt. Das, das Ding is' kaputt.

Walter: Ist das eigentlich genetisch bei dir, ist das angeboren? Hat deine Mutter dich auf den Kopf fallen lassen als du noch ein Baby warst?

Jesse: Das Scheißding hat nicht gesummt! Du wolltest unbedingt, dass ich die Schlüssel irgendwo hinlege!

Walter: Ja, ich weiß, was du meinst. In Anbetracht deines Schwachsinnns hätte ich unbedingt sagen müssen: *(schreit)* „Jesse, lass den Schlüssel nicht volle zwei Tage im Zündschloss!“

Jesse: *(schreit jetzt ebenfalls)* Ich wollte sie auf dem Tisch liegen lassen, *(kurze Pause)* du blöder Sack. Oder auf dem „Arbeitsplatz“ *(öffnet Walter mit seiner Mimik und Gestik nach)*, Entschuldigung.

Die Komik entsteht in dieser Sequenz teilweise durch den Kontrast zwischen Jesses und Walters Art zu reden. Ihre Sprechweisen entsprechen den typischen Walter- bzw. Jesse-frames, mit denen die ZuschauerInnen mittlerweile vertraut sind: Walter spricht meistens in vollständigen Sätzen und drückt sich eher gewählt aus („gebeten“, „aufzubewahren“, „in Anbetracht“). Zum typischen Jesse-frame gehören hingegen unvollständige Sätze und ein niedrigeres Sprachniveau („Diesen blöden Summer?“, „Es is' kaputt.“, „Scheißding“, „du blöder Sack“).

Walter beleidigt Jesse zwar nicht so direkt wie Jesse ihn, er bedient sich zu diesem Zweck aber der Ironie, wenn er zum Beispiel fragt „Ist das eigentlich genetisch bei dir, ist das angeboren?“ oder „In Anbetracht deines Schwachsinnns hätte ich unbedingt sagen müssen: ‚Jesse, lass den Schlüssel nicht volle zwei Tage im Zündschloss!‘“.³⁴

Beispiel ZT/H(G) 4: Staffel 2, Folge 3: ‚Gedächtnisschwund‘, 20:43–21:34

Die Prostituierte Wendy, die Jesse ein Alibi für den Zeitpunkt des Mordes an Tuco gibt, wird von Hank verhört.

(Wendy und Hank sitzen sich an einem Tisch in einem fensterlosen Raum gegenüber, der schlecht ausgeleuchtet ist; im Hintergrund steht Steve Gomez und hört zu.)

Wendy: *(sehr unsichere Intonation, fasst sich während des ganzen Gesprächs immer wieder an die Haare)* Wo ist mein Root Beer? Kommen Sie, ich muss pinkeln und bin unterzuckert. Ich hab gesundheitliche Probleme.

Hank Ach ja? Und was für welche? Etwa **Penisentzug**? Oder vielleicht **Stangenfieber**? *(lächelt süffisant)* Pass auf, Wendy, rede mit mir *(kurze Pause)* und du kriegst ’n Root Beer und darfst pinkeln. Erzähl mir die letzten drei Tage.

Wendy: Hab‘ ich doch schon. Wir waren seit Samstag bei mir zuhause.

Hank: Und niemand hat das Zimmer verlassen, nicht mal für eine *(kurze Pause, macht mit Daumen und Zeigefinger eine Geste, die für ‚klein‘ steht)* kurze Minute? Nicht mal eine, eine Sekunde?

Wendy: Für eine Sekunde, also ich weiß nicht, vielleicht.

Hank: Vielleicht? Hmm... *(schaut kurz in Gomez‘ Richtung)* War Jesse draußen?
(Wendy sagt nichts, wirkt sehr nervös)

Hank: Er war also draußen. Wendy, du schaffst es. **Du schaffst es, Wendy. Wendy, Wendy, Wendy** *(Intonation, die an Singen erinnert)*. Du willst doch bald wieder deine Freier versorgen, Wendy.

Die Situation entspricht der typischen ‚Polizeiverhör-scene‘, wie man sie aus Filmen usw. kennt: Verhörte und verhörende Person sitzen sich in einem relativ finsternen, geschlossenen Raum gegenüber. Die Kommunikationssituation ist außerdem stark asymmetrisch, was sich im obigen Beispiel dadurch ausdrückt, dass Wendy sehr ängstlich wirkt und Hank nur selten direkt ansieht, während Hank selbstsicher auftritt und Wendy fast die ganze Zeit ins Gesicht schaut.

³⁴ Natürlich ist diese Stelle auch spannend, weil Walter und Jesse nun mitten in der Wüste New Mexikos festsitzen und offen bleibt, ob und wie sie den Motor doch noch starten werden können. Da der Humor hier aber als Rezeptionsebene überwiegt, wurde die Stelle nur dahingehend untersucht.

Die Komik entsteht in dieser Sequenz dadurch, dass Hank einige Dinge sagt, die nicht in die oben beschriebene, typische Polizeiverhör-*scene* passen: Er nimmt Wendy überhaupt nicht ernst und reagiert sarkastisch, als sie sagt, sie habe gesundheitliche Probleme: Er fragt sie daraufhin nach zwei erfundenen ‚Krankheiten‘ und spielt dabei auf ihren Beruf an. Dabei lächelt er sie spöttisch-überheblich an. Die durch die *frames* „Penisentzug“ und „Stangenfieber“ in Kombination mit dem *frame* des süffisanten Lächelns erzeugten *scenes* passen nicht zu der Gesamt-*scene* des Verhörs, wodurch es zu einer Inkongruenz kommt, die als lustig empfunden wird. Auch Hanks singende Intonation am Ende der Sequenz, mit der er Wendy provozieren und zum Reden bringen will, evoziert eine *scene*, die nicht in die Gesamt-*scene* passt, denn ein Polizist sollte seine Abneigung gegenüber einer verhörten Person nicht so offen zeigen.

Diese Szene ist aufgrund der gerade beschriebenen Teil-*scenes* auch gesellschaftskritisch, da der dargestellte Umgang der Polizei mit verhörten Personen nicht dem Soll-Zustand entspricht – Hanks provokanter Sarkasmus und die Tatsache, dass Wendy nicht einmal etwas zu trinken bekommt, sind Beispiele hierfür. Es handelt sich um implizite Gesellschaftskritik.

Beispiel ZT/H 5: Staffel 2, Folge 6: ‚Kuckuck‘, 00:38–01:42

Skinny Pete wurde beim Dealen von zwei Junkies überfallen und bestohlen. Er hat nun für Jesse ihre Adresse herausgefunden, damit dieser sich von ihnen das Meth und das Geld, das sie ihm schulden, zurückholen kann.

(Jesse steht an einer Straßenecke in einem eher heruntergekommenen Viertel. Skinny Pete geht auf ihn zu.)

Jesse: Yo.

Skinny Pete: Yo. Was geht? *(sieht einen Käfer am Boden)* Mistvieh. *(zertritt ihn)*

Jesse: Hast du ‘was für mich?

Skinny Pete: Ja, hab‘ sie gefunden. *(gibt Jesse einen kleinen, zusammengefalteten Zettel)*

Jesse *(faltet den Zettel auseinander und liest, was darauf steht)* Ist das eine 5 oder ein S?

Skinny Pete: *(sehr überzeugt)* 5, yo. *(zögert)* Ne, warte... *(wieder sehr überzeugt)* S. Ja. Nein. *(zögert wieder)* Doch, 5. Ja.

Jesse: Jesus, wie kannst du „street“ falsch schreiben? S-T-R-E-A-T?

Skinny Pete: Hey, Mann! Ich vertick ‘n Haufen Zeug und bring‘ dir ‘n ganz‘n Hauf‘n Kohle, da kann ich mich nich‘ auch noch um Rechtschreibung *(kurze Pause)* kümmern und so ‘n Scheiß.

Jesse: Is‘ ja schon gut. *(kurze Pause)* Haben die auch Namen?

Skinny Pete: Ich glaub‘, sie heißt, *(kurze Pause, klingt genervt)* keine Ahnung, sie ist einfach seine Frau. *(Pause)* Der Typ heißt Spoooge.

Jesse: *(sieht ihn ungläubig an)* Spoooge? Nich‘ Mad Dog, nich‘ Diesel? **Du hast dich von einem Typen überfallen lassen, der sich Spoooge wie Sperma nennt?**

Skinny Pete: Yo, was spielt sein Name für ’ne Rolle, ich hab nur ’s Messer gesehen, das sie mir vor’s Gesicht gehalten hat. Es war so lang. *(begleitende Geste, die die Größe des Messers veranschaulichen soll)*

Die Komik entsteht hier zunächst dadurch, dass Skinny Pete selber nicht mehr lesen kann, ob er eine 5 oder ein S aufgeschrieben hat. Die Tatsache, dass er „street“ falsch geschrieben hat, ist zwar auch witzig, allerdings ist Englisch in der Synchronversion ja quasi nicht Petes Muttersprache und Englischkenntnisse in Wort und Schrift sind nicht unbedingt Bestandteil der typischen Drogendealer-*scene*, die Pete durch sein Aussehen, sein Auftreten, sein Verhalten und seine Sprache evoziert. Andererseits ist „street“ ein so einfaches Wort, dass schon erwartet werden kann, dass er es richtig schreiben kann und die Geschichte spielt ja trotzdem in den USA, wo das Wort auch auf Straßenschildern und Ähnlichem ständig präsent ist. Die Stelle wird deshalb insgesamt trotzdem als witzig empfunden. Als Pete sagt, der Junkie heiße Spoooge, verstehen die ZuschauerInnen, bei denen dieser *frame* nichts hervorruft, weil sie den US-amerikanischen Slangausdruck nicht kennen – und das trifft vermutlich auf den Großteil des deutschsprachigen Publikums zu –, zuerst nicht, warum Jesse Pete daraufhin so zweifelnd ansieht. Erst durch Jesses Erklärung „Spoooge wie Sperma“ wird der *frame* für die ZuschauerInnen mit Inhalt versehen und sie können die Stelle als witzig empfinden.

Beispiel ZT/H 6: Staffel 2, Folge 12: ‚Phönix‘, 06:05–06:12

Jane und Jesse wachen in Jesses Wohnung aus dem Drogenrausch auf. Sie steht auf, er bleibt noch im ‚Bett‘ liegen (er hat noch kein richtiges Bett, sie schlafen auf einer Matratze am Boden). Beim Aufstehen stellt Jane fest, dass die Hintertür aufgebrochen wurde.

Jane: *(schaut zuerst das Loch in der Tür an, dann Jesse, der noch im Halbschlaf ist)*
Hier war ’n Einbrecher.

Jesse: *(murmelt verschlafen)* Scheiße.

Das Witzige an dieser kurzen Passage ist, WIE Jane den Satz sagt, nämlich ganz nüchtern und ohne Aufregung. Die *scene* ‚jemand stellt fest, dass gerade eingebrochen wurde‘ beinhaltet normalerweise Panik, Wut, Angst oder andere starke Gefühle, aber keine so sachliche, fast teilnahmslose Feststellung der Tatsache von jemandem, der selbst auch von dem Einbruch betroffen sein könnte (erstens wohnt sie nebenan, bei ihr wurde also vielleicht auch eingebrochen, und zweitens ist sie Jesses Freundin und hat daher vielleicht auch persönliche Gegenstände in seiner Wohnung, die gestohlen worden sein könnten). Noch witziger ist Jesses Re-

aktion auf ihre Aussage: Er nimmt wahr, was sie sagt und beurteilt die Situation als „scheiße“, steht deshalb aber trotzdem nicht (sofort) auf. Die zu erwartende Reaktion wäre in so einem Fall, dass er aufspringt und sich selbst ansieht, was passiert ist – stattdessen bleibt er aber liegen, was Komik erzeugt.

7.2.1.2 Spannung

Die Analyse ergab, dass Spannung die wichtigste Rezeptionsebene von *Breaking Bad* auf Deutsch darstellt, da die Serie mehr spannende als witzige oder gesellschaftskritische Passagen aufweist. Die folgenden Beispiele sollen einen Überblick darüber geben, welche Arten von Spannung vorkommen und welche *scenes* und *frames* die untersuchten Passagen spannend machen

Beispiel ZT/S(H) 1: Staffel 2, Folge 1: ‚Vorsichtsmaßnahmen‘, 17:08–18:52

Walter und Jesse diskutieren in Jesses Küche. Jesse hat große Angst, von Tuco als Mitwisser betrachtet und daher von ihm getötet zu werden. Jesse argumentiert, dass er und Walter Tuco umbringen müssen, bevor er sie umbringt. Walter ist diesbezüglich skeptisch.

Walter: Wie würdest du es tun?

Jesse: Was heißt wie würd ich’s tun?

Walter: Ganz konkret. Wie würdest du’s Schritt für Schritt machen?

Jesse: Also. *(Pause, er greift nach seinem Revolver)* Sagen wir, wir machen einen letzten Deal aus. Das heißt, vorausgesetzt, er hat uns bis dahin nicht schon längst umgelegt *(Panik in der Stimme, hektische Gestik)*. Also, jedes Mal, wenn wir ihm ‘was liefern, testet er die Ware, deshalb *(kurze Pause)* wird er sich ‘runterbeugen, sich was reinziehen, und peng–peng–peng! *(begleitende Geste mit der Waffe, als würde er drei Schüsse abfeuern)*

Walter: Peng–peng–peng, mit drei Schüssen?

Jesse: Ja, drei Schüsse, oder keine Ahnung, zwei.

Walter: Moment, sind es jetzt zwei oder drei?

Jesse: Zwei werden wohl reichen, ja.

Walter: Okay, zwei Schüsse. Zwei in die Brust *(deutet auf Jesses Brust)* oder zwei in den Kopf *(deutet auf Jesses Kopf)*?

Jesse: Mann, kommen Sie!

Walter: Ich will nur verstehen, wie das funktionieren soll. *(Pause)* Okay. *(hebt beschwichtigend die Hände)* Also wir... wir halten das mal so fest, aber inzwischen wird doch sicher dieser Fettsack Gonzo auf dich losgehen, oder? *(ganz ruhige Intonation)*

- Jesse: Ja.
- Walter: Ja, du drehst dich also zu ihm...
- Jesse: Ich dreh mich zu ihm (*Stimme wird immer lauter*) und (*tut mit der Waffe so, als würde er auf jemanden zielen*)...
- Walter: Und wie oft schießt du auf ihn? Ich meine, er ist ziemlich groß und stark (*ballt die Hände zu Fäusten, um das Gesagte zu unterstreichen*), wie viele braucht man da?
- Jesse: Keine Ahnung, drei, drei Schüsse.
- Walter: Okay, drei Schüsse (*hebt wieder die Hände, als wollte er Jesse beruhigen*). Tuco und Gonzo, die sind beide erledigt. Und ist sonst noch jemand da? (*Pause*) Ich meine, Tuco hat normalerweise immer noch Leute bei sich, meistens sind es mehrere Leute, seine, seine Dealer, seine Bande.
- Jesse: (*dreht sich zur Spüle, stützt sich daran ab*)
- Walter: Also, (*Pause*) dann halten wir auch das ‘mal fest. Und wie oft hast du bis dahin geschossen, ich meine, die Patronen werden langsam knapp, wie viele passen überhaupt in diesen Revolver?
- Jesse: Mal sehen. (*hantiert unbeholfen mit der Waffe, kann sie nicht öffnen*) Das – Ganze – geht nicht... (*sehr abgehackte Intonation, er strengt sich an, die Waffe zu öffnen, aber ohne Erfolg – er gibt schließlich resigniert auf*) Keine Ahnung.
- Walter: (*sieht zuerst die Waffe in Jesses Händen an, dann sieht er ihm in die Augen*) Wie kannst du vorschlagen, dass wir jemanden erschießen, wo du nicht mal die Waffe öffnen kannst?!

Die Spannung entsteht in dieser Sequenz hauptsächlich durch den Gegensatz von Walters rationalem Durchdenken der Schritte und Jesses unüberlegtem, hektischem Handeln. Auf der parasprachlichen Ebene entsteht Spannung durch Jesses gehetzte, panische Sprechweise – er fühlt sich offensichtlich wirklich sehr bedroht, und die dadurch erzeugte Angst-scene überträgt sich bis zu einem gewissen Grad auch auf das Publikum. Außerdem wird er beim Sprechen immer wieder lauter und leiser, was auch zur Spannungsbildung beiträgt. Wie Jesse verstehen auch die ZuschauerInnen im Laufe der Szene zusehends, dass es für Walter und Jesse nicht so einfach wird, Tuco umzubringen, da es dabei mehrere Faktoren zu bedenken gibt, wie durch Walters ständige Zwischenfragen klar wird. So entsteht inhaltliche Spannung, denn die ZuschauerInnen fragen sich, wie es mit Walter und Jesse wohl weitergehen wird, ob sie Tuco umbringen werden (können) oder ob er ihnen zuvorkommen wird.

Mit diesem Beispiel soll auch verdeutlicht werden, dass die Rezeptionsebenen in *Breaking Bad* oft in Kombination auftreten, denn der Dialog zwischen Walter und Jesse und die Tatsache, dass sie sich dabei so gegensätzlich verhalten (Jesse ist panisch und denkt nicht

viel nach, Walter hingegen ist besonnener und hinterfragt alles, was Jesse sagt) ist durchaus auch als komisch einzustufen.

Auch Jesses Misserfolg beim Versuch, die Waffe zu öffnen, ist lustig, denn er kann als Slapstickeinlage betrachtet werden. Diese Art der Komikerzeugung – Situationskomik – spielt in *Breaking Bad* immer wieder eine Rolle, sie wurde im vorigen Kapitel aber nicht beschrieben, da es sich dabei oft um rein visuell dargestellten Humor handelt, der in Bezug auf die Synchronisation kein besonders ergiebiger Analysegegenstand ist, denn alle Stellen, an denen er in der zweiten Staffel vorkommt, sind in Original und Synchronisation gleich witzig und auch die Mittel, mit denen der Humor erzeugt wird, nämlich meistens durch das Bild, unterscheiden sich in Synchronisation und Original in der Regel nicht.

Beispiel ZT/S(H) 2: Staffel 2, Folge 2: ‚In der Falle‘, 04:17-04:33

Hank und sein Kollege Steve Gomez reden in der DEA-Zentrale miteinander. Nachdem Walter an Vorabend spurlos verschwunden ist (die ZuschauerInnen wissen, dass er von Tuco entführt wurde, Hank weiß das natürlich nicht), will sich Hank ein paar Tage frei nehmen, um nach ihm zu suchen.

Hank: Ich werde übrigens eine Auszeit nehmen.

Gomez: Jetzt, mitten in der **Jagd**?

Hank: (*seine Körpersprache signalisiert Unsicherheit*) Skyler hat gestern Abend angerufen (*sieht zu Boden*), **Walt ist (kurze Pause) verschwunden. Ist (kurzes Zögern, zieht Mundwinkel nach unten) plötzlich aus dem Haus verschwunden und niemand hat von ihm gehört.**

Gomez: Verdammt. **Du glaubst doch nicht, dass er...?**

Hank: (*zieht die Mundwinkel nach unten, legt den Kopf schief*) Tja...

