



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Darf ich Sie küssen?
Zur Übersetzung von Anredeelementen in Filmsynchronisation

verfasst von / submitted by

Magdalena Aumayr, BA BA

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 060 342 345

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

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhaltsverzeichnis

0. Zur Übersetzung von Anredeelementen in Filmsynchronisation	1
1. Translationswissenschaftlicher Rahmen	3
1.1. Was ist (funktionale) Translation?	3
1.1.1. Translation – Übersetzen – Dolmetschen	3
1.1.2. Die Skopostheorie.....	4
1.1.3. Zweck, Funktion und Intention.....	5
1.1.4. Translation als Handlung.....	6
1.1.5. Translation im Handlungsgefüge.....	6
1.1.6. Translation als Expert*innen-Handlung	7
1.1.7. Relation von Ausgangstext und Zieltext.....	8
1.1.8. Adäquatheit vor Äquivalenz	8
1.1.9. Funktionsgerechtigkeit	9
1.1.10. Loyalität.....	10
1.1.11. Funktionsrelationen zwischen Ausgangstext und Translat.....	11
1.2. Wer ist an Translation beteiligt?.....	11
1.2.1. Rollen im translatorischen Handeln.....	11
1.2.2. Von der intendierten Funktion bis zum erreichten Ziel	12
1.3. Was wird übersetzt?	13
1.3.1. Botschaftsträger	13
1.3.2. Kommunikative Funktionen	14
1.3.3. Kultur.....	16
1.3.4. Literatur und Film.....	18
1.4. Zusammenfassung	19
2. Audiovisuelle Translation	23
2.1. Audiovisuelle Texte.....	23
2.1.1. Was ist ein Text?	23
2.1.2. Was ist ein audiovisueller Text?.....	23
2.1.3. Multimodalität	24
2.1.4. Multimodalität: 1+1=3.....	25
2.1.5. Modi des audiovisuellen Textes	26
2.1.6. Intention und Funktion der Modi.....	27
2.1.7. Funktionale Beziehungen	29
2.2. Audiovisuelle Translationswissenschaft.....	31
2.2.1. Benennung des Forschungsfeldes.....	31
2.2.2. Audiovisuelle Translation als Forschungsdisziplin	32

2.2.3.	Funktionale Audiovisuelle Translation.....	33
2.2.4.	Rezeptionsorientierung audiovisueller Translate.....	34
2.3.	Audiovisuelle Translation	35
2.3.1.	Translationsmodi	35
2.3.1.1.	Synchronisation	36
2.3.2.	Anforderungen an eine Filmsynchronisation.....	39
2.3.2.1.	Synchronität.....	39
2.3.2.2.	Ein kohärentes Translat	40
2.3.2.3.	Eine loyale Translation	41
2.3.2.4.	Die Sprache der Synchronisation.....	41
2.3.2.5.	Tonqualität und Sprecher*innen.....	42
2.4.	Zusammenfassung	42
3.	Anrede und Translation.....	45
3.1.	Anredesysteme	46
3.1.1.	Funktionen von Anredeelementen.....	46
3.1.2.	Sprachliches Anredeinventar im Deutschen und Englischen	47
3.1.3.	Aspekte des Anredeverhaltens: Konventionen	49
3.1.4.	Aspekte des Anredeverhaltens: Individueller Stil	53
3.1.5.	Aspekte des Anredeverhaltens: Wechsel von Anredeformen.....	54
3.2.	Anredeelemente in Filmsynchronisation	55
3.2.1.	Vergleich der Anredesysteme des Deutschen und Englischen.....	56
3.2.2.	Übersetzung von Anrede in Filmsynchronisation	57
3.2.3.	Wirkung und Funktionen der übersetzten Anreden.....	59
3.3.	Zusammenfassung	61
4.	Übersetzung von Anrede in „Me Before You“	64
4.1.	Der Film „Me Before You“	64
4.2.	Fragestellung und Methode	65
4.3.	Analyse des Filmmaterials	66
4.3.1.	Will vs. Louisa.....	66
4.3.2.	Will öffnet sich	71
4.3.3.	Louisas Plan.....	82
4.3.4.	Louisa und Will	87
4.4.	Zusammenfassung der Analyseergebnisse	94
4.5.	Diskussion der Analyseergebnisse	99
5.	Conclusio	102
6.	Literaturverzeichnis	105
Anhang	110

0. Zur Übersetzung von Anredeelementen in Filmsynchronisation

Man könnte meinen, dass Menschen, die eine Sprache wie das Deutsche muttersprachlich beherrschen, genauestens mit ihrer Anwendung vertraut sind. Dennoch gibt es sprachliche Elemente, die im Deutschen scheinbar auch Muttersprachler*innen immer wieder Probleme bereiten: die Anredepronomen. Im Deutschen stehen hier zwei Formen zur Auswahl, nämlich „Sie“ und „du“, wobei erstere auch als Höflichkeitsform bezeichnet wird. Wenn zwei Menschen aufeinandertreffen, die sich noch nicht kennen, ist oft nicht eindeutig klar, welche Form angemessen ist, bzw. vom Gegenüber als angemessen interpretiert wird. Diese Unklarheit führt dazu, dass sich Deutschsprechende über ihre eigene Sprache beschwerten. Eine solche Beobachtung machte auch der US-amerikanische Anthropologe Michael Agar in seinem Buch „Language Shock“, in dem er von Aufgehaltenen unter anderem in Österreich erzählt. Über eine Gruppe Studierender, mit denen im universitären Kontext genau dieses Phänomen besprochen wurde, berichtet er Folgendes:

I imagined [...] that at any moment they were going to fall from their chairs, crying and pounding the floor with their fists, and scream, „God, please free us from this pronominal system that causes so many traumas and crises in our lives!“ (Agar 2002:19)

Agar erklärt weiter, dass immer, wenn gesprochen wird, Pronomen verwendet werden müssen, und dass im Deutschen oft umständliche Formulierungen gemacht werden, um die Problematik zu vermeiden, was für ihn auch kein Wunder sei, denn es scheine keine Einigkeit darüber zu herrschen, was hier richtig und was falsch ist. Die Wahl eines Anredepronomens lässt sich nicht immer vermeiden, und die Wahl, die getroffen wurde, kann soziale Konsequenzen mit sich tragen:

Every time you use the pronouns you have to look at who you are, whom you're talking with, and the circumstances, and then make a choice, a rapid choice that won't disrupt the flow of talk. And you have to do it using rules that not everyone will agree are correct. (Agar 2002:19)

Die Unterscheidung zwischen „du“ und „Sie“ und ihre Anwendung scheint insbesondere für Menschen schwer nachzuvollziehen zu sein, in deren eigener Muttersprache nur ein Anredepronomen zur Verfügung steht, wie dies im Englischen der Fall ist. Es scheint hier ein extremer Fall eines kulturellen bzw. sprachlichen Unterschieds vorzuliegen, der vermuten lassen kann, dass eine Übersetzung zwischen dem Englischen und Deutschen diesbezüglich unmöglich ist. In dieser Arbeit soll jedoch nicht die Frage der Übersetzbarkeit solcher Elemente beantwortet werden, sondern ein bereits übersetzter Text als Analysegrundlage verwendet werden, wobei Übersetzbarkeit vorausgesetzt wird. Außerdem beschränkt sich die wissenschaftliche Betrachtung nicht auf Anredepronomen, sondern schließt Anredeformen im Allgemeinen ein, zu denen insbesondere auch nominale Anredeformen, allen voran Namen und Titel, gehören. Diese Anredeformen werden in ihrem Verwendungskontext betrachtet.

Wie Agar betont, muss immer, wenn [mit jemandem] gesprochen wird, über die Wahl der Pronomen entschieden werden. Dies macht das Phänomen der Anrede insbesondere für Texte

relevant, in denen direkte Kommunikation stattfindet, wie literarische Texte und Theatertexte, oder im Fall des Analysematerials dieser Arbeit: Spielfilme. Beim Übersetzen solcher Texte ins Deutsche müssen oft Grundsatzentscheidungen getroffen darüber werden, welche Anredeformen für eine Dyade ausgewählt werden, da kaum ein Dialog ohne Anredepronomen auskommt. Wie im realen Leben kann auch in fiktionaler Kommunikation die Wahl des Pronomens Konsequenzen mit sich tragen, jedoch zwischen Sender*in und Empfänger*in des Texts bzw. Films. Wenn jedoch, wie festgestellt wurde, die Sprecher*innen des Deutschen sich nicht einig sind, welche Regeln für die Anwendung der Pronomen gelten, wie ist es dann möglich, eine „korrekte“ Übersetzung ins Deutsche zu erstellen?

Ziel dieser Arbeit ist es nicht, eine Antwort auf diese Frage zu liefern. Vielmehr soll das sprachliche Phänomen „Anrede“ im Kontext der Translation beleuchtet werden, um möglicherweise einen Beitrag dazu zu leisten, die Übersetzung von Anredeformen nachvollziehbar zu machen und nützliche Erkenntnisse für die Translationspraxis zu liefern. Dazu wird auf die Frage eingegangen, ob in einem konkreten Spielfilm in seiner deutschen Synchronfassung aufgrund der Unterschiedlichkeit der Anredesysteme der beiden Sprachen eine andere Wahrnehmung der zwischenmenschlichen Dynamik der Hauptcharaktere impliziert wird, als dies im englischen Ausgangstext der Fall ist.

Um diese Fragestellung empirisch zu bearbeiten, werden zunächst die theoretischen Voraussetzungen dargelegt. In Kapitel 1 wird anhand der wichtigsten Vertreter*innen auf den translationswissenschaftlichen Ansatz eingegangen, auf den diese Arbeit aufbauen soll – die funktionale Translation. Aus dieser Sicht auf Translation entsteht eine Übersetzung immer in einem konkreten Kontext und mit konkreten Funktionen. Als für die Analyse zentraler Ausgangspunkt werden dabei die kommunikativen Funktionen von Anredeformen gesehen.

Obwohl das sprachliche Phänomen der Anredeelemente für alle Arten von Text relevant ist, in denen direkte zwischenmenschliche Kommunikation stattfindet, soll hier konkret auf ihre Übersetzung im Kontext der Filmsynchronisation eingegangen werden. Spielfilme als audiovisuelle Texte bedienen sich anderer Mittel, als beispielsweise schriftliche literarische Texte. In Kapitel 2 wird daher auf spezifische Aspekte dieser Art von Text eingegangen, insbesondere auf das Konzept der Multimodalität. Dieses Konzept ist für diese Arbeit zentral, da davon ausgegangen wird, dass die Wirkung der Anredeelemente im Kontext aller bedeutungstragenden Ebenen entsteht, was in diesem Fall sowohl auditive als auch visuelle Ebenen sind. Des Weiteren wird auf die Disziplin der Audiovisuellen Translationswissenschaft eingegangen, auf die hier ebenfalls aufgebaut werden soll, und die mit dem funktionalen Translationsansatz verknüpft werden soll. Bezüglich des Forschungsfeldes der Audiovisuellen Translation wird insbesondere der Modus der Filmsynchronisation und dessen Abläufe sowie Anforderungen an solche Texte besprochen.

Kapitel 3 behandelt das Phänomen der Anredeformen im translationswissenschaftlichen Kontext. Dazu werden zuerst die sprachlichen Anredesysteme des Deutschen und des Englischen beleuchtet, um einerseits zu sehen, welche Anredeformen in beiden Sprachen zur Verfügung stehen, und andererseits, mit welchen Aspekten und Konventionen diese verbunden

sind. Ausgehend davon werden diese sprachlichen Elemente in den Kontext der Audiovisuellen Translationswissenschaft gesetzt, um zu sehen, welche Problematiken bei der Übersetzung zu erwarten sind oder bereits festgestellt wurden.

Die Erforschung der Fragestellung erfolgt in Kapitel 4 anhand des Films „Me Before You“. Dialogszenen zwischen den Hauptcharakteren werden dabei in einem Schema, das verschiedene bedeutungstragende Ebenen umfasst, dargestellt und in Hinblick auf die Fragestellung besprochen und interpretiert. Darüber sollen die Ergebnisse mit in der Arbeit dargestellten theoretischen Aspekten in Verbindung gebracht werden und ihre Relevanz für die Translationswissenschaft bzw. die Filmsynchronisation besprochen werden.

1. Translationswissenschaftlicher Rahmen

Im folgenden Kapitel soll mit der Vorstellung funktionaler Übersetzungsansätze eine Basis für die späteren Analysen geschaffen werden. Dadurch erfolgt die Positionierung innerhalb der Translationswissenschaft sowie die Beschreibung des Verständnisses von Translation, von dem bei dieser Arbeit ausgegangen werden soll.

1.1. Was ist (funktionale) Translation?

1.1.1. Translation – Übersetzen – Dolmetschen

Zu Beginn soll das dieser Arbeit zugrundeliegende Verständnis des Begriffs „Translation“ sowie seine Relation zu den Begriffen „Übersetzen“ und „Dolmetschen“ geklärt werden. Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984:8) verwenden in Hinblick auf die Formulierung einer „allgemeinen Translationstheorie“ Translation als Überbegriff für Übersetzen und Dolmetschen, da für die Theorie eine Unterscheidung nicht relevant sei, wenn auch ein Versuch der Abgrenzung zwischen Übersetzen und Dolmetschen gemacht wird. Ebenso wird von Christiane Nord (1993:8) der Begriff verwendet, jedoch spricht die Autorin hier aufgrund der thematischen Einschränkung auf Übersetzen von Titeln/Überschriften von „(funktionalem) Übersetzen“.¹ Darüber hinaus betont Nord die nötige Abgrenzung von „Übersetzen“ für den Vorgang und „Übersetzung“ für das Translat, also das Produkt einer translatorischen Handlung (vgl. Nord 1993:8).

Als Ausgangspunkt für die Vorstellung funktionaler Ansätze soll hier ebenso eine Definition des Übersetzens angeführt werden, die – wie von Snell-Hornby (1994:13) treffend formuliert – „zu der hier vertretenen Konzeption das genaue Gegenteil bildet“: Koller (1972:69f.) definiert Übersetzen als „*Umkodierung* oder Substitution“, bei der die „Elemente $a_1, a_2, a_3 \dots$ des Sprachzeicheninventars $L_1 [\dots]$ durch Elemente $b_1, b_2, b_3 \dots$ des Sprachzeicheninventars L_2 ersetzt werden“. Translation soll für diese Arbeit nicht als „zweistufiger Kommunikationsvorgang“ gesehen werden, bei dem ein Ausgangstext von Translator*innen

¹ Da sich auch die vorliegende Arbeit nicht konkret mit Dolmetschen befasst, kann es vorkommen, dass Translation und Übersetzen quasi synonym verwendet werden.

nur in eine Zielsprache „transkodiert“ wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984:41), sondern im Sinne der im Folgenden vorgestellten, von Reiß und Vermeer postulierten Skopostheorie.

1.1.2. Die Skopostheorie

Die Skopostheorie von Reiß und Vermeer ist als „allgemeine Translationstheorie“ konzipiert und soll allgemeingültig für alle Bereiche der Translation sein. Das zentrale Konzept ist dabei, dass nicht der Ausgangstext² bestimmen soll, was und wie übersetzt wird, sondern der Translationsskopos – das heißt, es ist entscheidend, *wozu* ein Translat benötigt wird. Der Begriff *Skopos* stammt aus dem Griechischen („skopós“) und bedeutet Zweck bzw. Ziel (vgl. Reiß/Vermeer 1984:96).

Die allgemeine Translationstheorie wird in fünf Regeln zusammengefasst, die in folgender Reihenfolge als hierarchisch aufeinander aufbauend gesehen werden sollen:

- (1) Ein Translat ist skoposbedingt.
- + (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
- + (3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nichtumkehrbar eindeutig ab.
- + (4) Ein Translat muss in sich kohärent sein.
- + (5) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.

(Reiß/Vermeer 1984:119)

Die erste Regel besagt, wie schon angesprochen, dass der Zweck der Übersetzung das wichtigste Kriterium für Übersetzungsentscheidungen ist. Es könne mehrere Zwecke geben – auch innerhalb eines Textes –, die gegebenenfalls hierarchisch geordnet sind. Außerdem müssen Zwecke „begründbar“ bzw. „sinnvoll“ sein (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101ff.). Der Zweck des Translats könne sich vom Zweck des Ausgangstextes unterscheiden. Eine „Beibehaltung des Zwecks“ sei „keine Grundforderung einer allgemeinen Translationstheorie“ (Reiß/Vermeer 1984:103).

Mit dieser Priorisierung des Skopos geht auch einher, dass ein Translat als nicht mehr und nicht weniger als ein „Informationsangebot“ über ein Informationsangebot in einer anderen Kultur bzw. Sprache gesehen wird (2. Regel). Ein Translat soll also die Informationen beinhalten, die zur Erreichung des Zwecks notwendig sind. Da es vom Zweck abhängt, wie eine Übersetzung gestaltet wird bzw. welche Inhalte aus dem Informationsangebot ausgewählt werden, kann ein Translat nicht mehr als 1:1-Abbildung eines Ausgangstextes in einer Zielsprache gesehen werden. Daraus ergibt sich die 3. Regel, dass eine Übersetzung das Ausgangsinformationsangebot „nichtumkehrbar eindeutig“ abbildet. Vermeer (1994²:36) erklärt, Translation sei nicht nur der Transfer von einer Sprache/Kultur in eine andere, sondern vielmehr die „Neuvertextung“ eines Informationsangebots in einer neuen kulturellen Umgebung, abgestimmt auf die Bedürfnisse des Zielpublikums.

² Als Text soll im Rahmen dieser Arbeit nicht nur schriftlicher Text verstanden werden, sondern auch mündlicher bzw. „multimodaler“ Text.

Aus Regel 4 und 5 bzw. an ihrer hierarchischen Reihenfolge lässt sich ablesen, dass es als wichtiger gilt, dass ein Text bzw. das Translat in sich kohärent ist, als dass er bzw. es mit dem Ausgangstext kohärent ist. Ein Text müsse von den Rezipient*innen „als in sich hinreichend kohärent“ sowie „als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation“ interpretiert werden können, um als „verstanden“ zu gelten (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109ff.).