Hier spielt vor allem Hanks Körpersprache eine große Rolle. Sie entspricht in dieser Sequenz so gar nicht der, die die ZuschauerInnen von ihm gewohnt sind. Die ‚Hank-scene‘ zeichnet sich eigentlich durch ein sehr sicherer Auftreten, viel schwarzen Humor und eine gewisse Überheblichkeit aus. In der obigen Szene ist nichts von alledem zu erkennen, ganz im Gegenteil: Hank wirkt verunsichert und besorgt. Hinzu kommt inhaltliche Spannung, denn genauso wie Hank wissen auch die ZuschauerInnen zu diesem Zeitpunkt noch nicht, was mit Walter und Jesse passiert ist. Sie haben Hank zwar voraus, dass sie wissen, dass die beiden von Tuco entführt wurden, aber gerade deswegen sind sie vermutlich sehr gespannt, was mit ihnen passiert ist. Nachdem diese Folge mit Bildern von Jesses Auto, geparkt ‚irgendwo im Nirgendwo‘ und umgeben von Patronenhülsen, begann, müssen sie befürchten, dass die beiden tot sind. Die *scene*, die dadurch und durch Hanks Verhalten entsteht, ist von Unsicherheit ge-

prägt. Sprachlich wird außerdem durch Gomez' unvollständigen Satz und Hanks „Tja...“ Spannung erzeugt, denn sie beide bilden Leerstellen, weil sie vieles offen lassen.

Gomez' Aussage „Jetzt, mitten in der Jagd?“ ist außerdem witzig, weil der *frame* ‚Jagd‘ nicht primär den *frame* ‚Verbrecherjagd‘ hervorruft – zuerst kommen einem hier eher *scenes* von der Jagd auf Tiere in den Sinn. Dadurch, dass Gomez Tuco somit quasi als Tier bezeichnet, das es zu erlegen gilt, entsteht Komik.

Beispiel ZT/S 3: Staffel 2, Folge 8: ‚Beauftragen Sie Saul‘, 09:12-09:30

Bei Familie White klingelt das Telefon. Walter ist zwar in der Küche (wo das Telefon steht), hebt aber nicht ab, also schaltet sich der Anrufbeantworter ein. Die Anruferin ist Marie.

(Piepton)

Marie: *(spricht auf den Anrufbeantworter)* Skyler? Bist du da? Ich... Ich weiß nicht, was ich machen soll. *(abgehackte Intonation)* Ich muss unbedingt mit dir reden. Ich... Ich...

Walter: *(hebt ab)* Marie? *(Pause)* Ich bin's. *(Pause)* Was ist passiert?

(Schnitt)

An Maries Intonation erkennen die ZuschauerInnen sofort, dass etwas Schlimmes passiert sein muss, denn sie klingt sehr verstört. Die Spannung wird dadurch verstärkt, dass Marie nicht zu sehen ist (es wird die ganze Zeit Walter gezeigt, wie er sich zuerst einen Kaffee ein-schenkt und dann schnell zum Telefon geht und abhebt, als er merkt, dass Marie offensichtlich ein Problem hat). Noch dazu endet die Szene mit einer unbeantworteten Frage, die sich nicht nur Walter, sondern auch die ZuschauerInnen angesichts Maries Verzweiflung stellen. Durch den gesprochenen Text und das Bild werden keine Informationen vermittelt, was genau passiert ist, und dies macht die Szene spannend, weil sie quasi eine einzige große Leerstelle darstellt.³⁵

Beispiel ZT/S 4: Staffel 2, Folge 11: ‚Mandala‘, 40:02-40:52

Walter möchte Gus Fring im *Pollos Hermanos*-Restaurant treffen, um mit ihm zu vereinbaren, wo, wann und zu welchen Konditionen die Meth- und Geldübergabe stattfinden soll (Walter und Jesse würden ihm gerne eine große Menge Meth verkaufen, es wurden diesbezüglich aber noch keine Details besprochen.). Da er Gus im Restaurant nicht entdecken kann,

³⁵ Diese Leerstelle wird bereits in der nächsten Szene mit Informationen befüllt (und die Spannung somit aufgehoben), denn nach dem Schnitt ist Walter bereits bei Marie angekommen. Die ZuschauerInnen erfahren, dass sie wegen Hank so aufgeregt ist (weil er traumatisiert von einem Einsatz nach Hause gekommen ist).

will Walter wieder gehen, doch kurz vor dem Ausgang stößt ihn einer von Gus' Gefolgsleuten an und teilt ihm mit, was er zu tun hat.

Gus' Gehilfe: (*stößt Walter im Vorbeigehen an*) 38 Pfund, 1,2 Millionen Dollar.

Fernfahrrastplatz südlich der Ausfahrt 13 vom Highway 25. In einer Stunde.

Walter: Äh, was?

Gus' Gehilfe: In einer Stunde. Sind Sie dabei?

Walter: Dabei. Ja. Un–unbedingt. Aber ich brauche schon ein bisschen mehr Zeit.

Gus' Gehilfe: In einer Stunde. Wenn Sie's nicht schaffen, dann lassen Sie sich hier drin nie wieder sehen. (*geht weiter*)

(*Walter schaut ihm nach, dann läuft er zum Auto und ruft Jesse an.*)

Walter: (*zu sich selbst*) Ausfahrt 13 auf dem Highway 25 Richtung Süden, Fernfahrrastplatz. (*ärgert sich, weil Jesse nicht abhebt*) Komm schon, komm schon.

Jesse: (*Anrufbeantworteransage*) Yo, wenn ich dich kenne, sprich' 'was drauf. (*Piepton*)

Walter: Jesse, Jesse, nimm den Hörer ab! (*wird lauter*) Nimm den Hörer ab! (*mittlerweile sitzt er im Auto*) Ich komme vorbei. (*startet den Motor*) Ich brauche die Ware. (*fährt los*) Ich brauche sofort die Ware. (*biegt sehr rasant um eine Kurve, Reifen quietschen*)

Diese Sequenz ist inhaltlich spannend, weil offen bleibt, ob Walter es rechtzeitig schaffen wird, zum vereinbarten Treffpunkt zu kommen. Außerdem weiß er nicht, wo Jesse das Meth aufbewahrt (und erreicht ihn auch nicht telefonisch), muss es aber schnell finden, da die Zeit bis zur Übergabe offensichtlich sehr knapp ist („Aber ich brauche schon ein bisschen mehr Zeit.“). Sollte er es nicht schaffen, wird er nie mit Gus Geschäfte machen können („Wenn Sie's nicht schaffen, dann lassen Sie sich hier drin nie wieder sehen.“), was eine Katastrophe für ihn wäre, da Gus laut Saul Goodman der Einzige ist, der so große Mengen Meth, wie Walter sie liefert, überhaupt annimmt und unauffällig weiterverkauft.

Die Art, wie Gus' Gehilfe Walter mitteilt, wann und wohin er das Meth liefern soll, lässt eine bedrohliche *scene* entstehen, weil er sehr monoton, trotzdem aber mit Nachdruck spricht und Walter dabei die ganze Zeit in die Augen starrt, ohne zu blinzeln.

Walters Sprechweise, als er Jesse auf den Anrufbeantworter spricht, spiegelt wider, wie gestresst er ist: Er spricht in kurzen Hauptsätzen und seine Intonation wirkt gehetzt. Die Gesamt-*scene* ist also von Stress und Hektik geprägt und dadurch wird Spannung erzeugt. Vor allem am Schluss wird dies besonders visuell unterstrichen, denn Walter fährt sehr rasant und mit quietschenden Reifen davon.

Beispiel ZT/S 5: Staffel 2, Folge 13: ‚Krisen‘, 43:55-44:55

Dieses Beispiel wurde gewählt, weil es in *Breaking Bad* immer wieder vorkommt, dass Spannung nur durch filmische Mittel erzeugt wird, das heißt ganz ohne dass dabei gesprochen wird. Da diese Analyse die verschiedenen Arten der Spannungserzeugung abbilden soll, wurde es als sinnvoll erachtet, auch ein solches Beispiel aufzunehmen, obwohl es für den Vergleich zwischen Original und Synchronisation natürlich sehr unergiebig ist. Folgendes passiert in der Szene:

Walter sitzt alleine am Pool hinter seinem Haus. Die Kamera bewegt sich immer mehr auf ihn zu. Der Wind rauscht in den Sträuchern hinter ihm. Walter wird von schräg unten gefilmt. Plötzlich ist ein Knall zu hören, der offensichtlich von oben kommt, denn Walter richtet seinen Blick sofort erschrocken zum Himmel. Nun sieht man Walter von oben. Er steht auf, schaut immer noch nach oben. Dann schwenkt die Kamera schließlich nach oben und eine große Explosion ist zu sehen, brennende Teile fliegen in alle Himmelsrichtungen davon. Als nächstes wechselt die Perspektive, die ZuschauerInnen sehen nun alles aus der Sicht eines Gegenstandes, der zur Erde fliegt, sich im Flug einmal um die eigene Achse dreht, immer stärker beschleunigt und schließlich im Pool der Familie White landet. Die Perspektive ist immer noch die des Gegenstandes, nun ist Walter zu sehen, wie er verwirrt ins Wasser und auf den Gegenstand blickt. Die Kamera entfernt sich von dem Gegenstand und es wird erkennbar, dass es sich dabei um einen rosa Teddybären handelt. Der Hintergrund verliert seine Farbe und wird grau, nur der Teddy im Vordergrund bleibt rosa.

Die Spannung entsteht in dieser Szene hauptsächlich durch das Zurückhalten von Informationen: Die ZuschauerInnen wissen zunächst nicht, was den Knall ausgelöst hat. Die Kombination der *frames* ‚Knall‘ und ‚Walters entsetzte Mimik‘ wirkt spannend. Als die Kamera dann nach oben schwenkt, wird den ZuschauerInnen klar, dass es sich um die beiden Flugzeuge handeln muss, die in der vorherigen Szene auf dem Radar gezeigt wurden, wie sie sich immer näher kamen. Mit dieser *scene* im Hinterkopf wird klar, dass sie zusammengestoßen sein müssen. Das Ausmaß der Katastrophe wird abschätzbar.

Visuell spannend sind die Sekunden, in denen der zur Erde fallende Gegenstand immer schneller wird, wobei die ZuschauerInnen durch die Perspektive das Gefühl haben, selbst zu fallen.

Da zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht klar ist, welcher Gegenstand hier in seinem Fall verfolgt wurde, entsteht wiederum inhaltliche Spannung, die aber relativ schnell gelöst wird. Sobald die ZuschauerInnen den Teddybären erkennen, denken sie an die ‚rosa-Teddy-scene‘, die sich im Laufe der Staffel gebildet hat, denn genau dieser Teddybär kam immer in den Schwarz-Weiß-Sequenzen vor, die es am Anfang einiger Folgen dieser Staffel gab. Nun

erweitert sich diese *scene* schlagartig, denn die Zusammenhänge werden erkennbar: Der Teddy und die anderen Gegenstände im Garten der Whites in den Schwarz-Weiß-Sequenzen stammten vom Flugzeugabsturz und die Leichen waren keine Protagonisten der Serie, sondern ‚nur‘ Flugpassagiere. Die Herkunft all dieser Dinge, die den ZuschauerInnen während der ganzen Staffel immer wieder Rätsel aufgab, ist nun geklärt, der damit verbundene Spannungsbogen wurde gelöst.

Beispiel ZT/S 6: Staffel 2, Folge 1: ‚Vorsichtsmaßnahmen‘, 08:43-09:17

Walter und Jesse haben Tuco gerade auf einem Schrottplatz Meth verkauft. Er hat das ‚Produkt‘ getestet und daraufhin im Methrausch einen seiner Gefolgsleute mehr oder weniger grundlos zu Tode geprügelt. Walter und Jesse sind sehr eingeschüchtert und wollen so schnell wie möglich weg. Sie versuchen, sich unauffällig zurückzuziehen, doch Tuco bemerkt, dass sie sich langsam entfernen.

(Walter und Jesse gehen langsam rückwärts, weil Tuco gerade mit dem Rücken zu ihnen steht und sie denken, dass er es daher nicht bemerkt, wenn sie sich langsam entfernen)

Tuco: Warum so eilig?

(Walter und Jesse bleiben stehen)

Walter: Na ja, also ich glaube... Ich glaube wir sind hier fertig.

Tuco: Ach ja? *(geht langsam auf die beiden zu und bleibt erst sehr knapp vor Jesse stehen)* Ihr seid fertig.

Diese Stelle ist spannend, weil unmittelbar davor aufgrund seines Mordes an No-Doze die ‚Tuco-scene‘ um die Attribute ‚extrem brutal‘ und ‚unberechenbar‘ erweitert wurde. In Anbetracht dieser Tatsache fürchten Walter und Jesse (und mit ihnen auch die ZuschauerInnen), dass Tuco auch sie jederzeit verletzen oder sogar umbringen könnte. Wenn Tuco zu ihnen sagt ‚Ihr seid fertig‘, dann deutet dieser *frame* darauf hin, dass Tuco ihnen klar machen will, dass sie erst dann mit dem Drogengeschäft fertig sind, wenn er es ihnen sagt. Er erlaubt ihnen damit, zu gehen. Die Art, wie er es sagt, wirkt allerdings sehr bedrohlich – seine Intonation ist ganz ruhig und er starrt die beiden dabei mit bösem Blick an.

7.2.1.3 Gesellschaftskritik

Breaking Bad in seiner deutschen Synchronversion kann durchaus auch als gesellschaftskritisch beschrieben werden. Dabei werden ganz verschiedene Aspekte implizit oder manchmal auch explizit kritisiert, wie die folgenden Beispiele zeigen:

Beispiel ZT/G 1: Staffel 2, Folge 1: ‚Vorsichtsmaßnahmen‘, 04:27-05:20

Walter und Jesse sitzen nach dem Drogendeal mit Tuco angesichts seiner Brutalität geschockt im Auto. Walter rechnet vor, wie viel Geld er noch braucht und wie viele Drogendeals die beiden daher noch abwickeln müssen.

Walter: Unter Berücksichtigung der Inflation, **gutes staatliches College** unter Berücksichtigung der Inflation, sagen wir **\$ 45.000 im Jahr**. 2 Kinder, 4 Jahre College, \$ 360.000. **Die Hypothek auf das Haus** sind 107.000. **Zinsen für zweites Darlehn auf das Haus:** 30.000. Das sind 137.000. Lebenshaltungskosten, Essen, Kleidung, Sonstiges: sagen wir 2 Mille im Monat und dann... Das haut auf jeden Fall ziemlich rein. 24.000 im Jahr für sagen wir die nächsten 10 Jahre sind \$ 240.000. Plus 360, plus 137. 737. Siebenhundertsiebenunddreißigtausend Dollar. So viel brauch‘ ich. Genau so viel brauch‘ ich.

Die implizite Kritik, die diese Passage enthält, ist folgende:

Studieren ist in den USA sehr teuer, denn offensichtlich betragen die Studiengebühren durchschnittlich 45.000 \$ pro Jahr. Solche Summen sind für deutsche, österreichische oder Schweizer Verhältnisse unvorstellbar, denn hierzulande gibt es entweder gar keine oder wesentlich niedrigere Studiengebühren.

Das Haus der Whites ist offenbar mit zwei Hypotheken belastet – auch dieser Umstand ist für deutschsprachige ZuschauerInnen nur schwer nachvollziehbar, da es hier nicht üblich ist, dass so große Hypotheken auf private Immobilien bestehen. Die *frames* „Hypothek auf das Haus“ und „Zinsen für zweites Darlehn auf das Haus“ sind ihnen nicht völlig unbekannt, aber konkrete *scenes* evozieren diese *frames* bei ihnen wohl eher nicht.

Es ist fraglich, wie groß die Wirkung der von Walter hier implizit geäußerten Gesellschaftskritik auf das deutschsprachige Publikum ist. Vermutlich sind die ZuseherInnen entsetzt, wie teuer das Leben in den USA ist, sie können die Situation aber wohl kaum wirklich nachvollziehen, wenn sie nicht schon einmal selbst für längere Zeit in den USA gelebt haben beziehungsweise nicht US-amerikanisch enkulturiert wurden.

Beispiel ZT/G(H,S) 2: Staffel 2, Folge 2: ‚In der Falle‘, 02:10-02:51

Hank spricht im DEA-Büro mit seinen MitarbeiterInnen über Tuco und über die Verbrechen, die ihm angelastet werden.

Hank: Und nun (*kurze Pause*) zu seiner Hitparade. 1998 soll er einen „Dog“ Paulson umgelegt haben, als unsere einheimischen Banditos den kalifornischen Bikergangs das Methgeschäft abgenommen haben. Auch sind wir ziemlich sicher, dass er ‘03 einen mexikanischen Staatsbürger erstochen hat und für meine Be-

griffe (*kurze Pause*) ist er, wenn man weiß, wie er mit Rivalen umgeht, ganz sicher der Hauptverdächtige **im Fall des von uns ach so schmerzlich vermissten** (*kurze Pause*) **Krazy-8. Gedenken wir einen Augenblick dieses Dreck-sacks.**

Gomez: Wir hatten Tuco dazu verhört aber wie immer (*kurze Pause*) konnten wir ihm nichts nachweisen.

Hank: Ja, der schottet sich gut ab. Der schlaue Hund. (*Pause*) Schlimmer noch, El Paso sagt, er habe **Connections zum Kartell.** (*kurze Pause*) **Ja, ja, ja, ich weiß, wir alle wissen, was da unten los ist,** und hier wollen wir diese Zustände bestimmt nicht.

Hier gibt es einen expliziten Verweis auf die Drogenproblematik in Mexiko beziehungsweise den Drogenkrieg, der dort zwischen Polizei/Militär und den Kartellen sowie auch zwischen den Kartellen untereinander herrscht. Die ZuseherInnen verbinden mit dem *frame* „Kartell“ in Kombination mit „El Paso“ vielleicht eine vage Vorstellung von dieser Problematik, und dadurch, dass Hank sagt „und hier wollen wir diese Zustände bestimmt nicht“ können sie sich ungefähr ausmalen, wie schlimm die Situation in Mexiko sein muss. Diese Problematik betrifft sie – als MitteleuropäerInnen – aber nicht direkt.

In dieser Sequenz spielen auch die anderen beiden Rezeptionsebenen eine Rolle: Der für Hank so typische schwarze Humor kommt in dieser Passage zum Tragen, als er den Mord an Krazy-8 anspricht und Spannung wird durch die Anspielung Hanks auf das Kartell und durch seine Aussage „wir alle wissen, was da unten los ist“ erzeugt – die ZuschauerInnen wissen eben nicht genau, was in Mexiko passiert, und dieses Unwissen erzeugt Spannung.

Beispiel ZT/G(H) 3: Staffel 2, Folge 2: ‚In der Falle‘, 35:34-35:49

Walter und Jesse werden von Tuco im Haus seines Onkels gefangen gehalten.

(Eine Kuh ist durch ein Zielfernrohr zu sehen. Die Perspektive wechselt, nun ist zu erkennen, dass Tuco mit einer Maschinenpistole auf die Kuh zielt. Er schießt mehrmals auf sie. Dann sind Walter und Jesse zu sehen, die sich erschrocken die Ohren zuhalten.)