Innerhalb des Textes wird wiederum eine Hierarchie vom Gesamttext als wichtigstes Element bis zu Einzelheiten wie Phoneme bzw. Grapheme angegeben, wobei diese Hierarchie durch die Translatfunktion verändert werden könne (vgl. Reiß/Vermeer 1984:120). Es sei die Funktion, die vorgibt, welche Aspekte in einen Zieltext übernommen werden sollen, und auf welche Weise.

1.1.3. Zweck, Funktion und Intention

Justa Holz-Mänttari, die mit ihrem Konzept vom „Translatorischen Handeln“ ebenso einen funktionalen Translationsansatz vorlegt, beschreibt „Funktion“ als „Schlüsselbegriff intentionalen Handelns als der Zweck, der unter bestimmten Bedingungen in gegebener Situation zu erfüllen, bzw. das Ziel, das zu erreichen ist“ (Holz-Mänttari 1984:30). Eine Handlung bzw. das Resultat einer Handlung (in unserem Fall: eine Translation/ein Translat) könne nur an seiner Funktion gemessen werden, also durch Beantwortung der Frage, wozu die Handlung ausgeführt wurde (vgl. Holz-Mänttari 1984:17). Holz-Mänttari distanziert sich – wie auch Reiß und Vermeer – stark von Forderungen, dem Ausgangstext so „treu“ wie möglich zu bleiben. Das „Primat des Ausgangstextes“ sei nur eine „Sondersorte bei bestimmten Funktionen des Zieltextes“ (Holz-Mänttari 1984:70). Das reine Übertragen von ausgangssprachlichen Elementen in zielsprachliche Elemente könne nur selten „funktionsgerechte Botschaftsträger“ produzieren (Holz-Mänttari 1984:70).

Laut Vermeer (1994²:46) ist der „Zweck“ einer Translation (als Grund, weshalb ein Translat benötigt wird) von der Handlungssituation abhängig, wobei nicht jeder Zweck in jeder Situation realisierbar sei. Da sich die Situation der Ausgangstextproduktion von der der Zieltextrezeption unterscheide, könne der Zweck einerseits konstant bleiben (wobei sich ein anderer „Translationsfaktor“ ändere, beispielsweise die Wirkung), der Text könne „für eine Translation ungeeignet“ werden oder es könne sich der Translatzweck ändern.

Angesichts der verschiedenen Verwendung der Begriffe „Zweck“ und „Funktion“ bei Reiß/Vermeer und Holz-Mänttari erscheint eine Differenzierung der Begriffe, wie sie bei Christiane Nord (1993:10) zu finden ist, sinnvoll. Nord unterscheidet „Intention“ bzw. die von der Senderin/vom Sender intendierte Funktion eines Textes von der Funktion, die von der Empfängerin/vom Empfänger hergestellt wird (also die „Wirkung“, die beim Zielpublikum erzielt wird). Den in der Skopostheorie verwendeten Begriff „Zweck“ im Sinn von Intention will sie vermeiden, um eine Verwechslung mit „Funktion“ zu verhindern. Während bei Reiß/Vermeer „Funktion“ synonym zu „Skopos“ verwendet wird (vgl. 1984:96), wird bei Vermeer (1990:17) Nord's Unterscheidung zwischen „Intention“ und „Funktion“ übernommen

sowie spezifiziert, „Skopos“ beziehe sich speziell auf die intendierte Verwendung eines Textes – also den Verwendungszweck.

1.1.4. Translation als Handlung

Die Skopostheorie basiert auf der Annahme, dass Translation eine Art von Handeln ist, und dass eine Handlung immer „die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes“ bezweckt, wobei das „angestrebte Ziel höher eingeschätzt“ werde, „als der bestehende Zustand“ (Reiß/Vermeer 1984:95). Man möchte also immer etwas erreichen bzw. verändern, wenn man sich dazu entschließt, etwas zu tun und somit auch, wenn man eine Übersetzung veranlasst. Reiß und Vermeer sehen eine Translationstheorie als Sondersorte einer allgemeinen Handlungstheorie, in dem Sinn, dass einer Translationshandlung immer eine „Primärhandlung“ vorausgehe. Es gehe also darum, „ob, was und wie weitergehandelt“ wird (Reiß/Vermeer 1984:95). Da eine Übersetzung als (kommunikative) Handlung aus einem bestimmten Grund angefertigt wird, also um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, kann dies nur bedeuten, dass dieses Ziel alle Übersetzungsentscheidungen beeinflusst.

Für Handeln allgemein gelte laut Reiß und Vermeer, dass von (kulturspezifischen) Normen geregelt werde, ob bzw. wie gehandelt werden muss. Es gebe meistens mehrere Möglichkeiten, wie situationsadäquat bzw. sinnvoll auf eine Handlung reagiert werden kann. Wenn eine Handlung situationsadäquat ist, gelte sie als „geglückt“ (vgl. Reiß/Vermeer 1984:98f.). Für das Übersetzen heißt das, dass es nicht nur eine richtige Lösung für einen bestimmten Text(teil) gibt, sondern dass Übersetzen ein Entscheidungsprozess ist, bei dem immer der Skopos des Translats im Auge behalten werden muss. Die möglichen Übersetzungsstrategien seien dabei so vielfältig, wie die möglichen Skopoi von Translationen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:134). Somit kann es auch nicht eine allgemeingültige Übersetzung geben. Eine Übersetzung kann laut Vermeer je nach Skopos, Zielpublikum usw. je anders ausfallen (vgl. 1994²:46).

1.1.5. Translation im Handlungsgefüge

Holz-Mänttari (1984:94) sieht Translation als Handlungsgefüge, das Teil eines größeren „komplexen und hierarchisch organisierten Gefüges verschiedenartiger Handlungen“ ist (1984:87), welches im Sinne einer arbeitsteiligen Gesellschaft mehrere Rollen vorsieht, die mit ihren jeweiligen Handlungen auf verschiedene Weise zur Erreichung eines Gesamtziels beitragen. Das Handeln werde durch eine Person ausgelöst, die eine Translation benötigt. Der/die Initiator*in der Translation möchte mit dieser Handlung einen bestimmten Sachverhalt verändern. Wenn der intendierte Zweck (also der Skopos) aus der Sicht dieser Person erfüllt ist, gelte die translatorische Handlung als erfolgreich. Translatorisches Handeln diene also, wie jedes andere Handeln auch, der Erreichung eines gewünschten veränderten Zustands, und zwar unter bestimmten Bedingungen und in einer bestimmten Situation (vgl. Holz-Mänttari 1984:29f.).

Ziel einer translatorischen Handlung ist laut Holz-Mänttari die Übermittlung einer Botschaft. Texte seien dabei eine Art von „Botschaftsträgern“, die auch mit anderen Arten von Botschaftsträgern (z. B. visuellen) bzw. in einer Kombination mehrerer Arten eingesetzt werden können, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Holz-Mänttari spricht daher immer von Botschaftsträgern „im Verbund“. Ein/e Translator*in solle über andere Botschaftsträgerarten sowie über deren Zusammenwirken mit einem Text Bescheid wissen, auch wenn sie/er diese anderen Arten nicht selbst produzieren kann/können muss (vgl. Holz-Mänttari 1984:86f.).

Translation ist für Holz-Mänttari an sich keine kommunikative Handlung, sondern sie werde als Mittel für eine kommunikative Handlung eingesetzt, wenn der/die Bedarfsträger*in für die Erreichung des jeweiligen Ziels auf kulturelle Barrieren stößt. Der/die Translator*in wird in diesem Modell nicht als „Kommunikant*in“ gesehen, sondern („nur“) als Textproduzent*in. Dies wird verdeutlicht durch die Annahme, dass schriftliche Translation indirekte Kommunikation ist, bei der antizipiert werden muss, weil keine direkte Bestätigung des Gegenübers möglich ist. Deshalb müsse „Kommunikation koordiniert werden, wie jede andere antizipierte Kooperation auch“ (Holz-Mänttari 1984:52ff., 106f.).

1.1.6. Translation als Expert*innen-Handlung

Laut Holz-Mänttari ist ein zentraler Aspekt von Translation, dass sie von Expert*innen ausgeführt werden soll bzw. muss. Holz-Mänttaris theoretisches und methodisches Konzept soll dazu beitragen, translatorisches Handeln zu objektivieren bzw. „seine Resultate diskutierbar, verantwortbar und auch sachgerecht kritisierbar zu machen“ (Holz-Mänttari 1984:98), was als essentielle Basis für das Handeln von Expert*innen gesehen werden kann.

Mit der Sicht auf Translation als Expert*innen-Handlung gehe auch einher, dass bei professioneller Translation „in fremder Sache gehandelt“ werde. Ein Translat sei ein Produkt, das im Sinne einer arbeitsteiligen Gesellschaft bei einer Translator*in bzw. einem Translator bestellt wird (vgl. 1984:86f.).