Tuco: (*lacht*) Seht mal! Von der Kuh ist nichts mehr übrig! (*lacht*)

Wie bereits in Kapitel 4.4.3 dargelegt, prangert *Breaking Bad* an mehreren Stellen den Rassismus gegenüber Hispano-AmerikanerInnen an, indem diese als besonders skrupellos dargestellt werden. Die oben beschriebene Passage ist ein Beispiel hierfür. Da die ZuschauerInnen der Synchronisation mit den in den USA bestehenden Vorurteilen gegenüber dieser Bevölke-

rungsgruppe aber vermutlich nicht vertraut sind, ist ungewiss, ob sie die diesbezügliche Gesellschaftskritik als solche erkennen.

Vermutlich nehmen sie die Stelle eher als witzig wahr, denn Tucos Freude über das Töten der Kuh enthält viel schwarzen Humor. Die Szene zeigt wieder einmal, wie brutal Tuco ist, denn er tötet die Kuh grundlos, einfach nur, weil es ihm Spaß bereitet. Dies ist so absurd, dass daraus Komik entsteht.

Beispiel ZT/G(H) 4: Staffel 2, Folge 5: ‚Bruchschäden‘, 04:45-05:33

Walter kommt nach Hause, Skyler telefoniert gerade. Wie schnell klar wird, spricht sie mit einer Angestellten ihrer Versicherung. Es geht um die Übernahme der Kosten für Walters Untersuchungen nach seinem ‚Gedächtnisschwund‘.

- Skyler: *(am Telefon)* Ja, und was ist dann mit der MRT? *(kurze Pause)* Können Sie mir dann bitte wenigstens den Unterschied zwischen diagnostisch und explorativ erklären? *(Pause)* Aber auf jeden Fall hatte sein Arzt das angeordnet. *(Pause)* Ja. *(Pause)* Das müsste doch übernommen werden! *(kurze Pause)* Und ob ich das tue, mit drei Durchschlägen. *(kurze Pause)* Okay. **Mir tut es erst recht leid, dass Sie mir nicht weiterhelfen konnten.** Ja. Okay. *(legt auf)* Blöde Kuh. *(lässt den Hörer resigniert auf den Tisch fallen, fasst sich verzweifelt an die Stirn)*
- Walter: Hi. *(küsst sie auf den Hinterkopf)* Warst du mit jemandem zusammen, der raucht?
- Skyler: Nein. Wir haben die Rechnungen vom Krankenhaus gekriegt.
- Walter: Das ging ja schnell.
- Skyler: Ja. *(kurze Pause)* **3 Tage Aufenthalt, 13.000 für den Anfang.** *(schaut Walter an)*

Die Versicherungsthematik ist ein Problem, das in *Breaking Bad* immer wieder aufgegriffen wird. In dieser konkreten Stelle geht es darum, dass die Versicherung von Familie White offensichtlich nicht für eine Untersuchung aufkommen will, die der behandelnde Arzt nach Walters vermeintlichem Gedächtnisschwund verlangt hatte. Dies wird dadurch deutlich, dass Skyler zu der Mitarbeiterin der Versicherung am Telefon sagt: „Mir tut es erst recht leid, dass Sie mir nicht weiterhelfen konnten“. Außerdem sagt sie Walter, dass die Rechnung für drei Tage Krankenhausaufenthalt 13.000 \$ beträgt. Die deutschsprachigen ZuschauerInnen wissen zwar wahrscheinlich aus den Medien, wie schlecht viele US-AmerikanerInnen versichert sind, sie können sich aber nicht wirklich in ihre Lage versetzen, da sie in ihren Heimatländern vermutlich ausreichend krankenversichert sind. Die *scene* ‚Krankenhausaufenthalt‘ beinhaltet für sie normalerweise keine selbst zu übernehmenden Rechnungen.

Beispiel ZT/G 5: Staffel 2, Folge 11: ‚Mandala‘, 21:00-21:25

Ted Beneke, der Chef der Firma, in der Skyler seit Kurzem arbeitet, hat Geburtstag. Deshalb haben sich seine Angestellten im Lager versammelt und eine kleine Überraschungsfeier organisiert.

(Ted kommt ins Lager und sieht seine Angestellten um einen großen Tisch herum stehen, auf dem sich Getränke und eine Torte mit brennenden Kerzen befinden.)

MitarbeiterInnen: Herzlichen Glückwunsch! *(applaudieren)* Alles Gute, Mr. Beneke!

Ted: Ach du meine Güte, das ist aber nett, Leute, vielen Dank!

Mitarbeiterin: *(deutet auf den Kuchen mit den brennenden Kerzen)* Schnell, ich fürchte, diese Kerzen reichen nicht mehr lange!

MitarbeiterInnen: Ja! Auspusten!

Mitarbeiterin: Warten Sie ‘n Augenblick. Ihr Wunsch, Sie müssen sich ‘was wünschen!

Ted: Okay. *(überlegt)* Hm, mal sehen. **Die Wirtschaft ist den Bach ‘runter, China unterbietet uns bei jeder Ausschreibung**, ich bin wertlos... *(lächelt, als sei es ein Scherz gewesen)*

Ted kritisiert hier explizit die schlechte Wirtschaftslage und die Tatsache, dass chinesische Firmen immer mehr Aufträge übernehmen, die früher von amerikanischen Unternehmen ausgeführt wurden. Er versucht zwar, die Kritik durch sein Lächeln am Ende als nicht ganz ernst gemeint darzustellen, es ist aber klar erkennbar, dass in diesem Scherz sehr viel Wahrheit liegt. Die von ihm gewählten *frames* evozieren die *frames* ‚Wirtschaftskrise‘ und ‚Konkurrenz von chinesischen Unternehmen‘, die beide wiederum ganz konkrete *scenes* hervorrufen, in denen beispielsweise Arbeitslosigkeit und insolvente Firmen eine Rolle spielen. Dies gilt für die USA genauso wie für Deutschland, Österreich und die Schweiz. Die Kritik, die Ted hier äußert, ist demnach für ein deutschsprachiges Publikum nachvollziehbar, denn auch im deutschsprachigen Raum sind die Auswirkungen der Wirtschaftskrise noch immer spürbar und auch die Konkurrenz aus China, wo die Produktionskosten oft viel geringer sind, ist ein Thema, das Firmen hierzulande beschäftigt.

Beispiel ZT/G 6: Staffel 2, Folge 7: ‚Negro Y Azul‘, 18:40-19:10

Die hochschwangere Skyler bewirbt sich um eine Stelle in der Datenerfassung bei Beneke Fabricators. Eigentlich ist die für diesen Posten überqualifiziert, doch sie bewirbt sich trotzdem dafür, weil sie unbedingt wieder arbeiten möchte, um ihre Familie zu unterstützen.

Skyler: *(gibt der Sekretärin ihre Bewerbungsdokumente)* Die Unterlagen.

- Sekretärin: Sehr schön, Mrs. White. (*starrt auf Skylers Bauch*) Wir werden Ihre Bewerbung prüfen und Sie dann anrufen. (*sieht Skyler kurz ins Gesicht, dann wieder auf ihren Bauch*)
- Skyler: Danke. Ich möchte nur noch erwähnen, dass ich schon ‘mal in dieser Firma tätig war.
- Sekretärin: Ach ja? (*Pause, schaut kurz auf die Unterlagen*) **Wann ist es soweit?**
- Skyler: (*fasst sich an den Bauch*) Ach, in ein paar Monaten.
- Sekretärin: Ich gratuliere. (*lächelt süffisant*) Wie ich hier sehe, waren Sie in der Buchhaltung. Und haben vor vier Jahren aufgehört.
- Skyler: (*macht eine entschuldigende Geste*) Familie.
- Sekretärin: Sie werden definitiv von uns hören. Danke, dass Sie vorbeigekommen sind.

Diese Sequenz kritisiert implizit, dass es für Frauen nicht einfach ist, Familie und Beruf zu vereinbaren: Da Skyler schwanger ist, wird ihre Bewerbung von der Sekretärin nicht wirklich ernst genommen, sie scheint sich mehr für Skylers Schwangerschaft zu interessieren als für ihre Bewerbung. Dies wird durch die *frames* des Auf-den-Bauch-Starrens und der Frage nach dem Geburtstermin deutlich. Auch das süffisante Lächeln der Sekretärin vermittelt, dass Skyler sowieso keine Chance hat, eingestellt zu werden. Die Gesamt-*scene* ‚schwangere Frau sucht Arbeitsstelle und hat Probleme, eine solche zu finden‘, die durch die Sequenz hervorgehoben wird, ist auch den deutschsprachigen ZuschauerInnen bekannt, die Kritik wird von ihnen also genauso wahrgenommen wie von US-AmerikanerInnen.³⁶

7.2.2 Original

7.2.2.1 Humor

Genauso wie in der Synchronversion, stellt Humor auch im Original eine wichtige Rezeptionsebene von *Breaking Bad* dar.

Beispiel AT/H 1: Staffel 2, Folge 1: ‚Seven Thirty-Seven‘, 19:33–19:50

Das erste Beispiel, das in 7.2.2.1 analysiert wurde, eignet sich auch hier zur Verdeutlichung der komischen *scenes* und *frames*. Die Rahmenhandlung wurde oben bereits beschrieben, der englische Text lautet:

- Marie: Well, aren't you the early bird, up and out already. Listen, the **big lug** and I are gonna go try that new restaurant over by UNM tonight. So let me know if you

³⁶ Skyler wird letzten Endes dann zwar doch bei Beneke Fabricators eingestellt, aber nur, weil sie den Inhaber der Firma, Ted Beneke, von früher kennt und er sie sehr gerne mag.

guys wanna **hang**. Listen to me: “hang” (*schmunzelt*). Walt Junior would be proud. I know the lingo. I'm still **hip**.

Sie hätte ihren Mann auch einfach beim Namen nennen können, entschied sich aber für den *frame* „the big lug“, der eine ganz andere *scene* evoziert als die Nennung seines Namens: Bei „the big lug“ denken die ZuschauerInnen an einen etwas korpulenteren, gemütlichen und vor allem liebenswürdigen Mann. Die Verwendung des Kosenamens an dieser Stelle hat eine komische Wirkung. Bezüglich „hang“ und „hip“ gilt das, was bereits bei Beispiel ZT/H 1 gesagt wurde, allerdings liegt hier kein Wortspiel vor, was der Komik aber keinen Abbruch tut.

Beispiel AT/H 2: Staffel 2, Folge 4: ‚Down‘, 19:08–20:09

Die Vorgeschichte und die Umstände dieser Stelle wurden bei Beispiel ZT/H 2 bereits erläutert.

(Bei den Whites klingelt das Telefon)

Walter: What?

Jesse: Yo, I get I shouldn't call, but **I'm in a situation over here**, and I need my money.

Walter: I just gave you \$600.

Jesse: Yeah, and **thanks, Daddy Warbucks**, but that was before my housing situation **went completely testicular on me**, okay?

Walter: You smoked the entire 600, didn't you?

Jesse: What? No!

Walter: Yes!

Jesse: No!

Walter: Look, Jesse, your problems are just that: your problems. No contact. Do not call here ever. When the moment is right, I will call you.

Jesse: Mr. White, you're not listening!

Walter: No, no, no! (*legt auf*)

Jesse: They're kicking me out of my house!

(Walter wirft das Omelett, das er vorher gerade zubereitet hatte, in den Müll. Das Telefon klingelt wieder.)

Walter: (*murmelt zu sich selbst*) Son of a bitch. (*wirft das Telefon durch die Gegend*)

Jesse: (*wirft sein Telefon ebenfalls wütend durch die Gegend, tut sich dabei weh*)
Aaahhh! Son of a bitch!

(zu dem Mann, der gerade sein Haus leer räumt und gleich das Telefon nimmt, sobald Jesse es nicht mehr in der Hand hat) Oh hey, thank you! Thank you so

much! Thanks, man! Hey, guy! (*geht zum Kühlschrank*) You forgot something!
You forgot your ice trays! (*wirft sie dem Mann nach*) You're gonna need the
ice trays!

Beim *frame* „I'm in a situation over here“ denken die ZuschauerInnen normalerweise vermutlich an ein kleineres Problem, das sich leicht lösen lässt. Da dies hier offensichtlich nicht der Fall ist (Jesses Haus wird gerade zwangsgeräumt, was für ihn natürlich ein ernsthaftes Problem darstellt, das sich nicht so einfach lösen lässt), ist die Formulierung hier ein Euphemismus. Komik entsteht genau dadurch, dass das Gesagte im Widerspruch zu dem steht, was gerade passiert – die *scene*, die dadurch erzeugt wird, dass Männer Jesses gesamtes Hab und Gut weg bringen, ist eine sehr dramatische. Jesses Intonation ist an dieser Stelle aber noch relativ ruhig, was wiederum nicht zu der *scene* der Zwangsräumung passt. All das trägt zur komischen Inkongruenz der Situation bei.

Jesse nennt Walter ironisch „Daddy Warbucks“. Dabei handelt es sich um eine Comicfigur, die sich durch ihren großen Reichtum auszeichnet. Die *scene*, die dabei im Kopf der ZuschauerInnen entsteht, passt sehr gut: Sie denken an einen glatzköpfigen, sehr reichen Mann um die 50 – eine Beschreibung, die auch auf Walter White zutrifft. Jesse wirft Walter mit dieser Bezeichnung auf witzige Art und Weise vor, dass er ihn nicht an seinem großen Reichtum teilhaben lässt.

Der *frame* „my housing situation went completely testicular on me“ ist deshalb lustig, weil er ungewöhnlich ist. „Testicular“ (von testicles = Hoden) wird normalerweise nicht in diesem Zusammenhang verwendet, was Komik erzeugt.

Auf die „ice tray“-Stelle wurde schon bei Beispiel ZT/H 2 eingegangen – das bereits Gesagte gilt auch für die Originalversion: Die komische Wirkung entsteht durch Ironie und Übertreibung.

Beispiel AT/H 3: Staffel 2, Folge 9: ‚4 Days Out‘, 18:43–19:42

(*Jesse sitzt am Fahrersitz, Walter am Beifahrersitz des Wohnwagens. Jesse versucht erfolglos, den Motor zu starten.*)

Jesse: What the hell? (*versucht noch einmal, den Schlüssel herumzudrehen, der Motor springt aber nicht an*) Battery's dead.

Walter: (*will sich anschnallen, lässt den Gurt aber wieder los, als er das hört*) Jesse, back when I asked you to put the keys in a safe place – (*kurze Pause*) where did you put them?

Jesse: I left 'em right here in the... um... in the ignition.

Walter: Son of a bitch! (*fasst sich an die Stirn, weil er es nicht glauben kann*)

Jesse: Whoa, whoa, no, this is not my fault, all right? The **buzzer** (*kurze Pause*) didn't **buzz**.

Walter: (*wirft Jesse verständnislosen Blick zu, spricht lauter als vorher*) The what?

Jesse: The **buzzer**. The **buzzer** that **buzzes** when you put the keys in to, like, let you know that the battery's on. I know that. It didn't **buzz**. Look, I didn't turn the key or anything, all right? I'm not stupid. Did you hear (*kurze Pause*) the **buzzer buzz**? I did not. It's faulty. It's a faulty mechanism.

Walter: Is this just a genetic thing with you? Is it congenital? Did your, did your mother drop you on your head when you were a baby?

Jesse: The **buzzer** did not **buzz**, and you were the one that made me move the keys in the first place, remember?

Walter: Yes, I see your point. Your imbecility being what it is, I should have known to say, (*schreit*) "Jesse, don't leave the keys in the ignition the entire two days!"

Jesse: (*schreit jetzt ebenfalls*) I wanted to leave them on the counter, (*kurze Pause*) bitch! Oh, I'm sorry. Oh, the „work station“. (*öffnet Walter mit seiner Mimik und Gestik nach*)

Die Komik beruht hier größtenteils auf dem Wortspiel mit „buzzer“ und „buzz“. Auch die unterschiedlichen Sprachniveaus von Walter und Jesse, die unterschiedlichen sprachlichen *frames*, die sie verwenden, spielen eine Rolle: Jesse benutzt einfaches Vokabular und viele Füllwörter wie „like“ oder „all right“, während Walter sich gewählter ausdrückt („congenital“, „your imbecility being what it is“). Natürlich spielt auch die bei Beispiel ZT/H 3 bereits erwähnte Ironie eine Rolle.

Beispiel AT/H(G) 4: Staffel 2, Folge 3: ‚Bit by a Dead Bee‘, 20:43–21:34

(*Wendy und Hank sitzen sich an einem Tisch in einem fensterlosen Raum gegenüber, der schlecht ausgeleuchtet ist; im Hintergrund steht Steve Gomez und hört zu.*)

Wendy: (*sehr unsichere Intonation, fasst sich während des ganzen Gesprächs immer wieder an die Haare*) Where's my root beer? Come on! I gotta pee, and I got low blood sugar. I got medical issues.

Hank: Medical issues? Hm. Like, what kind of medical issues? You got **penis withdrawal**? You got **schlongus interruptus**? (*süffisantes Lächeln*) Wendy, listen, talk to me, and you get a root beer and a **tinkle**. Now tell me the last three days.

Wendy: I told you, we were shacked up since Saturday.

Hank: Neither of you left the room? Not even for a little, (*kurze Pause, macht mit Daumen und Zeigefinger eine Geste, die für ‚klein‘ steht*) little minute? Not even for a, a second?

Wendy: F-For a second? I don't know, maybe.
 Hank: Maybe? Yeah... (*schaut kurz in Gomez' Richtung*) Did Jesse leave the room?
 (*Wendy sagt nichts, wirkt sehr nervös*)
 Hank: He did, didn't he? Wendy, you can do it. **You can do it, Wendy. Wendy, Wendy, Wendy (Intonation, die an Singen erinnert).** You know you wanna go back to **giving windies, Wendy.**

Wie auch schon in der Synchronisation fragt Hank Wendy sarkastisch nach zwei auf ihre Tätigkeit als Prostituierte bezogene, erfundene ‚Krankheiten‘, wodurch er sie indirekt beleidigt. Durch die Verwendung des Verbs „tinkle“ infantilisiert Hank Wendy zusätzlich, was den Eindruck verstärkt, dass er sie überhaupt nicht ernst nimmt. Die *scene*, die nämlich üblicherweise mit dem *frame* „tinkle“ verbunden ist, ist die eines Gesprächs zwischen einem Erwachsenen und einem Kind (vergleichbar mit dem deutschen *frame* ‚Pipi machen‘), und nicht zwischen zwei Erwachsenen. Dadurch macht Hank die in der Situation geltende Hierarchie noch einmal ganz deutlich. Das bereits bei ZT/H(G) 4 Gesagte betreffend die singende Intonation gilt hier ebenfalls. Es gibt in der Originalversion ein zusätzliches Wortspiel aus den ähnlich klingenden Wörtern „windy“ (ein Slangausdruck für Oralverkehr) und dem Namen Wendy, mit dem Hank wiederum auf Wendys Beruf anspielt.

Hank demonstriert durch alle oben genannten Aussagen und Verhaltensweisen seine Überlegenheit und verhält sich somit unpassend für eine Verhörsituation, wodurch die Szene witzig wird.

Das bei ZT/H(G) 4 Erwähnte bezüglich der Gesellschaftskritik trifft auch hier zu.

Beispiel AT/H 5: Staffel 2, Folge 6: ‚Peekaboo‘, 00:38–01:42

(*Jesse steht an einer Straßenecke in einem eher heruntergekommenen Viertel. Skinny Pete geht auf ihn zu.*)

Jesse: Yo.
 Skinny Pete: Yo. What up? (*sieht einen Käfer am Boden*) Damn, bitch. (*zertritt ihn*)
 Jesse: Got something for me?
 Skinny Pete: Yeah, yeah, I found ‘em. (*gibt Jesse einen kleinen, zusammengefalteten Zettel*)
 Jesse (*faltet den Zettel auseinander und liest, was darauf steht*) Is this a 5 or an S?
 Skinny Pete: (*sehr überzeugt*) **5, yo.** (*zögert*) **No, wait.** (*wieder sehr überzeugt*) **S.** (*zögert wieder*) **No, no. Yeah, 5.**
 Jesse: Yeah? (*Pause*) **Jesus, how the hell do you spell “street” wrong? S-T-R-E-A-T?**
 Skinny Pete: Hey, man. I'm slinging mad volume and fat-stacking Benjis, you know what I'm sayin'? I can't be all about, like, (*kurze Pause*) spelling and shit.

Jesse: Okay. (*kurze Pause*) So they got names?

Skinny Pete: Hers is, like, (*kurze Pause*) I don't know. She's just his woman, is all. (*Pause*) Him, they call **Spooge**.

Jesse: (*sieht ihn ungläubig an*) Spooge? Not Mad Dog, not Diesel? (*kurze Pause*) Let me get this straight: **You got jacked by a guy named Spooge?**

Skinny Pete: Yo, what's his name matter? All I saw was that knife he stuck in my face, like that big! (*begleitende Geste, die die Größe des Messers veranschaulichen soll*)

Die Tatsache, dass Pete selber nicht mehr weiß, was er aufgeschrieben hat, ist in dieser Sequenz die erste Quelle für Komik. Nach seinem Hin- und Herüberlegen wissen weder er noch Jesse oder die ZuschauerInnen wirklich, ob es nun ein S oder eine 5 ist, die auf dem Zettel steht. Auch seine fehlenden Rechtschreibkenntnisse sind lustig, denn „street“ ist ein Wort, das jede/r in den USA schreiben können müsste, auch, wenn er/sie (so wie Pete vermutlich) kein besonders hohes Bildungsniveau hat. Als Pete sagt, dass der Junkie Spooge heißt, ist das für US-amerikanische ZuschauerInnen witzig, weil der *frame* „spooge“ bei ihnen sicher viele Assoziationen hervorruft, wohl aber nicht den Gedanken, dass es sich dabei um einen Namen handelt. Genau das ist hier allerdings offensichtlich der Fall, wodurch eine komische Inkongruenz zwischen der eigentlichen Bedeutung des Wortes und seiner Verwendung als Name entsteht. Außerdem ist die Tatsache witzig, dass Jesses Sprachniveau im Vergleich zu Skinny Petes relativ hoch ist – im direkten Vergleich mit Walter wirkt Jesses Ausdrucksweise immer sehr einfach und umgangssprachlich bis vulgär, aber hier ist er einmal derjenige, der sich vergleichsweise gewählt ausdrückt.

Beispiel AT/H 6: Staffel 2, Folge 12: ‚Phoenix‘, 06:05–06:12

Jane: (*schaute zuerst das Loch in der Tür an, dann Jesse, der noch im Halbschlaf ist*)
Somebody broke in.

Jesse: (*murmelt verschlafen*) Okay.

Jane teilt Jesse ganz unbeeindruckt mit, dass in der Nacht in seine Wohnung eingebrochen wurde, was als komisch gewertet werden kann. Er scheint diese Information allerdings gar nicht richtig aufgenommen zu haben und sagt einfach „Okay“, so wie man eben „Okay“ sagt, wenn man merkt, dass jemand irgendetwas zu einem gesagt hat, das man aber gar nicht richtig verstanden hat.

7.2.2.2 Spannung

Die Analyse hat ergeben, dass Spannung auch im Original die dominante Rezeptionsebene von *Breaking Bad* bildet. Die *scenes* and *frames*, durch die sie entsteht, werden im Folgenden anhand einiger bereits bekannter Beispiele dargestellt:

Beispiel AT/S(H) 1: Staffel 2, Folge 1: ‚Seven Thirty-Seven‘, 17:08–18:52

- Walter: How would you do it?
- Jesse: What do you mean, how would I do it?
- Walter: Specifically, how would you do it? Step by step.
- Jesse: All right. *(Pause, er greift nach seinem Revolver)* Say we set up one last sale, this is providing he doesn't decide to waste us before then. *(Panik in der Stimme, klingt fast weinerlich; hektische Gestik)*. Every time we bring in a new batch, he always *(Pause)* tests the product, right? So, *(Pause)* as his head is down, you know, giving it a snort, just pop–pop–pop. *(begleitende Geste mit der Waffe, als würde er drei Schüsse abfeuern)*
- Walter: Pop–pop–pop, so three shots?
- Jesse: Yeah, three shots, or, I don't know, two.
- Walter: Wait, is it two, or is it three?
- Jesse: I mean, two would probably work, I guess, yeah.
- Walter: Okay, two shots. Two shots in the chest? *(deutet auf Jesses Brust)* Two shots in the face? *(deutet auf Jesses Kopf)*
- Jesse: Man, come on!
- Walter: *(wird lauter)* I'm just trying to understand how this works. *(Pause)* Okay. All-right. *(hebt beschwichtigend die Hände)* We, we'll put a pin in that. But, but by now, the big guy, Gonzo, he's probably coming at you, right? So you turn toward him.
- Jesse: Just... *(tut mit der Waffe so, als würde er auf jemanden zielen)*
- Walter: How many shots for him? He's a big guy, right? *(ballt die Hände zu Fäusten, um das Gesagte zu unterstreichen)* How many shots does that take?
- Jesse: I don't know. Three. Three shots.
- Walter: Okay, three shots. Okay. Tuco and Gonzo. Two men down. Now, is there anyone else there? I mean, Tuco is usually with someone else, right? Maybe even a couple of guys. His, his dealers, his posse. *(Pause)* All right.
- Jesse: *(dreht sich zur Spüle, stützt sich daran ab)*
- Walter: So we'll put a pin in that one, too. Now, at this point, how many shots have been fired? I mean, you've gotta be running low, right? How many bullets does that gun even take?

Jesse: *(ganz leise)* Let me see... *(hantiert unbeholfen mit der Waffe, kann sie nicht öffnen)* It's not... I don't...
Walter: How can you suggest that we kill a man, and you can't even open the gun?!

Was bei ZT/S(H) 1 beschrieben wurde, trifft auch hier zu: Die Spannung entsteht hauptsächlich durch die Panik-*scene*, die Jesses Sprechweise und Gestik vermittelt, und durch den Gegensatz zu Walters besonnenem und überlegtem Auftreten. Außerdem besteht inhaltliche Spannung, weil das Publikum nicht weiß, wie es für die beiden weitergehen wird.

Auch in Bezug auf die Komik gilt das oben bereits Festgestellte: Sie entsteht vor allem durch die Gegensätzlichkeit von Walter und Jesse sowie durch die lustige Situation, als Jesse die Waffe nicht öffnen kann.

Beispiel AT/S 2: Staffel 2, Folge 2, ‚Grilled‘, 04:17–04:33

Hank: Listen, I gotta take some personal time.
Gomez: Now, in the middle of a manhunt?
Hank: *(seine Körpersprache signalisiert Unsicherheit)* Skyler called, uh, *(sieht zu Boden)* last night. It's Walt. He's *(kurze Pause)* missing. Just *(kurzes Zögern, zieht Mundwinkel nach unten)* disappeared from the house, and no one's heard from him since.
Gomez: Damn. You don't think he...?
Hank: *(zieht die Mundwinkel nach unten, legt den Kopf schief, öffnet den Mund leicht, sagt aber nichts)*

Die Spannung entsteht wie auch in ZT/S 2 vor allem durch parasprachliche Elemente. Hank spricht beispielsweise relativ leise, was für ihn sehr untypisch ist. Auch seine unsichere Körpersprache steht in einem Spannungsverhältnis zu der Art, wie er normalerweise auftritt. Gomez will gar nicht aussprechen, was mit Walt passiert sein könnte. Das alles in Kombination mit der inhaltlichen Spannung, die sowieso aufgrund des Unwissens des Publikums bezüglich Walts Verbleib nach der Entführung durch Tuco besteht, macht diese Sequenz spannend.

Beispiel AT/S 3: Staffel 2, Folge 8: ‚Better Call Saul‘, 09:12–09:30

Skyler: *(Ansage auf dem Anrufbeantworter)* Hi. You've reached Walt, Skyler and Walter, Jr. Please leave a message, and we'll get back to you.³⁷
(Piepton)

³⁷ Der Grund dafür, dass die Ansage in der Synchronisation völlig weggelassen wurde, ist nicht ersichtlich. Da die Ansage für die durchzuführende Analyse allerdings ohnehin nicht von Relevanz ist, wird darauf hier nicht weiter eingegangen.

Marie: *(spricht auf den Anrufbeantworter)* Skyler? Are you there? I *(Pause)* don't know what to do. *(Pause)* I... I need to talk to you. I... I...

Walter: *(hebt ab)* Marie. *(Pause)* I's me. *(Pause)* What's up?
(Schnitt)

Spannung entsteht durch parasprachliche Elemente, nämlich hauptsächlich durch Maries abgehackte, unsichere Sprechweise und ihre Suche nach Worten, durch die die ZuschauerInnen merken, dass etwas vorgefallen sein muss. Die *frames* „I don't know what to do“ und „I need to talk to you“ evozieren den *frame* ‚hilfesuchend‘, und genau das ist ja auch der Grund für Maries Anruf: Sie braucht Hilfe. Die Frage ist nur, warum und wobei – und genau wegen dieser offenen Fragen ist die Stelle spannend.

Beispiel AT/S 4: Staffel 2, Folge 11: ‚Mandala‘, 40:02–40:52

Gus' Gehilfe: *(stößt Walter im Vorbeigehen an)* 38 pounds, 1.2 million dollars. Truck stop, two miles south of Exit 13 on the 25. One hour.

Walter: What?

Gus' Gehilfe: One hour. You in or out?

Walter: In. In. Absolutely. But I... I just need a little more time.

Gus' Gehilfe: One hour. If you miss it, don't ever show your face in here again.
(geht weiter)

(Walter schaut ihm nach, dann läuft er zum Auto und ruft Jesse an.)

Walter: *(zu sich selbst)* Exit 13 *(kurze Pause)* off the 25 south, to a truck st- *(ärgerst sich, weil Jesse nicht abhebt)* Come on! Come on!

Jesse: *(Anrufbeantworteransage)* Yo, if I know you, leave a message.
(Piepton)

Walter: Jesse, Jesse, Pick up the phone. *(wird ein wenig lauter)* Pick up the phone!
(mittlerweile sitzt er im Auto) I'm coming by. *(startet den Motor)* I need the product. *(fährt los)* I need the product now! *(biegt sehr rasant um eine Kurve, Reifen quietschen)*

Diese Sequenz zeichnet sich – genauso wie ZT/S 4 – durch inhaltliche Spannung, die bedrohliche *scene*, die die Art der ‚Auftragserteilung‘ hervorruft, sowie die hektische und gestresste *scene* als Walter Jesse nicht erreicht, aus. Da alle diese Punkte oben bereits im Detail erläutert wurden und die bezüglich der Synchronisation dieser Stelle getroffenen Aussagen auch auf die Originalversion zutreffen, wird hier nicht noch einmal darauf eingegangen.

Beispiel AT/S 5: Staffel 2, Folge 13: ‚ABQ‘, 43:55–44:55

siehe Beispiel ZT/S 5

Beispiel AT/S 6: Staffel 2, Folge 1: ‚Seven Thirty-Seven‘, 08:43-09:17

(Walter und Jesse gehen langsam rückwärts, weil Tuco gerade mit dem Rücken zu ihnen steht und sie denken, dass er es daher nicht bemerkt, wenn sie sich langsam entfernen)

Tuco: ’s the big hurry?

(Walter und Jesse bleiben stehen)

Walter: I...ah... I just think we're done here.

Tuco: Oh yeah? *(geht langsam auf die beiden zu und bleibt erst sehr knapp vor Jesse stehen)* **You're done.**

Tuco besitzt eine sehr tiefe Stimme, die in Kombination mit seiner betont ruhigen Intonation einen *frame* bildet, der sehr bedrohlich wirkt. Der *frame* ‚You're done‘ könnte für sich alleine stehend sowohl ‚fertig mit dem Drogendeal‘ als auch ‚so gut wie tot‘ bedeuten, in Kombination mit dem bedrohlichen Intonations-*frame* wird aber klar, dass Letzteres gemeint ist. Walter und Jesse müssen nun tatsächlich um ihr Leben fürchten, und ihre Angst überträgt sich auf die ZuschauerInnen, die dadurch Spannung empfinden.

7.2.2.3 Gesellschaftskritik

Beispiel AT/G 1: Staffel 2, Folge 1: ‚Seven Thirty-Seven‘, 04:27-05:20

Walter: Adjusting for inflation, **good state college**, adjusting for inflation, say \$45,000 a year. 2 kids, 4 years of college: \$360,000. Remaining **mortgage on the home**: 107,000. **Home equity line**: 30,000. That's 137,000. Cost of living, food, clothing, utilities, say 2 grand a month. I mean, that, that should put a dent in it, anyway. 24k a year provide for, say, 10 years. That's \$240,000. Plus 360, plus 137. 737. Seven hundred and thirty-seven thousand dollars. That's what I need. That is what I need.

Wenn die US-amerikanischen ZuschauerInnen diese Stelle sehen, löst das bei ihnen ganz konkrete *scenes* aus: Alleine die Studiengebühren für ein gutes staatliches College betragen schon 45.000 \$ pro Jahr, von einer privaten (Elite-)Universität ganz zu schweigen. Viele der SeherInnen haben wahrscheinlich selbst eine Universität besucht und mussten auch Studiengebühren zahlen, sie kennen also die finanziellen Schwierigkeiten, in die einen diese Tatsache in den USA bringen kann. Auch bei den *frames* ‚mortgage on the home‘ und ‚home equity line‘ werden bei ihnen *scenes* hervorgerufen, die vielleicht eigene Erfahrungen beinhalten.

Daraus ergibt sich, dass SeherInnen des Originals diese Stelle vermutlich als eindeutig gesellschaftskritisch einstufen.

Beispiel AT/G(H,S) 2: Staffel 2, Folge 2: ‚Grilled‘, 02:11-02:51

Hank: All right. *(Pause)* On the hit parade, 1998. *(kurze Pause)* Reputed to have whacked one “Dog” Paulson, back when our home-grown banditos where wrestling the crank trade away from the SoCal biker gangs. Also, we’re pretty sure he knifed a Mexican national in ‘03. And for my money, seeing how he customarily deals with rivals, I’d say he is a prime suspect in the disappearance of our **dearly-missed** *(kurze Pause)* **Krazy-8**. *(Pause)* **Hats over your heart for that dirtball.**

Gomez: We hauled Tuco in for questioning on that one, but as usual, we couldn’t make it stick.

Hank: Yeah, he runs a tight ship. Smug bastard. *(Pause)* And even worse, **El Paso says he’s got some kind of cartel connection.** *(kurze Pause)* Yeah, yeah, yeah, I know it’s... er... **We all know what’s going on down there.** We sure as hell don’t want it going on up here.

Die meisten US-AmerikanerInnen sind vermutlich mit der Problematik vertraut, die hier angesprochen und kritisiert wird, nämlich dem Drogenkrieg in Mexiko. Dieser stellt für die USA ein Problem dar, denn wie Hank sagt, wollen sie auf keinen Fall, dass sich die Konflikte auch auf ihr Land ausweiten. Drogen- und Waffenschmuggel stellen ein Problem für die USA dar, das mit dieser Problematik zusammenhängt. Die SeherInnen haben eine sehr konkrete Vorstellung davon, was in Mexiko passiert und was das für ihr Land bedeutet.

Hanks schwarzer Humor ist genauso zu erkennen wie seine spannende Anspielung, wobei diese natürlich weniger spannend ist, je genauer die ZuschauerInnen wissen, worauf er anspielt.

Beispiel AT/G(H) 3: Staffel 2, Folge 2: ‚Grilled‘, 35:44-35:49

(Eine Kuh ist durch ein Zielfernrohr zu sehen. Die Perspektive wechselt, nun ist zu erkennen, dass Tuco mit einer Maschinenpistole auf die Kuh zielt. Er schießt mehrmals auf sie. Nun sind Walter und Jesse zu sehen, die sich erschrocken die Ohren zuhalten.)

Tuco: *(lacht)* Look! Look! *(lacht)* There’s nothing left!

Da die US-amerikanischen ZuschauerInnen wissen, mit welchen Vorurteilen Hispano-AmerikanerInnen oft zu kämpfen haben, erkennen sie die übertrieben brutale Darstellung Tu-

cos als gesellschaftskritisch, da durch sie der Rassismus gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe kritisiert wird.

Die Stelle wird auch als witzig empfunden, weil sie wegen Tucos übertrieben freudiger Reaktion über das Töten der Kuh schwarzen Humor vermittelt.

Beispiel AT/G(H) 4: Staffel 2, Folge 5: ‚Breakage‘, 04:45–05:33

- Skyler: *(am Telefon)* Okay, well, then what about the MRI? Can you, can you please explain to me the distinction between diagnostic and exploratory? *(Pause)* Yeah, but either way, his doctor ordered it. *(Pause)* Okay. *(kurze Pause)* You know, it, **it should be covered.** *(kurze Pause)* You bet I will. Yeah, in triplicate. *(kurze Pause)* Okay. **Well, I'm sorry you couldn't be of more help, too.** *(kurze Pause)* Yeah. Okay. *(legt auf)* Bitch. *(lässt den Hörer resigniert auf den Tisch fallen, fasst sich verzweifelt an die Stirn)*
- Walter: *(küsst sie auf den Hinterkopf)* Been around someone who smokes?
- Skyler: No. *(kurze Pause)* The hospital bill came.
- Walter: That was fast.
- Skyler: Yeah. *(kurze Pause)* **3-day stay, 13,000 and counting.** *(schaut Walter an)*

Viele US-AmerikanerInnen kennen die hier geschilderte Problematik aus eigener Erfahrung. Sie wissen genau, was es heißt, mit der Krankenversicherung verhandeln zu müssen, ob eine bestimmte Untersuchung oder Behandlung übernommen wird oder nicht. Die *scene*, die im der oben beschriebenen Sequenz dargestellt wird, verbinden sie mit eigenen Erfahrungen oder zumindest mit Erfahrungsberichten von FreundInnen oder Bekannten. Daher verstehen sie die intendierte Gesellschaftskritik der Passage sehr gut.

Beispiel AT/G 5: Staffel 2, Folge 11: ‚Mandala‘, 21:00–21:25

(Ted kommt ins Lager und sieht seine Angestellten um einen großen Tisch herum stehen, auf dem sich Getränke und eine Torte mit brennenden Kerzen befinden.)

MitarbeiterInnen: Happy birthday! *(applaudieren)* Happy birthday!

Ted: Oh my god, this is, this is beautiful, guys. Thank you very much!