Die Rolle von Translator*innen innerhalb des Handlungsgefüges sei mit bestimmten Verantwortlichkeiten und Entscheidungsbefugnissen verbunden. Dazu gehöre die Ausführung einer komplexen translatorischen Handlung, die die Analyse „Funktionsfelds“ des Zientextes sowie das Ziehen von Schlüssen und in Folge dessen das Fällen von fundierten Translationsentscheidungen beinhalte (vgl. 1984:109). Bei der Erstellung eines Translats müssen Schwerpunkte gesetzt und Kompromisse eingegangen werden („Auslassungen, Ergänzungen, Interpretationen usw.“). Es gebe immer mehrere mögliche Lösungswege und es liege in der Kompetenz einer Expertin bzw. eines Experten für translatorisches Handeln, unter Einbezug aller relevanten Einflussfaktoren eine Entscheidung zu treffen (vgl. 1984:72).

Gegebenenfalls liege es auch in der Verantwortlichkeit einer Translatorin/eines Translators, einer anderen entscheidungsbefugten Person das nötige Material zur Verfügung zu stellen, um eine Entscheidung treffen zu können (vgl. 1984:109). Das Mittel eines Kommentars zu bestimmten Translationsentscheidungen könne auch verwendet werden, um das translatorische Handeln für Nicht-Expert*innen besser nachvollziehbar und damit besser beurteilbar zu

machen (vgl. 1984:109). Zu den Kompetenzen einer Translatorin bzw. eines Translators sollte es auch gehören, die eigene Tätigkeit kommentieren zu können, was Holz-Mänttari deshalb für die Ausbildung von Translator*innen fordert (vgl. 1984:118).

Laut Holz-Mänttari ist es die Verpflichtung des Berufsstands „dafür zu sorgen, dass derartige Expertenhandlungen wirklich nur von Experten ausgeführt resp. angeboten werden“, da eine komplexe translatorische Handlung in einer komplexen und arbeitsteiligen Gesellschaft nicht mehr grundsätzlich von jedem/jeder ausgeführt werden könne bzw. nicht jede/r dazu befähigt ist bzw. sein sollte (vgl. Holz-Mänttari 1984:91).

Zur Verantwortlichkeit von Translator*innen gehöre es auch, dafür zu sorgen, dass ein Produkt so hergestellt wird, dass es den gewünschten Zweck erfüllt. Sie müssen also gemeinsam mit den Bedarfsträger*innen den Bedarf spezifizieren (vgl. Holz-Mänttari 1984:92) bzw. bei der Produktspezifikation beratend auftreten und diese ggf. modifizieren sowie fehlende und notwendige Materialien und Informationen einfordern (vgl. Holz-Mänttari 1984:97). Als Expert*innen für translatorisches Handeln tragen Translator*innen die Verantwortung für das Funktionieren eines Translates.

1.1.7. Relation von Ausgangstext und Zieltext

Um die Frage zu klären, was Translation (innerhalb des funktionalen Ansatzes) ist, muss auch geklärt werden, in welcher Beziehung ein Ausgangstext zu einem Zieltext steht. Eindeutig scheint hier nur zu sein, dass es so eine Beziehung überhaupt geben muss, um von Translation zu sprechen. Zur Beschreibung, wie diese aussehen muss oder kann, existieren mehrere Konzepte.

1.1.8. Adäquatheit vor Äquivalenz

Bei Reiß und Vermeer wird auf die Begriffe „Adäquatheit“ und „Äquivalenz“ eingegangen, die in der Translationswissenschaft zuvor nicht eindeutig definiert, aber häufig verwendet worden seien. Klar sei nur, dass sich die Begriffe auf eine Beziehung zwischen einem Ausgangstext und einem Zieltext beziehen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:124). Die beiden Begriffe sollen aber „deutlich voneinander unterschieden werden“ (1984:139), und nicht „Äquivalenz“ soll für den Übersetzungsprozess entscheidend sein, sondern „Adäquatheit“ (1984:138).

„Adäquatheit“ wird für Reiß und Vermeer zur „Richtschnur für den Übersetzungsprozess“ und soll bedeuten, dass in der Zielsprache in Bezug auf eine bestimmte Dimension des Ausgangstextes angemessene Sprachzeichen gewählt werden (1984:133). Eine Übersetzung könne dahingehend analysiert werden, ob sie für das Ziel der Übersetzung adäquat ist, was als wichtiger erachtet wird, als eine „Äquivalenz“ zwischen Ziel- und Ausgangstext (vgl. 1984:138). Da sich „Adäquatheit“ jedoch auf eine angemessene Funktion zu beziehen scheint, könnte der im nachfolgenden Unterkapitel beschriebene Begriff „Funktionsgerechtigkeit“ für eine funktionale Translationstheorie geeigneter sein.

Am Begriff „Äquivalenz“ (bzw. dessen Verwendung in verschiedenen Bedeutungen) wird kritisiert, dass sich Äquivalenzforderungen (häufig) nur auf „Teilaspekte einer Textäqui-

valenz“ beziehen würden, oder zu wenig differenziert seien (1984:128). „Textäquivalenz“ bestehe aus „so vielen Elementen [...] wie ein Text selbst“ (1984:129). Es sei nicht nur nicht möglich, auf allen Ebenen Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext zu schaffen – dies zu erreichen müsse auch nicht das Ziel einer Übersetzung sein. Je nach Skopos könne eine Übersetzung eine andere Funktion (oder andere Funktionen) zugewiesen bekommen (1984:130). Dennoch wird der Begriff der Äquivalenz nicht ganz aufgegeben, sondern als „Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext“ definiert (Reiß/Vermeer 1984:140).

Snell-Hornby (1994:16) wendet ein, der Begriff deute auch in dieser relativierten Verwendung „auf eine Symmetrie hin, die im Denkschema der Transkodierung haften bleibt“. Im Sinne einer zielgerichteten translatorischen Handlung sollte das Konzept „Äquivalenz“ nicht mehr benötigt werden, da die Relation zwischen Ausgangstext und Zieltext dabei von der intendierten Funktion abhängt.³ Dies merkt auch Nord (1989:101) an, die aufzeigt, Äquivalenz werde „im allgemeinen weiterhin mit Treue gleichgesetzt“ und „Übersetzungen (besonders literarische Übersetzungen) werden de facto nach wie vor daran gemessen, ob sie Äquivalenz zum Ausgangstext aufweisen oder nicht“. Eine „Anbindung“ eines Zieltextes an einen Ausgangstext sei gefordert, doch wie sich diese gestalten hänge vom Translationskopos ab (vgl. Nord 1989:102).

1.1.9. Funktionsgerechtigkeit

Laut Nord (1993:14) sage die Skopostheorie nichts darüber aus, ob die „mit der Translationshandlung intendierte Funktion und die mit der originalen Texthandlung intendierte Funktion identisch sein müssen oder in welchem Verhältnis beide zueinander stehen sollten“ – bis auf die an fünfte Stelle gereichte (und somit nachrangige) Skoposregel, die besagt, dass ein Translat mit dem Ausgangstext kohärent sein müsse. Auch Nord betont, dass sich Übersetzer*innen darüber klar sein müssen, was mit einem Zieltext erreicht werden soll, also welche kommunikative Funktion der Text (im Handlungsgefüge) haben soll. Diese Funktion könne auch mit einem anderen Inhalt (als im Ausgangstext) erreicht werden. Es sei auch „nicht von vornherein negativ zu bewerten“, wenn ein Translat eine andere Funktion hat, als der Ausgangstext (vgl. 1993:12). Als Beispiel nennt Nord einen Roman von Gabriel García Márquez, der seine „kolumbianischen Leserinnen und Leser mit ihrer eigenen Welt konfrontiert“. Gemäß den Konventionen für Übersetzung literarischer Werke, denen zufolge es in unserer Kultur nicht üblich sei, dass die Handlung in die Zielkultur verlegt werde, sei es nicht immer möglich, dass ein Zieltext die gleiche Funktion erfüllt, wie der Ausgangstext (vgl. 1993:12f.).

Da ein Translat immer für eine bestimmte Zielsituation (für ein bestimmtes Zielpublikum, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort) erstellt werde, sei vor der Translation zu spezifizieren, welche Funktion ein Translat in der Zielsituation erfüllen soll. Im Nachhinein sei feststellbar, ob das Translat die intendierte Funktion erfüllt, also ob es „funktions-

³ Ein Bereich, in dem der Begriff „Äquivalenz“ noch nützlich sein kann, ist die Terminologiearbeit für fachsprachliche Translation, da hier auf Wortebene versucht wird, „äquivalente“ oder „teiläquivalente“ Begriffe bzw. Benennungen in einer Datenbank oder einem Glossar parallel festzuhalten

gerecht“⁴ ist (vgl. Nord 1989:102). In Hinblick auf diese Sichtweise auf Translation und auf die Tatsache, dass ein Translat immer für eine neue Situation erstellt wird, scheint es eher die Ausnahme zu sein, wenn sich die Funktion des Ausgangstextes mit der Translatfunktion deckt.

1.1.10. Loyalität

Mit der Einführung des Kriteriums der „Loyalität“ strebt Nord eine Konkretisierung der „allgemeinen Translationstheorie“ an, um sie für die Praxis anwendbar zu machen, und stellt neben Funktionsgerechtigkeit eine weitere Forderung an Translation bzw. die Relation zwischen Ausgangstext und Zieltext (vgl. Nord 1993:17). Loyalität als ethisches Prinzip setzt das translatorische Handeln in den Kontext eines größeren Handlungsgefüges, in dem die Erwartungen aller Interaktionspartner*innen berücksichtigt werden. Denn Kommunikation sei laut Nord „nicht nur ein technischer Vorgang, der ‚reibunglos funktionieren muss‘“, sondern es seien dabei „Menschen mit ihren Gefühlen, Erwartungen und Meinungen betroffen“ (Nord 1993:292f.). Professionelle Translator*innen sollten sich demnach sowohl den Zieltextempfänger*innen als auch ihren Auftraggeber*innen und/oder den Ausgangstextautor*innen „loyal“ verhalten, also ihre Interessen beachten und ihnen gegenüber verantwortungsvoll handeln.⁵

Translator*innen seien nicht uneingeschränkt in der Wahl des Translatskopos, auch wenn dieser im Auftrag spezifiziert sei – sie müssen dabei berücksichtigen, welche Konventionen in einer spezifischen Kultur zum Übersetzen existieren. Je nachdem, welche Konventionen in den beteiligten Kulturen existieren, hätten die Interaktionspartner*innen bestimmte Erwartungen an die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext. Translator*innen sollten sich über diese Konventionen und Erwartungen bewusst sein – was nicht heiße, dass sie sie einhalten müssen. Sie müssen sich jedoch darüber bewusst sein, was ihre Entscheidungen bewirken (können). Um sich allen Beteiligten gegenüber „loyal“ zu verhalten, sei gefordert, dass sie diese in Kenntnis setzen, sollten sie nicht diesen (antizipierten) Erwartungen entsprechend handeln (vgl. Nord 1993:17ff., 2011:31ff.).

Laut Nord besteht in „unserer Kultur“ die Konvention, ein Translatskopos dürfe der Intention der Autorin bzw. des Autors des Ausgangstextes nicht zuwiderlaufen. Zumindest sei dies der Fall, wenn Ausgangstextautor*innen im Translat als Sender*in angeführt werden (vgl. 1989:102). Für „Gebrauchstexte“ scheint eher die Intention der Auftraggeber*innen relevant zu sein – diese werden von Nord auch als „Texte ohne individuelle Autorintention“ spezifiziert (vgl. 1993:17).

⁴ „Funktionsgerechtigkeit“ bezieht sich also eigentlich darauf, was Nord als Intention bzw. intendierte Funktion beschreibt.

⁵ Erich Prunč (1997:112) erweitert das Konzept um eine vierte Loyalität: die Loyalität der Translations bzw. des Translators zu sich selbst.

1.1.11. Funktionsrelationen zwischen Ausgangstext und Translat

Basierend auf der Annahme, dass zwischen Ausgangstext und Zieltext zwei Funktionsrelationen möglich sind, formuliert Nord zwei Übersetzungstypen: die dokumentarische und die instrumentarische Übersetzung. Bei der *dokumentarischen Übersetzung* werde die ausgangssprachliche Kommunikationshandlung für die Rezipient*innen „abgebildet“, die dabei zu außenstehenden Beobachter*innen werden. Bei der *instrumentarischen Übersetzung* soll das Translat „als eigenständiges ‚Instrument‘ in einer neuen zielsprachlichen Kommunikationshandlung“ funktionieren. Dabei werde zwischen Ausgangstextsender*innen und Zieltextempfänger*innen Kommunikation hergestellt. Kulturspezifisch existieren laut Nord Konventionen darüber, welche Textsorten mit welchem Typ übersetzt werden, wie beispielsweise eine instrumentarische Übersetzung für Fachtextsorten und eine dokumentarische Übersetzung für lyrische Texte üblich sei. Dabei sei literarische Prosa (was im gleichen Maße für Filme gelten dürfte) in der Mitte beider Typen angesiedelt, da es einerseits erstrebenswert sei, auf der Inhaltsebene das ausgangskulturelle Milieu beizubehalten, und andererseits auf der Formebene den Konventionen der Zielkultur entsprochen werden solle (vgl. Nord 1993:24f.).

Im Sinne des funktionalen Ansatzes betont Nord, dass nicht automatisch eine Bewahrung der Ausgangstextfunktion(en) anzusetzen sei. Gefordert sei „lediglich die ‚Kompatibilität‘ der Zieltextfunktionen mit den Ausgangstextfunktionen (Loyalität) sowie die Realisierbarkeit der mit dem Translat intendierten Funktion(en) in der Zielkultur (Funktionsgerechtigkeit)“ (1993:26). Sollte es das Ziel sein, eine bestimmte kommunikative Funktion ebenso im Zieltext zu realisieren, so sei dies nicht unbedingt mit denselben sprachlichen Mitteln möglich. Für eine neue Rezeptionssituation müssen die sprachlichen Mittel also je nach intendierter Funktion angepasst werden (vgl. Nord 1993:290).

1.2. Wer ist an Translation beteiligt?

Das Konzept „Translation“ wird im funktionalen Ansatz nicht nur auf den bloßen Texttransfer bezogen, sondern als ein größeres Handlungsgefüge gesehen. Im Mittelpunkt steht der Skopos einer Translationshandlung bzw. ihre Funktion. Mit dieser Sicht auf Translation wird auch ein Fokus auf die Menschen gelegt, die an diesem Handlungsgefüge bzw. an Translation in einer arbeitsteiligen Gesellschaft beteiligt sind.

1.2.1. Rollen im translatorischen Handeln

Holz-Mänttari teilt die Beteiligten innerhalb eines translatorischen Handlungsgefüges in „sechs Rollen mit Schlüsselpositionen“ (vgl. Holz-Mänttari 1984:109). Diese Rollen seien „durch steuernde Handlungszwecke und übergeordnete Gesamtziele miteinander verbunden“ (Holz-Mänttari 1984:105) und könnten jeweils „in einer oder wenigen Personen zusammenfallen“, gegebenenfalls wegfallen oder „in Teilrollen aufgespalten sein“ (Holz-Mänttari 1984:109).

Eine translatorische Handlung wird nach diesem Modell von einem/einer *Translations-Initiator*in* oder *Bedarfsträger*in* initiiert, wenn für einen bestimmten Zweck eine kommu-

nikative Handlung gebraucht wird bzw. die in der kommunikativen Handlung zu übermittelnde Botschaft „transkulturell konzipiert und vertextet werden“ soll. Für diesen Zweck wird von dem/der *Besteller*in* bei einem/einer *Translator*in* ein Text bestellt (der auf die spezifische Funktion und die Verwendungssituation ausgerichtet sein soll). Als Ausgangstext für den/die *Translator*in* dient ein Text, der von einem/einer *Ausgangstext-Texter*in* verfasst wurde, und zwar entweder speziell für diesen Zweck oder aber aus anderen Gründen. Der/die *Translator*in* produziert den Zieltext, wobei es besonders wichtig sei, dass immer im Sinne der Rolle verantwortlich gehandelt wird, auch wenn mit anderen *Expert*innen* (für andere Botschaftsträgerarten) zusammengearbeitet wird, um einen funktionsgerechten Botschaftsträger-Verbund zu produzieren. Der produzierte Zieltext wird wiederum von einem/einer *Zieltext-Applikator*in* verwendet bzw. von *Zieltext-Rezipient*innen* rezipiert. Es kann dabei vorkommen, dass die Zielgruppe aus verschiedenen „Arten“ von *Rezipient*innen* besteht, also dass z. B. ein Text produziert werden soll, der sowohl für *Lai*innen* als auch für *Expert*innen* gedacht ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:110f.).

1.2.2. Von der intendierten Funktion bis zum erreichten Ziel

Translationsentscheidungen hängen nach den präsentierten funktionalen Ansätzen von der intendierten Funktion eines Translates ab. Diese Funktion bezieht sich einerseits auf eine/n Auftraggeber*in, der/die als *Initiator*in* eine Translation veranlasst, und damit eine Funktion intendiert. Nach Nord müsse eine funktionsgerechte Übersetzung den Vorstellungen der Auftraggeberin bzw. des Auftraggebers entsprechen, in dem Sinn, dass sie die von ihm/ihr intendierte Funktion erfüllt (vgl. 1993:287). Der/die Auftraggeber*in könne dabei, je nachdem, ob er/sie der Ausgangskultur oder Zielkultur angehöre, entweder besser „die loyale Behandlung der Senderintention nachvollziehen“ oder „die Funktionsgerechtigkeit des Zieltextes im sozialen Kontext der Zielkultur“ beurteilen.⁶ Translations-*Expert*innen* haben laut Nord innerhalb des Handlungsgefüges eine einmalige Rolle, da sie aufgrund ihrer translatorischen Kompetenz (die über bloße Bilingualität oder Bikulturalität hinausgehe) sowohl die Funktionsgerechtigkeit eines Translates in der Zielsituation, als auch die Loyalität gegenüber der *Sender*innen*-Intention beurteilen könnten. Sie seien daher auch ihren Auftraggeber*innen gegenüber verpflichtet, diese über ihre Beurteilung zu informieren (vgl. 1993:292f.).