Mitarbeiterin: *(deutet auf den Kuchen mit den brennenden Kerzen)* Hurry, these candles aren't gonna hold out much longer!

MitarbeiterInnen: *(jubeln)*

Mitarbeiterin: Wait a minute. Are you making a wish? You gotta make a wish!

Ted: Okay. (*überlegt*) Hm, well, let's see. **The economy's in the toilet, China is undercutting us at every turn.** I'm at a loss. (*lächelt, als sei es ein Scherz gewesen*)

Obwohl Ted die von ihm geäußerte Kritik als Scherz ‚tarnen‘ will, wird sie trotzdem als explizite Gesellschaftskritik wahrgenommen: Die schlechte Wirtschaftslage der USA und die zunehmende Konkurrenz von chinesischen Unternehmen, die Waren oft günstiger anbieten als ihre Konkurrenten aus dem ‚Westen‘, werden angeprangert.

Beispiel AT/G 6: Staffel 2, Folge 7: ‚Negro Y Azul‘, 18:40–19:10

Skyler: (*gibt der Sekretärin ihre Bewerbungsdokumente*) Here you go.
Sekretärin: Very good, Ms. White. (*starrt auf Skylers Bauch*) We'll consider your application and let you know. (*sieht Skyler kurz ins Gesicht, dann wieder auf ihren Bauch*)
Skyler: Thank you. I'd just like to mention that I have worked here before.
Sekretärin: Really? (*Pause, schaut kurz auf die Unterlagen*) **When are you due?**
Skyler: (*fasst sich an den Bauch*) Ah, several months.
Sekretärin: Congratulations. (*lächelt süffisant*) I see. Accounting Department. You left us four years ago?
Skyler: (*macht eine entschuldigende Geste*) Family.
Sekretärin: We'll (*kurze Pause*) definitely let you know. Thank you for coming by.

Skylers Bewerbung wird aufgrund ihrer Schwangerschaft nicht ernst genommen. Dies impliziert Kritik an der (US-amerikanischen) Arbeitswelt, wo Frauen mit Kindern einfach weniger Chancen haben.

7.2.3 Vergleich von Synchronisation und Original

7.2.3.1 Humor

Allgemein lässt sich sagen, dass die Humorstrategien, die in der Synchronisation angewendet wurden, jenen des Originals sehr ähnlich sind. Es wurden aber nicht immer die gleichen Strategien an den gleichen Stellen in Original und Synchronisation angewendet. Insgesamt sind Synchron- und Originalversion meistens gleich witzig. Manchmal ist das Original witziger – vor allem dann, wenn der Humor auf der Tatsache beruht, dass die Sprachregister, die Walter und Jesse verwenden, in einem starken Kontrast zueinander stehen (dieser Kontrast ist im Deutschen nämlich geringer als im Englischen) – und an ein paar wenigen Stellen konnte

auch festgestellt werden, dass die Synchronisation mehr Komik erzeugt. Die konkreten Vergleiche der analysierten Sequenzen sehen folgendermaßen aus:

ZT/H 1 vs. AT/H 1: Im Vergleich zu der Synchronisation weist dieses Beispiel im Original einen zusätzlichen Scherz auf: Marie nennt Hank „the big lug“. Dies ist eine etwas komische Bezeichnung für ihren Mann, da sie auf seine Leibesfülle anspielt und daher etwas abwertend ist. Dafür kommt im Englischen kein Wortspiel vor, Marie verwendet stattdessen einfach nur Jugendsprache. Insgesamt ist die Stelle in Synchronisation und Original gleich witzig, die Komik wurde teilweise aber durch unterschiedliche Mittel erzeugt.

ZT/H 2 vs. AT/H 2: In beiden Stellen entsteht die komische Wirkung durch Übertreibungen (die sehr große Aufregung der Protagonisten und das Verhalten der Möbelpacker sind überzeichnet) sowie durch Ironie als Stilmittel. Ganz unterschiedliche *frames* und *scenes* wurden bei der „Onkel Dagobert“- bzw. „Daddy Warbucks“-Stelle gewählt: Es wird von zwei unterschiedlichen fiktiven Charakteren ausgegangen, die aber doch einige Gemeinsamkeiten aufweisen. So wurden beispielsweise beide schon einmal vom Forbes-Magazin zum „richest fictional character“ erklärt: Daddy Warbucks im Jahr 2006 (vgl. Noer/Ewalt 2006) und Dagobert Duck im Jahr 2013 (vgl. Ewalt 2013). Obwohl die durch die Nennung der beiden Figuren erzeugten *scenes* ganz unterschiedlich sind, erzielen sie im Endeffekt eine ähnliche Wirkung beim Publikum. Allerdings hat die Dagobert Duck-*scene* eine stärkere Konnotation von Geiz als die Daddy Warbucks-*scene*, Jesses Vorwurf an Walter ist im ersten Fall also noch etwas größer. Auf die Komik der Szene hat dies aber keinen wesentlichen Einfluss.

Die Beispiele ZT/H 3 und AT/H 3 zeigen, wie mittels ganz unterschiedlicher Humorstrategien trotzdem eine ähnliche Wirkung erzielt werden kann: Obwohl das Wortspiel, das hier im Original eine wichtige Rolle spielt, in der Synchronisation nicht vorkommt, büßt die Stelle nicht viel ihres Humors ein, der einfach durch den Konflikt zwischen Walter und Jesse und ihre gegenseitigen Schuldzuweisungen entsteht.

Der Vergleich von ZT/H(G) 4 und AT/H(G) 4 zeigt, dass das Original an manchen Stellen witziger ist als die Synchronisation. Dies lässt sich am vorliegenden Beispiel wie folgt belegen:

Für das zweite ‚gesundheitlichen Problem‘, nach dem Hank Wendy sarkastisch fragt, wurde auf Englisch ein anderer, noch beleidigenderer und noch witzigerer *frame* gewählt als im Deutschen: Während „Stangenfieber“ einfach eine erfundene Krankheit bezeichnet (der Name wurde analog zu Krankheiten wie beispielsweise Tropenfieber gebildet, wobei ‚Stange‘ für ‚Penis‘ steht), ist der *frame* „schlongus interruptus“ viel komplexer: Er enthält ein Wortspiel, denn er evoziert einen anderen *frame*, ‚coitus interruptus‘. Dabei handelt es sich um

einen lateinischen Fachbegriff, und das Ersetzen des eines Bestandteiles davon – ‚coitus‘ – durch einen anderen – ‚schlongus‘ –, der zufällig auch so klingt, als wäre er Lateinisch, in Wirklichkeit aber ein beleidigender Slangausdruck für einen Freier ist, erzeugt mehr Komik als der einfache *frame* ‚Stangenfieber‘. Auch das zusätzliche Wortspiel aus ‚windy‘ und ‚Wendy‘ macht das Original witziger als die Synchronversion.

Die Gesellschaftskritik hingegen ist in beiden Versionen gleichwertig, da der raue Umgang der Polizei mit Verdächtigen ein Umstand ist, der auch im deutschsprachigen Raum nachvollziehbar ist. Hier gibt es kulturell keine so großen Unterschiede, dass die Kritik für ein deutschsprachiges Publikum nicht nachvollziehbar wäre.

ZT/H 5 vs. AT/H 5: Hier ist ebenfalls das Original eindeutig witziger als die Synchronisation: Petes Rechtschreibproblem ist im englischsprachigen Kontext lustiger, weil es absurder ist, dass er ‚street‘ falsch schreibt, wenn es sich dabei um ein Wort in seiner Muttersprache handelt. Auch die Komik des Namens ‚Spoooge‘ wird vom englischsprachigen Publikum schneller erkannt als vom deutschsprachigen, das auf Jesses Erklärung angewiesen ist. Außerdem ist der Sprachniveauunterschied zwischen Jesse und Pete im Original größer.

Der Vergleich von ZT/H 6 und AT/H 6 zeigt zu guter Letzt, dass es vereinzelt auch Fälle gibt, in denen die Synchronversion lustiger ist als das Original: Hier versteht Jesse in der deutschen Fassung ganz klar, was Jane ihm gesagt hat (er antwortet ja mit ‚Scheiße‘), während das Publikum in der Originalversion eher das Gefühl hat, dass er gar nicht richtig wahrgenommen hat, was sie zu ihm gesagt hat. Deshalb ist seine Reaktion – liegen zu bleiben – im Original verständlich, während in der Synchronisation angesichts der Information, die er erhalten hat, eigentlich eine andere Reaktion zu erwarten wäre. Durch das Ausbleiben dieser wird die Komik verstärkt, die (in beiden Versionen) durch Janes nüchterne Feststellung der Tatsache ‚es wurde eingebrochen‘ erzeugt wurde.

7.2.3.2 Spannung

Die Spannungserzeugung funktioniert in Synchronisation und Original oftmals nach demselben Prinzip. Spannung entsteht selten rein sprachlich, sondern ganz im Gegenteil häufig dadurch, dass nicht geredet wird, sondern Bild und Ton für sich wirken. Auch parasprachliche oder prosodische Elemente sowie Mimik und Gestik spielen oft eine Rolle. Wenn sprachliche Spannung auftritt, dann immer in Kombination mit anderen Arten der Spannungserzeugung.

In ZT/S(H) 1 und AT/S(H) 1 wurde die Spannung mittels gleicher Strategien erzeugt. Die Stelle ist auf Deutsch und Englisch gleich spannend, da die evozierten *scenes* und *frames* in beiden Versionen die gleiche Wirkung bei ihren jeweiligen Publika erzielen.

Das Gleiche lässt sich auch bezüglich ZT/S(H) 2 und AT/S 2 konstatieren: Auch hier sind die hervorgerufenen *scenes* und *frames* in etwa die gleichen, es besteht also kein wesentlicher Unterschied zwischen der Spannung in der englischen und der deutschen Version.

ZT/S(H) 2 enthält im Gegensatz zu AT/S 2 auch ein komisches Element: Der ‚Jagd‘-*frame* ist für die dargestellte Situation ungewöhnlicher als der ‚manhunt‘-*frame* und erzeugt dadurch Komik.

ZT/S 3 und AT/S 3 sowie ZT/S4 und AT/S 4 sind jeweils gleich spannend und die Spannung wurde auch mit den gleichen Mitteln erzeugt, nämlich durch parasprachliche Elemente und inhaltliche Leerstellen bei ZT/S 3 und AT/S 3 sowie durch parasprachliche und visuelle Elemente im Falle von ZT/S 4 und AT/S 4.

ZT/S 5 und AT/S 5 bilden insofern einen Sonderfall, als es hier gar keine Unterschiede zwischen den beiden Sprachversionen zu konstatieren gibt, da kein gesprochener Text vorkommt und sich die Stelle in Original und Synchronisation auch sonst nicht unterscheidet. Das Gesehene und Gehörte wird von den unterschiedlichen Publika gleich wahrgenommen, da es beim amerikanischen und beim deutschsprachigen Publikum die gleichen *scenes* und *frames* hervorruft.

Wie wir bis jetzt gesehen haben, sind Original und Synchronisation meistens gleich spannend und die Spannung wird in beiden Versionen durch die gleichen Mittel erzeugt. Das folgende Beispiel steht stellvertretend für die wenigen Stellen in der zweiten Staffel, in denen das Original spannender ist als die Synchronisation: Die Stelle AT/S 6 wirkt noch spannender als ZT/S 6, weil der *frame* ‚you’re done‘ wirklich ‚erledigt‘ im Sinne von ‚tot‘ impliziert und nicht nur ‚fertig‘ – ‚fertig‘ hingegen wird eher so interpretiert, wie es Walter ursprünglich gemeint hat, nämlich fertig mit dem Drogendeal. ‚Done‘ weist eine stärkere Konnotation von ‚tot‘ auf. Außerdem ist Tucos Originalstimme tiefer als seine Synchronstimme, was dazu führt, dass der ‚you’re done‘-*frame* noch bedrohlicher wirkt.

7.2.3.3 Gesellschaftskritik

Wie die Analyse zeigt, stellt auch Gesellschaftskritik eine bedeutende Rezeptionsebene von *Breaking Bad* dar, obwohl die Zahl der gesellschaftskritischen Stellen in der Serie im Vergleich zu Humor und Spannung geringer ist. Dies liegt vermutlich daran, dass sich Gesellschaftskritik nicht so oft einbauen lässt wie beispielsweise Wortspiele oder spannende Momente. In der Serie wird eine Reihe von ganz unterschiedlichen Problemen angesprochen und kritisiert:

Die Thematik der hohen Studiengebühren und mit Hypotheken belasteten Häuser in den USA stellt die Grundlage der Gesellschaftskritik in ZT/G 1 und AT/G 1 dar. Da die meisten SeherInnen der deutschsprachigen Fassung diese Probleme wahrscheinlich nicht aus eigener Erfahrung kennen, nehmen sie die geäußerte Kritik ganz anders wahr als die ZuschauerInnen des Originals: Sie nehmen das, was Walter sagt, zwar als Beschreibung der Zustände wahr, können sich selbst aber nicht so gut in seine Situation hineinversetzen. Die Kritik wirkt auf sie ganz anders als auf die OriginalzuschauerInnen, die wahrscheinlich eigenen Erfahrungen mit den gezeigten *scenes* verknüpfen können.

In ZT/G(H,S) 2 und AT/G(H,S) 2 wird explizit der Drogenkrieg in Mexiko kritisiert. Die somit evozierte *scene* ist den SeherInnen des Originals sehr genau bekannt, während das deutschsprachige Publikum wahrscheinlich keine so genaue Vorstellung davon hat. Die Gesellschaftskritik wirkt daher auf sie ganz anders: Wieder erhalten sie lediglich Informationen über eine Problematik, die sie selbst eigentlich nicht betrifft. In der Synchronversion entsteht durch dieses Unwissen dafür aber mehr Spannung als im Original. Der schwarze Humor ist in beiden Versionen gleich stark ausgeprägt.

ZT/G(H) 3 und AT/G(H) 3 werden in ihrer jeweiligen Rezeptionskultur vermutlich sehr unterschiedlich wahrgenommen: Während bei der deutschsprachigen Version eher der schwarze Humor im Vordergrund steht, zeichnet sich die Originalversion an dieser Stelle vor allem durch ihre Gesellschaftskritik aus.

In ZT/G 4 und AZ/G 4 wird indirekt die Versicherungsproblematik kritisiert, da die Versicherung der Whites die Kosten für eine notwendige Untersuchung nicht übernimmt und außerdem die hohen Kosten eines Krankenhausaufenthaltes erwähnt werden. Wie auch schon bei den zuvor beschriebenen Sequenzen haben SeherInnen des Originals auch hier einen viel persönlicheren Zugang zu der dargestellten Problematik als ZuschauerInnen der Synchronisation, die nicht wissen, wie es ist, unzureichend versichert zu sein. Letztere nehmen die Gesellschaftskritik daher ganz anders, nämlich viel distanzierter, wahr.

Es gibt aber auch Stellen in *Breaking Bad*, deren Gesellschaftskritik in Original und Synchronisation die gleiche Wirkung auf das jeweilige Publikum hat: Die explizit geäußerte Gesellschaftskritik in ZT/G 5 und AT/G 5 wird im deutschsprachigen Raum genauso wahrgenommen wie in den USA, weil sie sich auf ein Problem bezieht, das in beiden Regionen präsent ist, nämlich die allgemein schlechte wirtschaftliche Lage seit Beginn der Wirtschafts- und Finanzkrise.

Auch die Gesellschaftskritik in ZT/G 6 und AT/G 6 ist so universell, dass sie überall verstanden wird: Frauen, die eine Familie haben, werden auf dem Arbeitsmarkt nicht richtig ernst genommen und haben Schwierigkeiten, eine Stelle zu finden. Da dieses Problem sowohl in den USA als auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz besteht, wird die Kritik in diesen Ländern gleichermaßen wahrgenommen.

Wie wir gesehen haben, ist die Gesellschaftskritik in *Breaking Bad* manchmal so allgemein gehalten, dass die SeherInnen der Synchronversion sie genauso verstehen können wie das US-amerikanische Originalpublikum. In den meisten Fällen ist es aber so, dass die ZuschauerInnen der Synchronisation die Kritik wahrscheinlich nicht so gut nachvollziehen können, weil sie die US-amerikanische Kultur zu wenig kennen.

Zusammenfassend kann Gesellschaftskritik als diejenige der drei untersuchten Rezeptionsebene beschrieben werden, die sich im Original an meisten von der Synchronisation unterscheidet, da die (oftmals implizit) geäußerte Kritik in den USA teilweise ganz anders aufgenommen und verstanden wird als im deutschsprachigen Raum.

8 Conclusio

In dieser Masterarbeit sollte analysiert werden, ob es bei der Synchronisation der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad* zu Verschiebungen der Rezeptionsebenen gekommen ist, ob bei der Wahrnehmung der deutschen Synchronisation der Serie also andere Aspekte im Vordergrund stehen als bei jener des Originals. Um diese Rezeptionsebenen bestimmen und vergleichen zu können, mussten aber zunächst die theoretischen Grundlagen erläutert werden, auf denen die Analyse aufbaut:

Die theoretische Basis bildeten die Skopostheorie sowie die Theorie vom translatorischen Handeln, durch die der ZIELtext und seine RezipientInnen in den Fokus gerückt werden, was für eine Rezeptionsanalyse natürlich eine sehr sinnvolle Vorgehensweise ist. Als Analysemodell wurden die *scenes-and-frames semantics* gewählt, da diese aus einem funktionalen Blickwinkel sehr gut geeignet sind, um die Synchronisation und das Original zu vergleichen.

Der praktische Teil der Arbeit gliederte sich in zwei Teile: Zunächst wurde durch die Durchsicht und Analyse von Artikeln in neun verschiedenen Zeitungen aus vier Ländern (vier aus den USA, je zwei aus Deutschland und Österreich sowie eine aus der Schweiz) festgestellt, dass die wichtigsten Rezeptionsebenen von *Breaking Bad* in den USA Spannung, Humor und Gesellschaftskritik sind. Von den deutschsprachigen JournalistInnen wurde die Serie ebenfalls als spannend und gesellschaftskritisch beurteilt, sie wurde allerdings wesentlich seltener auch als lustig beschrieben.

Weitere Ergebnisse dieser Analyse sind die Tatsache, dass im Untersuchungszeitraum in den USA erwartungsgemäß wesentlich mehr über *Breaking Bad* berichtet wurde als im deutschsprachigen Raum und dass die Serie in den beiden Kulturkreisen nicht nur als lustig, spannend und gesellschaftskritisch beschrieben, sondern relativ differenziert wahrgenommen wird. Allerdings unterscheidet sich die Wahrnehmung der Serie in den USA und im deutschsprachigen Raum, denn sie wurde von den JournalistInnen mit jeweils anderen Attributen versehen.

Bei der Analyse der einzelnen Folgen in Bezug auf die dominanten Rezeptionsebenen Humor, Spannung und Gesellschaftskritik fiel zunächst auf, dass Synchronversion und Original einer Folge in der Regel an den gleichen Stellen witzige, spannende und gesellschaftskritische Elemente enthalten. Dies hängt sicher damit zusammen, dass das Bild, das zum Beispiel bei der Spannungserzeugung oft einen wichtigen Faktor darstellt, nicht verändert wurde.

Werden Synchronisation und Original als jeweils eigenständige Produkte betrachtet, können keine Verschiebungen bei den Rezeptionsebenen konstatiert werden, da die Serie sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch vor allem spannend ist; Humor steht in der Hierarchie der Rezeptionsebenen in beiden Kulturkreisen an zweiter Stelle und Gesellschaftskritik spielt sowohl im Original als auch in der Synchronisation eine Rolle, diese ist jenen von Spannung und Humor allerdings untergeordnet.

Der Vergleich der beiden Versionen liefert ein differenzierteres Bild: Manchmal bestehen graduelle Unterschiede (manche Stellen sind beispielsweise in der Originalversion spannender, andere in der Synchronfassung) oder es wurden unterschiedliche Strategien zur Erreichung der jeweiligen Funktion angewendet (dies ist vor allem auf der Ebene des Humors zu erkennen). Außerdem erzielt die Gesellschaftskritik in der deutschsprachigen Fassung bei ihrem Publikum vermutlich nicht die gleiche Wirkung wie jene im Original bei ihren ZuschauerInnen, weil sich das Hintergrundwissen und die Erfahrungen der beiden Gruppen zu stark unterscheiden.

In Bezug auf die Ergebnisse aus Kapitel 6 lässt sich folgendes konstatieren: Für die Synchronisation ist die wichtigste Rezeptionsebene tatsächlich (wie auch in Kapitel 6 festgestellt) Spannung, denn die zweite Staffel der Serie weist insgesamt mehr spannende als lustige oder gesellschaftskritische Passagen auf. Allerdings entsprechen die Ergebnisse aus Kapitel 6 insofern nicht jenen dieses Kapitels, als *Breaking Bad* auf Englisch nicht viel witziger ist als auf Deutsch. Eine leichte dahingehende Tendenz konnte zwar festgestellt werden, allerdings entspricht diese nicht dem starken Trend in diese Richtung, der in Kapitel 6 festgestellt wurde. Die Wahrnehmung der Serie durch die Presse entspricht also nicht unbedingt dem, was sich durch die Analyse der einzelnen Folgen feststellen lässt. Dies zeigt, dass die Wahrnehmung von Humor etwas sehr Individuelles ist, denn auch, wenn die deutsche Synchronisation ‚objektiv betrachtet‘ nicht viel weniger lustig ist als das Original, wurde Humor von den meisten deutschsprachigen JournalistInnen der Zeitungen des Korpus aus Kapitel 6 offensichtlich trotzdem nicht als für die Serie wichtige Rezeptionsebene empfunden.

Lassen wir zusammenfassend Vince Gilligan, den Erfinder von *Breaking Bad*, zu Wort kommen, der in einem Interview einmal sagte: “[T]he show was created primarily to entertain, but having said that, I think the best entertainment makes you think as well as feel.” (zit. n. Rosenberg 2013)

Quellen

Primärquellen

DVDs

Breaking Bad. Die komplette erste Season. DVD. 2008. München: Sony Pictures Home Entertainment.

Breaking Bad. Die komplette zweite Season. DVD. 2009. München: Sony Pictures Home Entertainment.

Rezensionen

Der Standard. 12.7.2013. Das Dunkle in dir. Verfasserin: Doris Priesching. In: <http://derstandard.at/1373512476149/Ausstellung-Breaking-Bad-in-New-York-Das-Dunkle-in-dir>, Stand: 7.2.2014.

Der Standard. 30.9.2013. "Breaking Bad" läuft aus: Die Faszination von Gut und Böse. In: <http://derstandard.at/1379292476919/Breaking-Bad-laeuft-aus-Die-Faszination-von-Gut-und-Boese>, Stand: 7.2.2014

Der Standard. 12.12.2013. TV-Programm für Freitag, 13. Dezember. Verfasserin: Doris Priesching. In: <http://derstandard.at/1385170844163/TV-Programm-fuer-Freitag-13-Dezember>, Stand: 7.2.2014.

Die Presse. 21.9.2013. Wenn Shakespeare eine TV-Serie schreiben würde. Verfasser: Norbert Rief. In: <http://diepresse.com/home/kultur/medien/1455533/Wenn-Shakespeare-eine-TVSerie-schreiben-wurde?from=suche.intern.portal>, Stand: 7.2.2014.

Die Presse. 1.10.2013. Neue Rekorde für "Breaking Bad". In: <http://diepresse.com/home/kultur/medien/1459254/Neue-Rekorde-fur-Breaking-Bad-?from=suche.intern.portal>, Stand: 7.2.2014.

Die Presse. 3.10.2013. Arte zeigt finale "Breaking Bad"-Staffel. In: <http://diepresse.com/home/kultur/medien/1460377/Arte-zeigt-finale-Breaking-BadStaffel?from=suche.intern.portal>, Stand: 7.2.2014.

Die Welt. 1.10.2013. Ein Nachruf auf den Drogenbaron Walter White. Verfasser: Dirk Peitz. In: <http://www.welt.de/kultur/article120549247/Ein-Nachruf-auf-den-Drogenbaron-Walter-White.html>, Stand: 7.2.2014.

Los Angeles Times. 9.8.2013. Review: What will 'Breaking Bad's' story mean? Verfasserin: Mary McNamara. In: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-breaking-bad-review-20130809,0,1718698.story#axzz2szxNMzRI>, Stand: 11.2.2014.

Los Angeles Times. 18.8.2013. 'Breaking Bad' recap: Long-buried bombs explode. Verfasser: Todd VanDerWerff. In: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-breaking-bad-recap-20130818,0,4387353.story#axzz2szpBnrvv>, Stand: 11.2.2014.

Los Angeles Times. 19.9.2013. Why AMC's 'Breaking Bad' is the new novel. Verfasserin: Mary McNamara. In: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-breaking-bad-new-novel-20130919,0,310163.story#axzz2sx0Q9U8W>, Stand: 10.2.2014.

Los Angeles Times. 21.9.2013. Emmys 2013: Will 'Breaking Bad' cook up a sweep at awards? Verfasserin: Meredith Blake. In: <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/tv/la-et-st-emmy-preview-breaking-bad-20130921,0,394093.story#axzz2t1oxmGh3>, Stand: 10.2.2014.

Los Angeles Times. 30.9.2013. 'Breaking Bad': Did Walt deserve a triumphant ending? Verfasserin: Alexandra Le Tellier. In: <http://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-ol-breaking-bad-did-walt-deserve-a-triumphant-ending-20130930,0,3060884.story#axzz2swVCNYH1>, Stand: 10.2.2014

Los Angeles Times. 30.9.2013. 'Breaking Bad': Six movies the Bryan Cranston show evoked. Verfasser: Steven Zeitchik. In: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-breaking-bad-bryan-cranston-movies-20130930,0,7843874.story#axzz2swRWjr8T>, Stand: 10.2.2014.

Los Angeles Times. 1.10.2013. Critics' Exchange: 'Breaking Bad,' an epistolary epilogue. VerfasserInnen: Mary McNamara und Robert Lloyd, In: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-critics-exchange-breaking-bad-an-epistolary-epilogue-20131001,0,4916610.story>, Stand: 10.2.2014.

Los Angeles Times. 24.11.2013. 'Breaking Bad' a pitch-black statement about American enterprise. Verfasser: Noel Murray. In : <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-ca-new-releases-grandmaster-punk-singer-20131124,0,3599016,full.story#axzz2sw1mDtgP>, Stand: 10.2.2014.

Neue Zürcher Zeitung. 5.12.2013. Die letzte Staffel von „Breaking Bad“: Der Mensch ist ein Abgrund – hier blickt man hinein. Verfasser: Joachim Güntner. In: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/fernsehen/der-mensch-ist-ein-abgrund--hier-blickt-man-hinein-1.18195010>, Stand: 6.2.2014.

Süddeutsche Zeitung. 13.8.2013. Finale Staffel von „Breaking Bad“ – Es wird schrecklich. Verfasser: Jürgen Schmieder. In: <http://www.sueddeutsche.de/medien/finale-staffel-von-breaking-bad-es-wird-schrecklich-1.1745238>, Stand: 7.2.2014.

Süddeutsche Zeitung. 30.8.2013. US-Serie "Breaking Bad". Die Finsternis der Sonne. Verfasser: Joachim Hentschel. In: <http://www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-die-finsternis-der-sonne-1.1758078>, Stand: 7.2.2014.

Süddeutsche Zeitung. 29.9.2013. Finale von "Breaking Bad". Der letzte Straßenfeger. Verfasser: Jürgen Schmieder. In: <http://www.sueddeutsche.de/medien/finale-von-breaking-bad-der-letzte-strassenfeger-1.1781972>, Stand: 7.2.2014.

Süddeutsche Zeitung. 30.9.2013. Finale von "Breaking Bad". Du bekommst, was du verdienst. Verfasser: Jürgen Schmieder. In: <http://www.sueddeutsche.de/medien/finale-von-breaking-bad-du-bekommst-was-du-verdienst-1.1783669>, Stand: 7.2.2014.

Süddeutsche Zeitung. 15.10.2013. Einsamer Kampf gegen eine grausame Droge. Verfasser: Berit Uhlmann. In: <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/crystal-meth-in-deutschland-einsamer-kampf-gegen-eine-grausame-droge-1.1794778>, Stand: 7.2.2014.

The New York Times. 24.7.2013. Bad in the Bones. Verfasser: Anthony Oliver Scott. In: http://www.nytimes.com/2013/07/28/arts/television/how-walter-white-found-his-inner-sociopath.html?_r=0, Stand: 8.2.2014.

The New York Times. 7.8.2013. She Broke Bad, Too, Just a Bit Later. Verfasser: Jeremy Egner. In: <http://www.nytimes.com/2013/08/11/arts/television/anna-gunn-on-the-end-of-breaking-bad.html>, Stand: 8.2.2014.

The New York Times. 9.8.2013. Eerily Normal, the Real Star of 'Breaking Bad'. Verfasser: David Segal. In: http://www.nytimes.com/2013/08/10/arts/television/eerily-normal-the-real-star-of-breaking-bad.html?_r=0, Stand: 8.2.2014.

The New York Times. 11.8.2013. Buildup to the End: What Viewers Seek in a Farewell. Verfasserin: Alessandra Stanley. In: <http://www.nytimes.com/2013/08/12/arts/television/high-bar-has-been-set-for-the-finale-of-breaking-bad.html>, Stand: 8.2.2014.

The New York Times. 29.8.2013. A Moral Descent, in Shades From Whities to Purple. Verfasser: David Segal. In: <http://www.nytimes.com/2013/08/30/arts/television/breaking-bad-at-the-museum-of-the-moving-image.html>, Stand: 8.2.2014.

The New York Times. 28.9.2013. The World According to Team Walt. Verfasser: Ross Douthat. In: <http://www.nytimes.com/2013/09/29/opinion/sunday/douthat-the-world-according-to-team-walt.html>, Stand: 8.2.2014.

The Wall Street Journal. 11.8.2013. 'Breaking Bad' Recap: Back for Blood Money. Verfasser: Marshall Crook. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/08/11/breaking-bad-recap-back-for-blood-money/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 8.2.2014.

The Wall Street Journal. 25.8.2013. 'Breaking Bad' Season 5, Episode 11: 'Confessions'. Verfasser: Marshall Crook. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/08/25/breaking-bad-season-5-episode-11-confessions/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 8.2.2014.

The Wall Street Journal. 8.9.2013. 'Breaking Bad,' Season 5, Episode 13, 'To'hajiilee': TV Recap. Verfasser: Marshall Crook. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/09/08/breaking-bad-season-5-episode-13-tohajiilee-tv-recap/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 8.2.2014.

The Wall Street Journal. 29.9.2013. 'Breaking Bad' is ending run still looking good. Verfasser: Frazier Moore. In: <http://online.wsj.com/article/AP749d2b0ec1c74f26af08f7e58fb6640f.html?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 7.2.2014.

The Wall Street Journal. 29.9.2013. How the 'Breaking Bad' Finale Put it All Together. Verfasser: Marshall Crook. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/09/29/breaking-bad-finale-recap-felina/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 7.2.2014.

The Wall Street Journal. 30.9.2013. 'Breaking Bad' Finale Draws Record 10.3 Million Viewers. Verfasser: John Jurgensen. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/09/30/breaking-bad-finale-logs-record-10-3-million-viewers/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 7.2.2014.

The Wall Street Journal. 1.10.2013. Why the 'Breaking Bad' Finale Is A New Start For TV Endings. Verfasserin: Evangeline Morphos. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/10/01/how-the-breaking-bad-finale-started-something-new-for-tv-endings/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 7.2.2014.

The Wall Street Journal. 15.10.2013. Anthony Hopkins Writes 'Breaking Bad' Fan Letter. Verfasserin: Lyneka Little. In: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/10/15/anthony-hopkins-writes-breaking-bad-fan-letter/?KEYWORDS=%22breaking+bad%22>, Stand: 7.2.2014.

The Wall Street Journal. 2.12.2014. What the Silver Screen Tells Us About Entrepreneurship: Pop culture says a lot about America's changing attitude toward striving. Verfasser: Brad Reagan. In: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10000872396390443855804577600941196486230?KEYWORDS=%22breaking+bad%22&mg=reno64-wsj&url=http%3A%2F%2Fonline.wsj.com%2Farticle%2FSB10000872396390443855804577600941196486230.html%3FKEYWORDS%3D%2522breaking%2Bbad%2522&fpid=2,7,121,122,201,401,641,1009>, Stand: 7.2.2014.

The Washington Post. 8.8.2013. The Last Walts: An anxious, eight-episode farewell to 'Breaking Bad'. Verfasser: Hank Stuever. In: http://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/the-last-walts-an-anxious-eight-episode-farewell-to-breaking-bad/2013/08/08/02f25902-fd50-11e2-bd97-676ec24f1f3f_story.html, Stand: 10.2.2014.

The Washington Post. 27.9.2013. Dear Vince Gilligan, it's me again. Let's talk 'Breaking Bad.' Verfasserin: Rachel Manteuffel. In: http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/dear-vince-gilligan-its-me-again-lets-talk-breaking-bad/2013/09/27/d6e23c86-2628-11e3-b3e9-d97fb087acd6_story.html, Stand: 10.2.2014.

The Washington Post. 30.9.2013. 'Breaking Bad' finale: What happened to Walt — and to us. Verfasser: Hank Stuever. In: http://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/breaking-bads-last-episode/2013/09/29/c6bd9fe6-292d-11e3-8ade-a1f23cda135e_story.html, Stand: 10.2.2014.

Sekundärquellen

Academy of Television Arts and Sciences. 2013. 65th Primetime Emmy Awards. And the Emmy goes to... In: <http://www.emmys.com/sites/default/files/2013PrimetimeEmmyWinners.pdf>, Stand: 11.2.2014.

Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.) 2007. *Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung*. Wien/Berlin: Lit.

Ang, Ien. 1986. *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus.

Antonini, Rachele/Chiaro, Delia. 2009. The perception of dubbing by Italian audiences. In: Díaz Cintas, Jorge/Andermann, Gunilla (Hg.), 97-113.

ARTE. 2014a. Breaking Bad – 1. & 2.Staffeln. In: <http://www.arte.tv/de/breaking-bad/3384340.html>, Stand: 11.2.2014.

ARTE. 2014b. Breaking Bad – 3. Staffel. In: <http://www.arte.tv/de/breaking-bad-3-staffel/4082064.html>, Stand: 11.2.2014.

ARTE. 2014c. Breaking Bad – 4. Staffel. In: <http://www.arte.tv/de/breaking-bad-4-staffel/6997950.html>, Stand: 11.2.2014.

ARTE. 2014d. Breaking Bad – 5. Staffel. In: <http://www.arte.tv/de/breaking-bad-5-staffel/7708244.html>, Stand: 11.2.2014..

Bartrina, Francesca. 2004. The challenge of research in audiovisual translation. In: Orero, Pilar (Hg.), 157-167.

Berliner Synchron AG. 2014a. Profil. In: <http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=224>, Stand: 5.2.2014.

Berliner Synchron AG. 2014b. Referenzen: TV. In: <http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=263>, Stand: 5.2.2014.

Berliner Synchron AG. 2014c. Referenzen: Cinema. In: <http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=262>, Stand: 5.2.2014.

Berliner Synchron AG. 2014d. Referenzen // in bester Gesellschaft. In: <http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=359>, Stand: 5.2.2014.

Bisky, Lothar. 2007. Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft. In: Fromme, Johannes/Schäffer, Burkhard (Hg.), 15-27.

Blanchet, Robert. 2011. Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Blanchet, Robert/Köhler, Kristina/Smid, Tereza/Zutavern, Julia (Hg.) *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 37-70.

Bock, Annekatriin. 2013. Der ‚Zuschauer von morgen‘. Fernsehserienrezeption im Wandel. In: Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.), 381-394.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éds. de Minuit.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Bourdieu Pierre. 1997. *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik & Kultur 2. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder unter Mitarbeit von Ulrike Nordmann u.a.* Hamburg: VSA.

Brandstetter, Sabine. 2004. *Die Amerikanisierung Österreichs durch Hollywoodfilme und US-amerikanische TV-Serien. Eine empirische Untersuchung anhand ausgewählter Teilaspekte der US-amerikanischen Kultur*. Universität Wien: Diplomarbeit.

Brandt, Betsy. 2008. Hinter den Kulissen: DEA. In: *Breaking Bad. Die komplette erste Season*. Disc 3. DVD. München: Sony Pictures Home Entertainment.

Breton, André. 1966. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Pauvert.

Bucaria, Chiara. 2010. Laughing to death: dubbed and subtitled humour in *Sex Feet Under*. In: Chiaro, Delia (Hg.), 222-237.

Cattrysse, Patrick. 2001. Multimedia & translation: methodological considerations. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.), 1-12.

Chaume, Frederic. 2004a. Synchronization in dubbing: a translational approach. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins, 35-52.

- Chaume, Frederic. 2004b. Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta* 49:1, 12-24.
- Chiaro, Delia. 2005. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor* 18:2, 135–145.
- Chiaro, Delia. 2008. Issues of quality in screen translation. Problems and solutions. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Bucaria, Chiara (Hg.), 241-256.
- Chiaro, Delia. 2009. Issues in audiovisual translation. In: Munday, Jeremy. *The Routledge companion of translation studies*. London/New York: Routledge.
- Chiaro, Delia (Hg.). 2010a. *Translation, humour and the media*. London/New York: continuum.
- Chiaro, Delia. 2010b. Translating humour in the media. In: Chiaro (Hg.), 1-16.
- Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Bucaria, Chiara (Hg.) 2008. *Between text and image. Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Cranston, Bryan. 2008. Hinter den Kulissen: DEA. In: *Breaking Bad. Die komplette erste Season*. Disc 3. DVD. München: Sony Pictures Home Entertainment.
- Creighton, Joshua. 2011. Breaking Bad as Social Commentary – Part I: The Archetype of the Struggling Provider. In: <http://evolutionarylandscapes.net/2011/01/12/breaking-bad-as-social-commentary-part-i-the-archetype-of-the-struggling-provider/>, Stand: 1.4.2014.
- Dant, Tim. 2012. *Television and the moral imaginary. Society through the small screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- De Beaugrande, Robert/Dressler, Wolfgang. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and mass-communication: Film and TV translations as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35:4, 193-218.
- Delabastita, Dirk. 1990. Translation and the mass media. In: Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hg.) *Translation, history and culture*. London/New York: Pinter Publishers, 97-109.
- Delabastita, Dirk. 1996. Introduction. *The Translator* 2:2, 127-139.
- De Marco, Marcella. 2009. Gender portrayal in dubbed and subtitled comedies. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 176-194.
- Deutsche Synchronkartei. 2014. Breaking Bad. In: <https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=serie&id=14603>, Stand: 5.2.2014.