Mit der intendierten Funktion einer Translation ist auch immer eine bestimmte Zielgruppe verbunden. In der Skopostheorie wird dieser Aspekt durch die Unterregel, ein Skopos sei „als rezipientenabhängige Variable beschreibbar“, erfasst. Der Zweck/die Funktion eines Translates hängt also von den *Rezipient*innen* ab (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101). Um zu erkennen, wie das Ziel einer Translation zu erreichen ist, sei laut Nord (1993:287) die Zielgruppe bzw. die *Adressat*innen* „mit ihren besonderen Interessen und Vorkenntnissen, mit ihren durch zielkulturelle Konventionen geprägte Erwartungen“ zu berücksichtigen. Eine „zielgerichtete, und damit sinnvolle, Translationshandlung“ sei nur möglich, wenn die Rahmenbedingungen der Zielsituation bekannt seien. Reiß und Vermeer geben an, es sei nicht immer möglich, genau

⁶ Es ist bestimmt auch denkbar, dass Auftraggeber*innen weder der Ausgangs- noch der Zielkultur angehören.

zu wissen, wer die Rezipient*innen einer Translation sein werden. Sie sind jedoch der Meinung, es sollen immer „intendierte Rezipient*innen“ berücksichtigt werden (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101).

Auch wenn Auftraggeber*innen darüber entscheiden, ob eine Translation für einen Zweck geeignet sind, entscheidet sich erst in der konkreten Rezeptionssituation, ob eine intendierte Funktion/Wirkung erreicht wird. Laut Reiß/Vermeer gelte eine Handlung im Allgemeinen (also auch eine kommunikative Handlung) als geglückt, wenn gegen sie nicht protestiert wird, bzw. gelte sie solange als geglückt, bis ein Protest eintritt (vgl. 1984:106f.). Wenn nicht „protestiert“ wird, kann es immer noch sein, dass ein Translat nicht funktionsgerecht war, dies ist jedoch nicht überprüfbar. Laut Holz-Mänttari ist es auch die Funktion eines Botschaftsträgers, dass eine bestimmte Botschaft so übermittelt werden solle, dass ein/e intendierte/r Rezipient*in diese annimmt und sie verstehen will:

Der Rezipient muss motiviert werden, selbst aktiv zu werden, das vom Initiator Intendierte und das Gemeinte in seinem eigenen Denkraum anzusiedeln und zu verarbeiten, sich das gemeinsame Ziel unter den eigenen Bedingungen buchstäblich zu eigen zu machen. (Holz-Mänttari 1984:72)

Hier muss also auch der/die Rezipient*in aktiv bzw. „als Element eines Handlungsgefüges“ aktiviert werden, damit die Funktion erfüllt wird.

Wie überprüft werden kann, ob eine intendierte Funktion beim Zielpublikum erreicht werden kann, hängt wohl auch von der Art der Funktion ab. Die von Nord beschriebenen kommunikativen Funktion, die im folgenden Unterkapitel noch näher beschrieben werden, könnten hier einen Anhaltspunkt geben. Wenn zum Beispiel ein Buchtitel als Element mit phatischer Funktion gesehen wird, das den Kontakt mit potentiellen Leser*innen herstellen und in weiterer Folge den Kauf eines Buches bewirken soll, kann „Funktionsgerechtigkeit“ eventuell durch die Verkaufszahlen beurteilt werden. Wenn ein Textelement ein Zielpublikum informieren soll, könnte eigentlich nur durch Befragung herausgefunden werden, ob die Information (wie intendiert) angekommen ist.

1.3. Was wird übersetzt?

1.3.1. Botschaftsträger

Holz-Mänttari verwendet den Begriff „Botschaftsträger (im Verbund)“, um der Annahme Rechnung zu tragen, dass es bei Translation nicht nur Texte Ausgangsmaterial oder Zielprodukt sein können bzw. Texte nicht die einzigen „Botschaftsträger“ sind. Es wird festgelegt, dass Translator*innen insbesondere auf Texte im Verbund mit anderen Botschaftsträgern spezialisiert sind (vgl. Holz-Mänttari 1984:77). Der Ausgangstext sei, wie bei Reiß und Vermeer, (nur) ein Informationsangebot – das Material, anhand dessen ein Zieltext erstellt wird, der so gestaltet werden soll, dass er seine jeweilige Funktion erfüllt. Beim translatorischen Handeln kommen laut Holz-Mänttari verschiedene Arten von Botschaftsträgern vor, die je nach Funktion Ausgangsmaterial, Zieltexte oder Recherchiermittel genannt werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:96). Ein Ausgangstext sei dabei ein Text, dem durch ein/e Translations-Initiator*in

„primär oder sekundär die Funktion zugewiesen wird, als Ausgangsmaterial für translatorisches Handeln zu dienen“ und ein Zieltext sei das von einem/einer Translator*in produzierte Ergebnis eines translatorischen Handelns (vgl. Holz-Mänttari 1984:31).

Botschaftsträger als Ausgangsmaterial treten oft im Verbund mit anderen Kommunikationsmitteln auf (z. B. in Kombination mit visuellem oder auditivem Material). Da auch Art und Verwendungsweise von Botschaftsträgern kulturspezifisch seien, sei es auch möglich, dass im Zuge einer Translation die Art des Botschaftsträgers gewechselt wird (vgl. Holz-Mänttari 1984:82f.).

Holz-Mänttari (1984:77) nennt Visualität als „integrales Merkmal schriftkonstituierter Texte“ als Translationsmaterial. Unter Bezugnahme auf Jegersdorf (1980:71f.) werden visuellen Elementen bedeutungskonstituierende Funktionen zugeschrieben, die Jegersdorf wiederum in fünf Funktionen unterteilt: sie können Bedeutung gliedern, akzentuieren, ergänzen oder aufbauen sowie bedeutungs-,frei‘ sein. Wenn, wie von Holz-Mänttari gefordert, (Ausgangs-/Ziel-)Texte als Botschaftsträger im Verbund gesehen werden, könne auch das Zusammenspiel von Text mit visuellen Elementen für die Translation in Translationsentscheidungen miteinbezogen werden. Dieser Aspekt ist auch für Filmtranslation zentral, weshalb darauf in Kapitel 2 im Detail eingegangen wird.

1.3.2. Kommunikative Funktionen

Laut Nord „hat“ ein Text nicht per se eine Funktion, sondern „erhält“ seine (kommunikative) Funktion (bzw. die Kombination aus den mehreren kommunikativen Funktionen) in der konkreten Rezeptionssituation. Diese Situation ergebe sich aus textexternen Faktoren bzw. „aus der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle, Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass einer kommunikativen Handlung“ (1993:9). Wie bereits erwähnt wird hier (begrifflich) zwischen intendierter Funktion und der Funktion, die beim Zielpublikum ankommt, unterschieden. Geglückt sei eine Kommunikationshandlung, wenn eine Textfunktion erreicht wird, die der intendierten Funktion entspricht. Da dies aber schwer erreichbar sei, vor allem, wenn Sender*in und Empfänger*in nicht nur eine zeitliche und räumliche Distanz, sondern auch eine kulturelle Distanz trennt, müsse man sich in den meisten Fällen mit einer ungefähren Entsprechung zufriedengeben (vgl. Nord 1993:11).

Auf allen sprachlichen Ebenen müssen von Translator*innen Entscheidungen getroffen werden, um ein Translat zu produzieren, dass die intendierte(n) Funktion(en) erreichen kann (Inhalte, Aufbau des Textes, Syntax, Lexik, aber auch Interpunktion...) (vgl. Nord 1993:10). Laut Nord sollten Elemente im Ausgangstext nicht dahingehend analysiert werden, welche kommunikative Funktion sie realisieren, sondern überprüft werden, welche Elemente eine bestimmte kommunikative Funktion realisieren können. Es sollte also bei der Analyse nicht von den Elementen sondern von den Funktionen ausgegangen werden. Elemente könnten immer auch mehrere Funktionen erfüllen, wobei eine Hierarchie bzw. Gewichtung der Funktionen festgestellt werden könne (vgl. Nord 1993:288f.). Eigennamen könnten zum Beispiel

sowohl dazu eingesetzt werden, ein bestimmtes kulturelles Setting vorzugeben, als auch dazu, eine Person zu charakterisieren. Die Charakterisierung einer Person könne jedoch wiederum auch durch andere Mittel erreicht werden (vgl. Nord 1997:45). Laut Nord sei in hierarchischer Abfolge festzustellen, ob die jeweiligen Funktionen in der Zielkultur realisierbar sind, wobei die von der Senderin/dem Sender intendierten Funktionen in jedem Fall zu respektieren seien – jedoch nicht unbedingt die Funktionshierarchie beibehalten werden müsse (vgl. Nord 1993:289).

Zur Konkretisierung des „abstrakten Funktionsbegriffs“ – also um zu zeigen, wie der Begriff beim Übersetzen praktisch angewendet werden kann – verwendet Nord ein Funktionsmodell, das an den Modellen von Karl Bühler und Roman Jakobson angelehnt sei. Dabei werden kommunikative Funktionen in vier Kategorien geteilt: 1) die referentielle oder Darstellungsfunktion, 2) die expressive oder Ausdrucksfunktion, 3) die operative oder Apellfunktion⁷ und 4) die phatische Funktion (vgl. Nord 1993:10). Bei allen Kategorien betont Nord, dass die jeweiligen Intentionen der Autorin/des Autors zu respektieren seien (im Sinn der Loyalität) und im Sinne der Funktionsgerechtigkeit das Translat auf das Zielpublikum abgestimmt werden müsse (vgl. Nord 1997:57f.).

Die *referentielle oder Darstellungsfunktion* dient laut Nord (1993:10) der „Mitteilung über die Gegenstände und Erscheinungen der außersprachlichen Welt“. In literarischen Texten diene die referentielle Funktion dazu, „die fiktive ‚Welt‘ aufzubauen und in Beziehung zur realen Welt der Leser(innen) zu setzen“. Als für die Übersetzung diesbezüglich besonders wichtig betont Nord die Aspekte „Kulturreferenz“, „Personencharakterisierung“, „Situations-schilderung“ und „Handlungsdarstellung“ (vgl. Nord 1997:43).

Bei Übersetzung müssen Textelemente mit referentieller Funktion vor allem für die Zieltextempfänger*innen „verstehbar“ sein (vgl. Nord 1997:58). Übersetzer*innen müssen laut Nord „eingreifen“ wenn bei den Zieltextrezipient*innen ein kulturelles Wissen, das im Ausgangstext vorausgesetzt wird, nicht vorhanden sein könne. Dem Zielpublikum sollen angemessene Verstehensvoraussetzungen für Elemente mit referentieller Funktion geschaffen werden (vgl. Nord 1997:53ff.).

Die *expressive oder Ausdrucksfunktion* betrifft laut Nord (1993:10) den „Ausdruck der Einstellung des Senders zu den Gegenständen und Erscheinungen der Welt“ (vgl. Nord 1993:10) und werde „durch bewertende oder emotional konnotierte Lexeme, besonders Adjektive, durch Interjektionen, durch die Verwendung von Pronomina und Verbformen der 1. Person, Suggestivfragen, Superlative und Elative, Diminutiva, Augmentativa und ähnliche Mittel [signalisiert]“ (vgl. Nord 1997:47). In literarischen Texten sei es jedoch häufig so, dass Expressivität indirekt dazu verwendet wird, einen Apell auszudrücken: „einen Appell, zum Mitleiden, Mitfreuen, sich-Distanzieren, Partei ergreifen“ (vgl. Nord 1997:47). Laut Nord sei die „expressive Intention“ der Autorin/des Autors zu respektieren, wobei „Abweichungen vom Wertesystem der Zielkultur hinreichend markiert sein“ sollten. Dabei sei ihre Form an die jeweiligen kulturellen Konventionen anzupassen (vgl. Nord 1997:58).

⁷ Später „Appellative Funktion“ genannt (vgl. Nord 1997).

Die *operative oder Apellfunktion bzw. appellative Funktion* richtet sich direkt an die Empfänger*innen. Damit die intendierte Funktion erreicht werden könne bzw. der Appell ankommen kann, müsse müssten bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein und der/die Empfänger*in müsse auch „mitspielen“, also gemäß der Intention reagieren. Als Beispiel nennt Nord literarische Buchtitel, die als Instrument der Interpretationssteuerung dienen können, also zu einer bestimmten Interpretation der Geschichte anregen sollen (vgl. Nord 1997:49).

Die *phatische Funktion* von Elementen habe mit „Herstellung, Aufrechterhaltung und Beendigung von Kontakt“ zu tun (vgl. Nord 1993:10). Phatische Äußerungen seien stark von Konventionen geprägt, in dem Sinn, dass eine Äußerung referentiell, expressiv oder appellativ verstanden werden könne, wenn sie von konventionellen Mustern abweiche (vgl. Nord 1997:52). Will man eine bestimmte phatische Funktion erzielen, muss man sich also fragen, welche Elemente dazu für das jeweilige Zielpublikum geeignet sind.

1.3.3. Kultur

Übersetzung ist laut Reiß und Vermeer nicht nur ein Transfer von einer Sprache in eine andere, sondern vor allem auch ein „kultureller Transfer“ (Reiß/Vermeer 1984:120). Vermeer (1994:34) beschreibt „transkulturellen Transfer“ als „Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“. Auch Holz-Mänttari stellt fest, dass Translation stattfindet, wenn zur Erreichung eines bestimmten Ziels ein Botschaftstransfer über kulturelle Grenzen notwendig ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:86f.). Die Beteiligten an einer Kommunikationssituation, in der Translationsbedarf besteht, gehören verschiedenen Kulturen an. Die „Kooperant*innen“ bringen dabei ihre jeweilige kulturspezifische „tradierte Ansicht von Welt“ mit, „die alle interpretatorischen und kreativen Handlungen beeinflusst“ (Holz-Mänttari 1984:30). Da es beim translatorischen Handeln darum gehe, „Botschaftsträger für transkulturellen Botschaftstransfer zu produzieren“, müssen Translationsentscheidungen immer im Sinne der Translatfunktion in Hinblick auf die Zielkultur getroffen werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:83).

Entsprechend dieser Sicht auf Translation fordert Vermeer (1994:39), ein/e Translator*in solle „nicht nur mindestens zweisprachig, sondern auch bikulturell sein“ bzw. im Sinne eines Verständnisses von Kultur als komplexes System von Dia- und Idiokulturen (also die Kulturen von sozialen Untergruppen und die Kulturen einzelner Individuen) sowohl plurilingual als auch plurikulturell. Translator*innen müssen die „Welten“ der Auftraggeber*innen, des Zielpublikums und ihre eigene voneinander „unterscheiden können und alle drei kennen und in Relation zueinander bringen können“ (vgl. 1994:41). Laut Vermeer ist Plurikulturalität noch wichtiger, als Plurilingualität, da man Sprachfehler leichter verzeihe, als „bewusste, aber anscheinend tiefer ansetzende soziale Verstöße“ (vgl. 1994:43).

Scheint es auch eindeutig zu sein, dass Translation in funktionalen Ansätzen immer (trans-)kultureller Transfer ist, in der das Translat auf zielkulturelle Konventionen ausgerichtet wird, ist es dennoch nicht einfach, eine allgemeingültige Definition für den Begriff Kultur zu finden. Reiß und Vermeer (1984:26) sehen Kultur als „die in einer Gesellschaft geltende

soziale Norm und deren Ausdruck“ bzw. greifen die weitverbreitete Definition nach Göhring auf, demnach Kultur als all das ist, „was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten“. Problematisch bei dieser Definition ist, dass der Eindruck entsteht, Kulturen könnten klar voneinander abgegrenzt werden. Nord (1993:20f.) definiert Kultur in ähnlicher Weise als „eine Gemeinschaft oder Gruppe, die sich durch gemeinsame Formen des Verhaltens und Handelns von anderen Gemeinschaften und Gruppen unterscheidet“. Dieses Handeln sei mehr als Tendenz zu sehen. Es gäbe Konventionen, die auch (un)bewusst durchbrochen werden könnten. Sie betont jedoch, dass Kulturräume nicht unbedingt mit geographischen bzw. sprachlichen (und keinesfalls mit staatlichen) Einheiten zusammenfallen müssen. Auch seien die Grenzen nicht eindeutig bzw. unscharf und die Kulturräume überlappend. Konkret für die Übersetzung sei wichtig, die jeweiligen Unterschiede der beteiligten Kulturen festzustellen bzw. welche Unterschiede nicht übersetzungsrelevant seien.

Noch adäquater für die heutige Zeit scheint jedoch das von Wolfgang Welsch formulierte Konzept der „Transkulturalität“ zu sein, demnach Kulturen (heute) keine in sich geschlossenen, homogenen Kugeln im Sinn eines traditionellen Kulturbegriffs seien, sondern „intern vielfältige Differenzen auf[weisen] und [...] extern stark miteinander verflochten [sind]“ (Welsch 2012:146). Ebenso sei eine Tendenz zu beobachten, dass Einzelkulturen immer weniger klar voneinander abgegrenzt werden könnten und dass „zeitgenössische Kulturen intern durch Hybridisierung gekennzeichnet“ seien. In den meisten Ländern der Welt leben Menschen unterschiedlichster Herkunft zusammen bzw. sind miteinander in Kontakt. Ebenso können über das Internet Inhalte und Informationen von überall abgerufen werden und Produkte sind nicht mehr nur am Ort der Produktion verfügbar (vgl. Welsch 2012:147f.)