Díaz Cintas, Jorge. 2004. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: Orero, Pilar (Hg.), 21-33.

Díaz Cintas, Jorge. 2008a. Audiovisual translation comes of age. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Bucaria, Chiara (Hg.), 1-9.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2008b. *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2009. *New trends in audiovisual translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters.

Díaz Cintas, Jorge/Andermann, Gunilla (Hg.) 2009. *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Di Giovanni, Elena. 2003. Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. *The Translator* 9:2, 207-223.

Die Presse. 2014. ORF zeigt "Breaking Bad" – im Spätabend.

In: <http://diepresse.com/home/kultur/medien/1574487/ORF-zeigt-Breaking-Bad-im-Spaetabend->, Stand: 25.3.2014.

Douthat, Ross. 2013. The hero of 'Breaking Bad'. *The New York Times* vom 18.9.2013. In: <http://douthat.blogs.nytimes.com/2013/09/18/the-hero-of-breaking-bad/>, Stand: 17.2.2014.

Dreher, Christoph. 2010a. Vorwort. In: Dreher, Christoph (Hg.), 9.

Dreher, Christoph. 2010b. Autorenserien – die Neuerfindung des Fernsehens. In: Dreher, Christoph (Hg.), 23-64.

Dreher, Christoph (Hg.) 2010c. *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz Akademie.

Duden online. 2014. Cliffhanger. In: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Cliffhanger>, Stand: 27.3.2014.

Eichner, Susanne. 2013. Blockbuster Television. Neue Serien im Kontext von Produktion, Institution und Ästhetik. In: Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.), 45-65.

Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.) 2013. *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Ewalt, David M. 2013. The 2013 Forbes Fictional 15. In: <http://www.forbes.com/sites/davidewalt/2013/07/31/the-2013-forbes-fictional-15/>, Stand: 7.6.2014.

Falk, Benjamin. 2012. Breaking Bad – Kritik zu Season 2. In: <http://www.zelluloid.de/filme/kritik.php3?tid=15204>, Stand: 2.2.2014.

- Falk, Richard. 2013. Overdosing on 'Breaking Bad'. In: <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/201312313215201302.html>, Stand: 1.4.2014.
- Fill, Alwin. ²2007a. *Das Prinzip Spannung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Fill, Alwin. 2007b. Sprachliche Aspekte von Spannung und Suspense im literarischen Text. In Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.), 221-238.
- Fillmore, Charles. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic structures processing*. Amsterdam: North Holland, 55-79.
- Fodor, István. 1969. Linguistic and psychological problems of film synchronization. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 69-106 und 379-394.
- Fodor, István. 1976. *Film Dubbing – Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.
- Friedrichsen, Mike. 1996. Problems of measuring suspense. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.), 329-346.
- Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.) 2006. *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos.
- Fuentes Luque, Adrián. 2003. An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour: A Case Study of the Marx Brothers' *Duck Soup*. *The Translator* 9:2, 293-306.
- Gambier, Yves. 2003. Introduction. *The Translator* 9:2, 171-189.
- Gambier, Yves. 2006. Orientation de la recherche en traduction audiovisuelle. *Target* 18:2, 261-293.
- Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Bucaria, Chiara (Hg.), 11-33.
- Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.) 2001. *(Multi)Media Translation. Concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (Hg.) 2010. *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Gelfert, Hans-Dieter. 2007. *Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. München: C. H. Beck.
- Gibson, Andrew. 2012. Social criticism at home and abroad. *Canadian Journal of Development Studies* 33:3, 356–368.
- Gilligan, Vince. 2008. Hinter den Kulissen: Das Meth-Labor. In: *Breaking Bad. Die komplette erste Season*. Disc 3. DVD. München: Sony Pictures Home Entertainment.

Göhring, Heinz. 1977. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: *Kongreßberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik GAL e.V.* Stuttgart: Mainz, 9-13.

Gruber, Laura. 2013. Breaking Bad: Verzweiflungstaten in Zeiten der Armut. In: <http://suite101.de/article/breaking-bad-verzweiflungstaten-in-zeiten-der-armut-a117035>, Stand: 1.4.2014.

Gulas, Charles S./Weinberger, Marc G. 2010. That's not funny here: humorous advertising across boundaries. In: Chiaro (Hg.) 2010a, 17-33.

Gunn, Anna. 2013. I Have a Character Issue. *The New York Times* vom 23.8.2013. In: http://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html?_r=1&, Stand: 17.2.2014.

Harris, Mark. 2010. What's wrong with this summer's movies? In: http://www.ew.com/ew/article/0,,20363549_20393064,00.html, Stand: 26.3.2014.

Hellenthal, Michael. 1989. *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen: Verlag der Blauen Eule.

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Hermans, Theo. 1985. *The manipulation of literature. Studies in literary translation*. London/Sydney: Croom.

Herzog, Roman. 1970. Rechtsgrundlagen und öffentlicher Auftrag des Fernsehens. In: Stolte, Dieter (Hg.), 13-30.

Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.

Hickethier, Knut. 1991. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Faulstich.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientarium Fennica.

Hübener, Gustav. 1913. *Die stilistische Spannung in Miltons ‚Paradise Lost‘*. Halle a. S.: Niemeyer.

imfernsehen GmbH & Co. KG. 2014a. Breaking Bad – Episodenguide Staffel 1. In: <http://www.fernsehserien.de/breaking-bad/episodenguide/staffel-1/9741>, Stand: 2.2.2014.

imfernsehen GmbH & Co. KG. 2014b. Breaking Bad – Episodenguide Staffel 2. In: <http://www.fernsehserien.de/breaking-bad/episodenguide/staffel-2/9741>, Stand: 2.2.2014.

Jiménez Carra, Nieves. 2009. Translating humour: the dubbing of *Bridget Jones's Diary* into Spanish. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 133-141.

Junkerjürgen, Ralf. 2006. Spannung und Medienwechsel. „The Fellowship of the Ring“ als Buch, Film und Computerspiel. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.), 175-196.

Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

Keppler, Angela. 1994. *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Kissell, Rick. 2013. 'Breaking Bad' Finale Soars to Series-Best 10.3 Million Viewers. In: <http://variety.com/2013/tv/news/breaking-bad-finale-ratings-1200681920>, Stand: 4.2.2014.

Kleiber, Georges. 1993. *Prototypensemantik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Knop, Karin. 2007. *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript.

Kotthoff, Helga. 1998. *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.

Lambert, José. 1989. La traduction, les langues et la communication de masse: les ambiguïtés du discours international. *Target* 1:2, 215-237.

Lang, Christine/Dreher, Christoph. 2013. *Breaking Down, Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München: Wilhelm Fink.

LaRue, John. 2013. Infographic: Colorizing Walter White's Decay. In: <http://tdylf.com/2013/08/11/infographic-colorizing-walter-whites-decay/>, Stand: 15.5.2014.

Lavery, David. 2010. The imagination will be televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts. In: Dreher, Christoph (Hg.), 63-111.

Leclair, François. 2014. David Lean - Biography. Mini Bio. In: http://www.imdb.com/name/nm0000180/bio?ref=nm_ov_bio_sm#mini_bio, Stand: 15.5.2014.

Lückerath, Thomas. 2012. Markenkern stärken: Schablitzki holt "Breaking Bad". Interview mit RTL Nitro-Chef Oliver Schablitzki. In: http://www.dwld.de/interviews/38732/markenkern_staerken_schablitzki_holt_breaking_bad/, Stand: 11.2.2014.

Luyken, Georg-Michael/Herbst, Thomas/Langham-Brown, Jo/Reid, Helen/Spinhof, Herman. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

Manhart, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: eine interdisziplinäre Betrachtung*. Universität Wien: Dissertation.

Martínez-Sierra, Juan Rosé. 2005. Translating audiovisual humour. A case study. *Perspectives: Studies in Translatology* 13:4, 289-296.

MediaCityBerlin. 2011. Erik Paulsen. In: http://www.mediacityberlin.de/mcb/listing.wf/de_rid_2597_cid_16482305/Erik_Paulsen.html, Stand: 5.2.2014.

Mikos, Lothar. 1996. The experience of suspense: between fear and pleasure. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.), 37-49.

Mikos, Lothar/Eichner, Susanne. 2006. Involvement durch Action und Narration bei „Der Herr der Ringe“ – Adressierungsstrategien und Zuschauerorientierung. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.), 293-320.

Moorstedt, Tobias. 2010. US-Serie: "Breaking Bad" – Richtung Abstieg. In: <http://www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-richtung-abstieg-1.1010012>, 1.4.2014.

Nobel Media AB 2014. The Nobel Prize in Physics 1932. In: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1932/, Stand: 2.2.2014.

Noer, Michael/Ewalt, David M. 2006. The Forbes Fictional 15. In: http://www.forbes.com/2006/11/16/forbes-fictional-rich-tech-media-cx_mn_de_06fict15_land.html, Stand: 7.6.2014.

Nord, Christiane. 1997. *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.

Nord, Christiane. 2010. Functionalist approaches. In: Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc. (Hg.), 120-128.

Norris, Dean. 2008. Hinter den Kulissen: DEA. In: *Breaking Bad. Die komplette erste Season*. Disc 3. DVD. München: Sony Pictures Home Entertainment.

O'Donnell, Hugh. 1999. *Good times, bad times. Soap operas and society in Western Europe*. London/New York: Leicester University Press.

O'Hagan, Minako. 2006. Manga, Anime and Video Games: Globalizing Japanese cultural production. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 14:4, 242-247.

Orero, Pilar (Hg.) 2004. *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins.

Oxford Dictionaries. 2013. Oxford Dictionaries Word of the Year 2013. In: <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>, Stand: 10.6.2014.

- Oxford Dictionaries Online. 2014. Showrunner. In: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/showrunner>, Stand: 26.3.2014.
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.
- Paulsen, Erik. 2014. Meine Werke. In: http://www.erikpaulsen.de/meine_werke.htm, Stand: 15.5.2014.
- Pettit, Zoë. 2004. The audio-visual text: subtitling and dubbing different genres. *Meta* 49:1, 25-27.
- Pfeiffer, Karl Heinz. 1975. *Der manipulierte Zuschauer. Wie uns das Fernsehen beeinflusst*. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Philo, Greg. 1990. *Seeing and believing. The influence of television*. London/New York: Routledge.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion*. Trier: WVT.
- Priesching, Doris. 2013 Die zehn liebsten TV-Serienschurken. In: <http://derstandard.at/1375626185011/Die-zehn-liebsten-Serienschurken?slide=1>, Stand: 10.3.2014.
- Prokop, Dieter. 1979. *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Pütz, Peter. 1970. *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Redfern, Walter. 1997. Traduction, puns, clichés, plagiat. In: Delabastita, Dirk. (Hg.) *Traductio. Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome, 261-269.
- Reinecke, Markus. 2007. *TV-Serien als Megamovies. Die US-Serie Lost als Beispiel einer neuen Seriengeneration*. Hamburg: Diplomica.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reklis, Kathryn. 2012. Breaking Bad. *Christian Century* 129:20,42-43.
- Remael, Aline. 2010. Audiovisual translation. In: Gambier, Yves/van Doorslaer, Luc (Hg.), 12-17.
- Rißland, Brigit. 2002. *Humor und seine Bedeutung für den Lehrerberuf*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

- Rorty, Richard. 1998. *Achieving our country: leftist thought in twentieth-century America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosch, Eleanor. 1973. Natural categories. *Cognitive Psychology* 4:3, 328-350.
- Rosenberg, Eli. 2013. Breaking Bad Creator Vince Gilligan Answers Fan Questions – Part II. In: <http://blogs.amctv.com/breaking-bad/2013/10/breaking-bad-creator-vince-gilligan-answers-fan-questions-part-ii/>, Stand: 9.7.2014.
- Rowe, Thomas. 1960. The English Dubbing Text. *Babel* 6:3, 116-120.
- Ryan, Maureen. 2014. 'Breaking Bad' On Netflix: The Final Episodes Arrive On ... In: http://www.huffingtonpost.com/2014/01/10/breaking-bad-netflix_n_4577578.html, Stand: 15.2.2014.
- Sanderson, John D. 2009. Strategies for the dubbing of puns with one visual semantic layer. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 123-132.
- Santana López, Belén. 2012. *Lachen – Humor – Komik. Eine systematische Interkulturalitätsanalyse*. Berlin: Frank & Timme.
- S.B. 2011. Color Commentary On the Names From TV's "Breaking Bad". In: <http://www.namecandy.com/celebrity-baby-names/blog/2011/09/05/color-commentary-on-the-names-from-tvs-breaking-bad>, Stand: 5.2.2014.
- Schröter, Thorsten. 2010. Language-play, translation and quality – with examples from dubbing and subtitling. In: Chiaro (Hg.), 138-152.
- Schulze, Anne-Katrin. 2006. *Spannung in Film und Fernsehen. Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos.
- Schwarz, Barbara. 2011. Translation for dubbing and voice-over. In: Malmkjær, Kirsten/Windle, Kevin (Hg.) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 394-409.
- Seifferth, Veronika. 2009. *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*. Trier: WVT.
- Setzen, Karl M. 1971. *Objektivität oder Manipulation? Soziale Faktoren der Fernsehinformation*. Heidenheim an der Brenz: Heidenheimer Verlagsanstalt.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The turns of translation studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snowdon, John/ Oikonomou, Andreas. 2011. Games as a new medium for social criticism In: *16th Annual Conference on Computer Games*, Louisville: IEEE Publishing, 101-106.
- Spiegel Online. 2013. Serien-Finale. Warum wir ‚Breaking Bad‘ lieben. In: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/breaking-bad-warum-wir-die-kultserie-lieben-a-914827.html>, Stand: 10.6.2014.

Stempel Mumford, Laura. 1995. *Love and ideology in the afternoon. Soap opera, women, and television genre*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Stolte, Dieter (Hg.) 1970. *Fernseh-Kritik. Die gesellschafts-kritische Funktion des Fernsehens*. Mainz: v. Hase & Köhler.

Tan, Ed/Diteweg, Gijbert. 1996. Suspense, predictive interference, and emotion in film viewing. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.), 149-188.

The British Film Institute. 2014. David Lean. In: <http://old.bfi.org.uk/lean/>, Stand: 15.5.2014.

Toepser-Ziegert, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation – dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg.

Toury, Gideon. 1980. *In search of a theory of literary translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Türschmann, Jörg. 2007. Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.), 201-219.

Universal-Lexikon. 2014. Gesellschaftskritik. In: http://universal_lexikon.deacademic.com/83975/Gesellschaftskritik, Stand: 1.4.2014.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.

Veiga, Maria José. 2009. The translation of audiovisual humour in just a few words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 158-175.

Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23:3, 99-102.

Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.

Vermeer, Hans J. (Hg.) ²1990. *Kulturspezifik des translatorischen Handelns. Vorträge anlässlich der GAL-Tagung 1989*. Heidelberg: Abteilung der Allgemeinen Übersetzungs- u. Dolmetschwissenschaft des Instituts für Übersetzen und Dolmetschen.

Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. TEXTconTEXT, Beiheft 3*. Heidelberg: Julius Groos.

Von Bismarck, Klaus. 1970. Der gesellschaftskritische Auftrag des Fernsehens für das Programm. In: Stolte (Hg.), 47-69.

Vorderer, Peter. 1996. Toward a psychological theory of suspense. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.), 233-254.

Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.) 1996. *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. Mahwah: Erlbaum.

Walzer, Michael. 1994. *Thick and thin: moral argument at home and abroad*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Walzer, Michael. 1996. *Lokale Kritik – globale Standards. Zwei Formen moralischer Auseinandersetzung*. Aus dem Amerikanischen von Christiana Goldmann. Hamburg: Rotbuch-Verlag.

Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang.

Wieser, Doris. 2007. Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patrícia Melo. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.), 167-179.

Willsberger, Barbara. 1998. *Warum Soaps....? Nutzungsmotive und Rezeptionsweisen von Soap Operas am Beispiel von Melrose Place*. Universität Wien: Diplomarbeit.

Wulff, Hans J. 1996. Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.), 1-17.

Zabalbeascoa, Patrick. 1996. Translating jokes for dubbed television situational comedies. *The Translator* 2:2, 235-237.

Zabalbeascoa, Patrick. 1997. Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 327-342.

Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and translation—an interdiscipline. *Humor* 18:2, 185-207.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Zusammenstellung des Korpus	84
Tabelle 2: Ergebnisse Analyse deutschsprachige Artikel	86
Tabelle 3: Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 1/2	87
Tabelle 4: Ergebnisse Analyse US-amerikanische Artikel 2/2	88

Anhang

Fragen an Erik Paulsen, Synchronautor und Dialogregisseur von *Breaking Bad*

Die folgenden Fragen wurden mir freundlicherweise im März/April 2014 von Herrn Paulsen sehr ausführlich per E-Mail beantwortet:

Soweit ich im Internet herausfinden konnte, haben Sie weder Übersetzen noch irgendetwas, das mit Film/Fernsehen zu tun hat, studiert – wie sind Sie eigentlich zur Synchronisation gekommen?

Zu meiner Zeit (1970er Jahre) gab es noch keine adäquate Ausbildung für Film-/Fernsehberufe, sondern nur erste Ansätze dazu an den (damals) beiden einzigen westdeutschen Film- und Fernsehhochschulen in München und in Westberlin. Die Synchronbranche war eine winzige, exotische Insel innerhalb der Film-/Fernsehbranche – intern belächelt oder ignoriert und von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen – für die es keinerlei formale Ausbildung gab. Synchronautoren und –regisseure waren damals in der Regel ältere Herrschaften (oft gestandene Theater-, Film- oder Fernsehregisseure, selten Schauspieler – anders als heute), die sich erst kurz vor dem Ruhestand und nach dem Zenit ihrer Karrieren dem Synchronisieren zugewandt haben.

Ich habe 10 Jahre lang an zwei Universitäten (Uni Hamburg und LMU München) Philosophie und Wissenschaftstheorie sowie verschiedenste Nebenfächer studiert; im Laufe dieser Zeit hat sich mein Interesse aus verschiedensten Aspekten immer mehr auf Sprache bzw. den Zusammenhang von Sprache und Denken konzentriert. Auch wenn ich meine Dissertation nicht abgeschlossen habe, bin ich davon überzeugt, dass das im Laufe des Studiums erworbene Wissen um Sprache für meine Berufe äußerst nützlich ist und mir einen Vorteil gegenüber denen verschafft, die – wie heute üblich – ohne theoretischen Hintergrund meist von der Schauspielerei kommen.

Ich habe schon in den ersten Semestern gemerkt, dass ich auf keinen Fall eine Universitätslaufbahn anstrebe. Mit Philosophie als Hauptfach gab es aber kaum Alternativen.

Ich beschloss dann, mich im Beruf des Regisseurs zu versuchen, und zwar (um nicht als Traumtänzer zu erscheinen) zunächst beim Fernsehen. Noch während des Grundstudiums bewarb ich mich beim Bayerischen Rundfunk um eine Hospitanz. Damals gab es nur ARD (heute „Das Erste“), ZDF und das (für das jeweilige Bundesland zuständige) III. Programm der ARD (heute RBB, NDR, BR, HR, WDR, MDR, SR, SF).

Nach dieser Hospitanz beim Kinderfernsehen des BR konnte ich zur Abteilung Jugendfernsehen des damaligen Südwestfunks Baden-Baden wechseln und kleine Filmbeiträge für TV-Jugendmagazine machen – meist Portraits von Rockbands oder Liedermachern (so z.B. ein 10-Minuten-Portrait des damals noch völlig unbekanntes Konstantin Wecker).

Damit konnte ich zwar bei geringem Zeitaufwand sehr gut mein Studium finanzieren, es war aber keine Möglichkeit in Sicht, mehr als 2 bis 5 Tage im Monat zu arbeiten (hing mit der damaligen Rechtsunsicherheit bezüglich der Beschäftigung freier Mitarbeiter bei den öffentlich-rechtlichen Sendern zusammen).

Als die beiden Magazinsendungen, für die ich Filmbeiträge lieferte, über Nacht eingestellt wurden, musste ich was anderes finden und landete wieder beim Bayerischen Rundfunk, Fernsehen, Hauptabteilung Show und Unterhaltung. Hier arbeitete ich ein Jahr lang redaktionell (freiberuflich) und lernte dabei eine Menge über TV-Studioproduktionen.

Außerdem lernte ich in dieser Zeit Serienredakteure kennen, die mir den Tipp gaben, mich doch mal in der kaum bekannten, aber zukunftssträchtigen Synchronbranche umzutun. Einige Insider witterten damals schon, dass früher oder später Privatsender kommen und damit der Programmbedarf explodieren würde.

Durch Vermittlung dieser Leute kam ich in die Synchronabteilungen von Bavaria und Beta (Leo Kirch), wo ich zunächst mal ein halbes Jahr lang zuschauen durfte – bei Sprachaufnahmen im Atelier und mitunter auch beim Texten.

Synchrontexte wurden damals hauptsächlich handschriftlich verfasst (und danach in Schreibbüros mit Schreibmaschine getippt); die namhaften Autoren hatten „menschliche Diktiergeräte“ – Freundinnen, Ehefrauen oder Studenten, die für wenig Geld bereit waren, das Diktat aufzunehmen.

Wolfgang Schick war einer der damals ganz großen Synchronautoren und Dialogregisseure (hat u.v.a. die meisten Humphrey-Bogart-Filme bearbeitet) und ließ mich bei Beta für ihn schreiben.

Wenn er zum Mittagessen ging, durfte ich alleine weitertexten, und er ging das dann mit mir durch. So lernte ich das elementare Handwerk des Textens.

Wenig später lernte ich bei Bavaria einen anderen Großen kennen, meinen Lehrer und Freund Osman Ragheb. Von ihm lernte ich viele handwerkliche Feinheiten, was Texten, Regie und Dramaturgie betrifft. Für seine Firma „Sound Film“ habe ich in meinen Anfangsjahren etliche

„große“ Produktionen getextet. Er ist der einzige Synchronregisseur, für den ich – auch heute noch – als Autor zur Verfügung stehe.

Fußnote: „Übersetzen“ als Ausbildung wäre allenfalls eine Qualifikation für den (miserabel bezahlten und gering angesehenen) Beruf des Rohübersetzers – den habe ich nie angestrebt.

Die laienhafte Vermischung von Synchrontext und Übersetzung ist absolut falsch! Dazu später mehr.

Denken Sie manchmal (z.B., wenn besonders knifflige Übersetzungsprobleme auftreten), dass es für die Arbeit in Ihrem Bereich von Vorteil wäre, ein Übersetzungsstudium absolviert zu haben? Warum (nicht)?

Nein, definitiv nie. Damals wie heute reicht ein Diplom als Übersetzer bei weitem nicht aus, um in der Synchronbranche gut und erfolgreich tätig zu werden.

Es hapert nach wie vor meist an der Kompetenz, gesprochene Umgangssprache mit allen Besonderheiten/Fehlern (Soziolekten, Slangs etc.) adäquat zu übertragen. Selbst Simultandolmetscher haben in der Regel mit elaborierter, schriftsprachennaher Sprache zu tun.

Eine wesentliche Qualifikation, die man nicht an der Uni erwirbt, ist Lebenserfahrung; die Kenntnis unterschiedlichster Milieus, Gruppen und entsprechender Sprachebenen und ein großer Wortschatz sowie absolut souveräne Beherrschung der Muttersprache (man arbeitet in der Synchronbranche immer von der jeweiligen Fremdsprache aus in seine Muttersprache – nie umgekehrt).

Ich habe 25jährige Diplomübersetzer getroffen, die äußerst mangelhafte Kenntnisse der deutschen Sprache hatten, und die z.B. einer 70jährigen Figur schrecklichen Facebook-Jargon in den Mund legen wollten – leider kein Einzelfall bei dem erschreckend gesunkenen Ausbildungsniveau unserer Hochschulen.

Ich nehme an, dass Sie die Synchrondialoge – wie in der Synchronisationsbranche üblich – anhand einer Rohübersetzung angefertigt haben. Wer hat diese angefertigt und wie war die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und dieser Person? Gab es überhaupt Kontakt bzw. die Möglichkeit für Rückfragen? Falls nein, hätten Sie sich dies gewünscht?

Bei Synchronaufträgen aus dem Englischen verzichte ich auf Rohübersetzungen und mache die Arbeitsgänge Rohübersetzung und lippensynchron Texten in einem Arbeitsgang. Dabei ggf. auftretende Verständnis-/Übertragungsprobleme kläre ich innerhalb meines Netzwerks von (hochgebildeten und sprachlich äußerst kompetenten) englischen oder amerikanischen Muttersprachlern.

Bei Projekten aus anderen Sprachen lege ich Wert auf eine RÜ (=Rohübersetzung) eines synchronerfahrenen Übersetzers, der die klassischen Arbeitsschritte einhält: Film ansehen, Conti (=Continuity, der Originaldialog schriftlich) vergleichen und ergänzen, Übersetzung in Zusammenhang mit dem Bild (Film) erstellen. Häufige Praxis vor allem bei Low Budget Produktionen ist, dass Rohübersetzer den Film gar nicht zu sehen bekommen, sondern nur eine – oft unvollständige und/oder fehlerhafte – Conti, aufgrund derer sie dann übersetzen, ohne den Bezug zum Bild zu kennen. Dies führt fast zwangsläufig zu haarsträubenden Missverständnissen und Fehlinterpretationen – kurz: zu einer miserablen Arbeitsgrundlage für den Synchrontexter.

Die Möglichkeit der Rücksprache mit dem muttersprachlichen Übersetzer muss (für mich) immer gegeben sein – sonst verzichte ich lieber auf den Auftrag.

Was sind ganz allgemein Ihre Strategien, wenn sie eine Synchronfassung anfertigen? Worauf achten Sie besonders?

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, denn es sind viele, viele – für sich genommen banale - Kleinigkeiten, auf die man achten sollte:

a) Beim Besetzen:

1. Schritt: Handelt es sich um „unverbrauchte“ Darsteller? Recherche, wer den Original-Schauspieler/die Original-Schauspielerin schon gesprochen hat.
2. Schritt: Wer von denen passt? Passt überhaupt jemand von den bisherigen Besetzungen? Wer wäre hier für diese Rolle ideal? Bei „unverbrauchten“ Darstellern: Können wir einem Newcomer/einem unterbewerteten Kollegen (bzw. Kollegin) eine Chance geben? Auf frischen, neuen Gesichtern möchte man nicht unbedingt sehr bekannte Stimmen hören, wenn es sich vermeiden lässt.
3. Schritt: Abstimmung und ggf. Diskussion mit dem Kunden (der heutzutage sich in vielen Fällen anmaßt, über Besetzungen zu entscheiden); bei Uneinigkeit Entscheidung, ob ich den Auftrag zurückgebe.

b) Beim Übersetzen/Synchrontexten (aus dem Englischen in einem Arbeitsgang):

Wie lässt sich der Sinn des Originalsatzes am passgenauesten wiedergeben, d.h. dass Inhalt, Sprachebene, Milieu, ggf. Gruppen- oder Fachjargon möglichst exakt wiedergegeben werden, ohne dass es unverständlich oder dialektbehaftet wird? (Dass das Ganze auch noch lippen-synchron wird, ist das geringste Problem; darüber muss ich nicht nachdenken – man muss sich das etwa so vorstellen wie das Schalten beim Autofahren: Wer darüber nachdenken muss, welchen Gang er einlegt, kann nicht Auto fahren).

Entsprechen Satzstellung, Wortwahl, Idiome wirklich deutschem Sprachgebrauch oder sind mir „synchronesische“ Dämlichkeiten unterlaufen („am Ende des Tages“, „nicht wirklich“, „ich gehe jetzt besser“ – sofern nicht neue Plattfüßeinlagen, sondern „ich gehe jetzt lieber“ gemeint ist; oder meine absolute Hass-Phrase „Oh mein Gott!“ um nur eine winzige Auswahl aus dem Repertoire hirntoter Möchtegern-Autoren zu nennen).

c) Bei der Regie/den Sprachaufnahmen:

Klingt es ehrlich/authentisch, was mir da vom Synchronsprecher angeboten wird? Oder ist es „zu sehr gemalt“ = überbetont, zu gewollt „schön“ gestaltet, zu pathetisch; klingt es nach Märchenonkel/-tante oder im Extremfall nach Kasperltheater?

Kommt die Stimme aus dem Bild? Passt der stimmliche Ausdruck zu Gestik, Mimik, Kopf- und Körperhaltung des Darstellers im Bild? Stimmt die Perspektive (in Abstimmung mit dem Aufnahmetonmeister)? Stimmt die Projektion der Stimme (d.h. dass die akustische Entfernung etwa genauso wirkt wie die Entfernung zum Schauspieler durch den Kameraabstand)? Ein sehr häufiger Fehler hierbei ist, dass man z.B. sogenannte „Anatmer“ penetrant hört, obwohl die Figur im Bild z.B. 10 Meter von der Kamera entfernt ist; hierzu muss man wissen, dass man im Freien ab einem Abstand von etwa 1 Meter normale Atmer meist nicht mehr hört (außer bei Lungenkranken o.ä.).

d) Bei der Mischung:

Wie ist die Machart/Handschrift der Originalmischung? Wie kann man ihr möglichst nahe kommen?

Ist der Synchronschnitt okay (hier können noch kleine Korrekturen gemacht werden)? Gibt es Sätze/Passagen, die unverständlich sein sollen (weil sie nur atmosphärisch, aber nicht inhaltlich wichtig sind)? Sind besondere Effekte zu machen (Hall, Echo, div. Verfremdungen, durch Türen, Wände etc.)?

Inwiefern hat sich die Arbeit an der Synchronisation von *Breaking Bad* von der Arbeit an anderen Serien unterschieden (falls es überhaupt Unterschiede gab). Was waren aus Ihrer Sicht besondere Schwierigkeiten bei der Synchronisation dieser Serie?

Im Grunde nicht, außer dass es eine der schönsten Arbeiten bei Serien war. Jedes Projekt hat seine ganz besonderen, individuellen Schwierigkeiten. Bei *Breaking Bad* waren dies:

Die extreme Kurzfristigkeit durch sehr späte Auftragserteilung und Materiallieferung, dadurch bedingt keine Chance zu erfahren, wie es weitergeht.

Die sehr ausgefeilten Originaldialoge; schon im Original sehr liebevolle Darstellung der unterschiedlichen sprachlichen Kompetenz der verschiedenen Figuren; Gruppensprache (Drogenszene, Hip-Hop, Juristen, Behördensprache, Bildungsbürger/Oberlehrer etc.)

Ich beschäftige mich in meiner Masterarbeit vor allem mit drei Ebenen, die für die Rezeption von *Breaking Bad* wichtig sind, und zwar Humor, Spannung und Gesellschaftskritik. Haben Sie in Bezug auf diese Aspekte bestimmte Strategien angewendet?

Nur die Maximen, unter denen ich immer arbeite: Ich versuche z.B. lustige Passagen so zu gestalten, dass sie nicht wie ein Nachäffen amerikanischen Humors wirken, sondern auch im Deutschen lustig sind. Dazu muss man manchmal textlich und auch bei der Regie vom Original abweichen, um die gleiche Wirkung zu erzielen – also um eine passgenaue deutsche Fassung hinzukriegen.

Damit die Spannung 1 zu 1 erhalten bleibt, muss man das dramaturgische Know How haben, zunächst zu analysieren, warum und wodurch die jeweilige Passage spannend wirkt. Dann muss man dem beim Texten und bei der Regie Rechnung tragen (ich muss es bei diesen allgemeinen Ausführungen belassen, da ich hier kein „Handbuch Dramaturgie bei der Synchronarbeit“ verfassen kann/will – das ist ein sehr weites Feld).

Was Gesellschaftskritik angeht, ist die grundsätzliche Frage: „Wird sie bei uns genauso verstanden wie im Herkunftsland der Produktion?“ Für *Breaking Bad* würde ich das bejahen, denn selbst die kulturellen Unterschiede sind inzwischen bei uns bekannt genug (ich gehe ohnehin davon aus, dass Gesellschaftskritik nur von einem kleinen, eher intellektuellen oder zumindest gebildeten Teil der Rezipienten registriert wird – insofern muss man hier keine Rücksicht auf die breite, eher bildungsferne Masse des Publikums nehmen).

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Marina Stadlbauer
Adresse	Panholzerweg 16, 4030 Linz
E-Mail	marina.stadlbauer@gmx.net
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	20.11.1990

Studium

seit Okt. 2012	Masterstudium Übersetzen und Masterstudium Dolmetschen am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien; Arbeitssprachen: Deutsch, Englisch, Französisch
Feb.–Juni 2011	Auslandssemester an der <i>École de Traduction et d'Interprétation de Genève</i> (im Rahmen des ERASMUS-Programmes)
Okt. 2009–Juli 2012	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation, Universität Wien

Translatorische Berufserfahrung und Praktika

seit Sept. 2012	Übersetzungstätigkeit (DE-EN) für den Verein AIDS LIFE und den Life Ball (z.B. Wirkungsbericht, Style Bible), Wien
seit 2010	Übersetzungstätigkeit (DE-EN, EN-DE, FR-DE) für die Fa. AVUS Internationale Schadensregulierungen, Linz
Aug. 2010, 2011, 2012, 2013	Praktika bei der Fa. AVUS Internationale Schadensregulierungen (Übersetzung, Schriftverkehr)

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	aktive Fremdsprache
Französisch	passive Fremdsprache
Spanisch	Grundkenntnisse

EDV-Kenntnisse

MS Office
SDL Trados

Zusammenfassung

Gegenstand dieser Masterarbeit ist die Frage, inwiefern sich die Rezeption der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad* in den USA und im deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz) unterscheidet, ob es durch die Synchronisation also zu Verschiebungen der dominanten Rezeptionsebenen kam.

Zu diesem Zweck werden zunächst anhand der Analyse von Artikeln aus US-amerikanischen sowie deutschen, österreichischen und Schweizer Qualitätszeitungen die drei wichtigsten Rezeptionsebenen der Serie in den USA eruiert – Humor, Spannung und Gesellschaftskritik. Der größte Unterschied hierbei im Vergleich zum deutschsprachigen Raum besteht darin, dass die Serie von den Verfasserinnen und Verfassern der untersuchten deutschsprachigen Artikel als wesentlich weniger lustig wahrgenommen wird.

In einem weiteren Analyseschritt wurden die drei Rezeptionsebenen in der deutschen Synchronisation sowie in der Originalversion der zweiten Staffel der Serie untersucht und die Ergebnisse anhand repräsentativer Beispiele dokumentiert.

Den theoretischen Hintergrund für die Analyse bilden funktionale Ansätze, genauer gesagt die Skopostheorie sowie die Theorie vom translatorischen Handeln. Auch ein Überblick über die Forschung zur Synchronisation sowie zu Fernsehserien wird gegeben und die Serie *Breaking Bad* beschrieben. Als Analysemodell werden die *scenes-and-frames semantics* herangezogen und auch theoretische Erkenntnisse über Humor(übersetzung), Spannung und Gesellschaftskritik fließen in die Untersuchung der konkreten Beispiele ein.

Werden Synchronisation und Original als jeweils eigenständige Produkte betrachtet, können keine Verschiebungen bei den Rezeptionsebenen konstatiert werden, da die Serie sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch vor allem spannend, aber auch witzig und gesellschaftskritisch ist. Die durch die Analyse der Zeitungsartikel gewonnene Erkenntnis, dass Humor in der deutschsprachigen Version von *Breaking Bad* lediglich eine marginale Rolle spielt, kann durch die Analyse der zweiten Staffel der Serie also nicht bestätigt werden.

Der Vergleich der beiden Versionen liefert ein etwas differenzierteres Bild: Hier konnte festgestellt werden, dass die deutsche Synchronisation der Serie an manchen Stellen etwas weniger witzig ist als das Original und dass die Komik dabei oft mit anderen Mitteln erzeugt wird. Bezüglich der Spannung gibt es zwischen Original und Synchronisation keine wesentlichen Verschiebungen, da die spannenden *scenes* und *frames* sich in den beiden Versionen oft ähneln. Die Gesellschaftskritik erzielt bei Ausgangs- und Zieltextpublikum aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen Hintergründe und Erfahrungen teilweise eine ganz andere Wirkung.

Abstract

This master's thesis intends to determine whether the American television series *Breaking Bad* is perceived differently in the US and in the German language area (Germany, Austria, Switzerland), so whether the dubbing caused a shift of the prevailing levels of reception.

First, articles from American as well as German, Austrian and Swiss quality newspapers are analysed in order to determine the three most important levels of reception of the series in the US – humour, suspense and social criticism. The biggest difference between the American and the German perception is that German-speaking journalists consider the series much less humorous.

The three levels of reception are then analysed in the German dubbed version as well as the original of the second season of *Breaking Bad* and the results are presented on the basis of representative examples.

Two functionalist approaches, Skopos Theory and Translational Action Theory, form the theoretical background for this paper. It also contains an overview of research on dubbing as well as television series and a description of *Breaking Bad*. *Scenes-and-frames semantics* form the basis for the analysis, but theoretical findings on (the translation of) humour, suspense and social criticism also contribute to the analysis of the examples.

If you consider the dubbed version and the original as independent products, no shifts in the levels of reception can be established, as the series is mostly suspenseful, but also humorous and contains social criticism in both the German and the English versions. Thus the result of the analysis of the newspaper articles, which showed that humour only plays a marginal role in the German dubbed version of *Breaking Bad*, cannot be confirmed by the analysis of the second season of the series.

If you compare the two language versions, however, the results are more discriminating: In some parts, the German dubbed version is slightly less humorous than the original and the comic effect is sometimes achieved by different means. There are no considerable shifts on the level of suspense, as the suspenseful *scenes* and *frames* are often similar in the two versions. Some of the social criticism is perceived differently by the audiences of the source and the target text, as they do not share the same cultural background and their experiences differ, as well.