Prägend ist diese Entwicklung eindeutig auch für die Filmindustrie bzw. für die internationale Rezeption von Filmen. Vor allem Filme, die mit starker Medienresonanz verbunden sind, sollten am besten gleichzeitig in mehreren Ländern gezeigt werden. Es kann hier jedoch auch beobachtet werden, dass Filmübersetzungen weniger konkret auf ein bestimmtes Zielpublikum und auch nicht auf eine bestimmte Zielkultur abgestimmt, sondern hauptsächlich in bestimmte „Sprachen“ übersetzt werden⁸. Hier ist zu bedenken, dass „Sprache“ ein ebenso schwer eingrenzbares Konstrukt ist, wie Kultur, abgesehen von den sprachpolitisch festgelegten Benennungen für Einzelsprachen. Eine „Sprache“ ist immer mit verschiedenen Kulturen und verschiedenen sprachlichen Varianten verbunden, die fließend ineinander übergehen und sich überlappen.

Filme tragen einerseits dazu bei, dass Kulturen (und das damit verbundene „Wissen“) immer mehr verschwimmen, andererseits scheint es für Filmübersetzungen, die für ein sehr

⁸ Ähnlich argumentiert auch Nord (1993:20) bezüglich Übersetzung von Buchtiteln, dass eine detaillierte Differenzierung von Kulturgemeinschaften statt Sprachgemeinschaften nicht gerechtfertigt sei, da es ja auch in der Praxis so sei, dass „ein spanischsprachiger Titel nicht speziell für den kolumbianischen, sondern für den spanischsprachigen Buchmarkt formuliert wird“. Hier kann jedoch für den deutschen Sprachraum gesagt werden, dass deutsche Synchronisationsfassungen vorrangig in Deutschland in einer bundesdeutschen Sprachvarietät produziert werden, um jedoch auch jenseits von Deutschland rezipiert zu werden.

breites Publikum ausgelegt sind, förderlich zu sein, wenn dieses Publikum über ein immer breiter werdendes Kulturwissen verfügt.

1.3.4. Literatur und Film

Die in diesem Kapitel vorgestellten funktionalen Ansätze zielen darauf ab, eine allgemeingültige Theorie zu etablieren, die alle Arten der Translation miteinschließt, und somit auch für die Übersetzung literarischer Texte⁹ anwendbar ist. Wenn Translation „grundsätzlich an der Funktion des Zielprodukts in neuen Handlungsgefügen“ ausgerichtet werde, könne damit jegliche Art des translatorischen Handelns erfasst werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:89).

Literarische Kommunikation kann laut Nord (1997:38) als Sonderform der Kommunikation, mit den gleichen Regeln und Bedingungen der allgemeinen Kommunikation, betrachtet werden. Ähnlich argumentiert Holz-Mänttari (1984:55), dass das kommunikative Handeln sinnlos wäre, wenn nicht auf die „aktiv-rezeptive Form der kommunikativen Fähigkeit des Menschen“ zurückgegriffen werde – das Rezipieren oder Verstehen eines Textes wäre nicht möglich, wenn sich Textproduzent*innen nicht allgemeingültiger kommunikativer Mittel bedienen würden (vgl. Holz-Mänttari 1984:87f).

Nord geht davon aus, dass Sender*innen bei literarischer Kommunikation ebenso wie bei nicht-literarischer Kommunikation eine bestimmte kommunikative Intention verfolgen und dass Empfänger*innen einem literarischen Text jeweils eine bestimmte Funktion zuschreiben (den Text „für sich ‚funktional‘ machen“). Der Unterschied zu nicht-literarischen Texten könne so formuliert werden, dass bei Gebrauchstexten „die Relation zwischen senderbedingter Intention und empfängerbedingter Funktion“ eindeutiger sei, bzw. sich normalerweise leichter „aus den situativen Gegebenheiten und den konventionell festgelegten sprachlichen Merkmalen“ ableiten ließen (vgl. 1997:38). Literarischen Texten werde häufig eine „funktionale Vagheit“ oder „Multifunktionalität“ zugeschrieben, bzw. „die Offenheit für die verschiedensten Funktionen (hier: Interpretationen)“ (vgl. 1997:40). Für eine (literarische) Übersetzung, bei der nach kulturellen Konventionen angestrebt werde, die intendierte Funktion des Ausgangstextes zumindest zu respektieren, heißt das, dass es schwierig sein kann, diese intendierte Funktion klar zu definieren. Dies unterstreicht die Annahme, dass Übersetzung immer Interpretation ist, und dass es nie „eine allgemeingültige“ Übersetzung geben kann, sondern diese immer von mehreren Faktoren abhängt.

Auch wenn sich sowohl literarische als auch nicht-literarische Übersetzungen unter einer Theorie zusammenfassen lassen, werden literarische Texte laut Nord „*de facto* anders übersetzt [...] als nicht-literarische Texte“ (1988:52). Als Versuch, die Ursache für diesen Umstand zu erklären, geht sie auf Unterschiede in der Rezeptionssituation ein. Die Rezeptionssituation eines literarischen Texts unterscheide sich von der eines nicht-literarischen Textes darin, dass ersterer textextern „literarisch“ markiert, und deshalb mit einer literarischen Sender*innen-Intention und einer literarischen Erwartung der Empfänger*innen verbunden sei,

⁹ Es wird für diese Arbeit angenommen, dass die hier dargelegten Annahmen über literarische Texte auch auf Film anwendbar sind.

die jeweils kulturspezifisch geprägt seien; es hänge also von den jeweiligen kulturellen Konventionen ab, was als literarisch gilt. „Literarität“ sei dabei eine „Grundfunktion des literarischen Textes“, die nicht davon abhängig ist, welche (individuellen) Funktionen ein/e Sender*in für einen bestimmten literarischen Text intendiert hat. Textinterne Faktoren seien nicht „an sich“ literarisch, sondern könnten in einer nicht-literarisch markierten Kommunikationssituation auch nicht-literarisch interpretiert werden (vgl. Nord 1988:53).

Bei literarischen Texten ist es auch nötig, die Kommunikationssituation in eine innere und eine äußere Kommunikation aufzuteilen, wie es von Pfister (2001¹¹:20ff.) zur Analyse dramatischer Texte vorgeschlagen wird. Narrative Texte hätten laut Pfister folgende Arten von Sender*innen und Empfänger*innen: ein/e empirische/r Autor*in (S4), ein/e implizite/r Autor*in (S3), ein/e fiktionale/r Erzähler*in (S2), zwei Figuren (jeweils S1 oder E1, als inneres Kommunikationssystem), ein/e implizierte/r Rezipient*in (E3), ein/e fiktionale/r Leser*in (S2) und die empirischen Rezipient*innen (E4). S2 sowie E2 seien Teil eines „vermittelnden Kommunikationssystems“ und entfallen im Kommunikationsmodell dramatischer Texte. Laut Pfister wird die kommunikative Funktion dieses vermittelnden Kommunikationssystems bei dramatischen Texten auf das innere Kommunikationssystem verlagert. Das seien zum Beispiel Fragen und Antworten von S/E1, die dem Publikum bestimmte Informationen vermitteln. Für diese Arbeit soll angenommen werden, dass das Kommunikationssystem dramatischer Texte auch auf Filme anwendbar ist, da hier eine ähnliche Struktur zu beobachten ist. Ebenso wird angenommen, dass dafür im allgemeinen eine Unterscheidung in ein inneres (S/E in der „fiktiven“ Welt) und ein äußeres Kommunikationssystem (S/E in der „realen“ Welt) ausreichend ist.

Übersetzungswissenschaftlich bzw. konkret für die vorliegende relevant ist das einerseits, da – wie oben dargelegt – die innere/literarische Kommunikation sich denselben kommunikativen Mitteln bzw. Konventionen bedient, wie die „reale“ Welt. Bei das Anredesystem betreffenden Übersetzungsentscheidungen muss demnach auf die zielsprachlichen Konventionen diesbezüglich geachtet werden. Andererseits kann angenommen werden, dass Anredeelementen jeweils für das innere und das äußere Kommunikationssystem verschiedene kommunikative Funktionen zugeschrieben werden kann. Laut Nord (1997:38) stelle die „innere Situation“ eines fiktionalen Texts keine eigene Kommunikationssituation dar, sondern sei „als Mittel zum Zweck in der äußeren Kommunikation“ zwischen Sender*in und Empfänger*in zu sehen, da fiktive Charaktere nicht von sich aus handeln würden, sondern weil ein/e Autor*in dies so will. Das könnte so verstanden werden, dass Anredeelemente zwar so übersetzt werden sollten, dass sie (formal) den zielkulturellen Konventionen folgen – wie Nord dies für phatische Elemente fordert –, jedoch die von Autor*innen bzw. Auftraggeber*innen intendierte Funktion bei Übersetzungsentscheidungen im Vordergrund stehen sollten.

1.4. Zusammenfassung

Als theoretischer Rahmen, auf dem diese Arbeit basieren soll, wurden funktionale Ansätze präsentiert, die die heutige Translationswissenschaft maßgeblich geprägt haben: die „Skopos-

theorie“ von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984), die Theorie „Translatorisches Handeln“ von Justa Holz-Mänttari (1984) sowie erweiternde Ansätze (u. a. „Loyalität“ und „Funktionsgerechtigkeit“) von Christiane Nord (1988, 1989, 1993, 1997).

In der vorliegenden Arbeit wird eine Auffassung von Translation (als Überbegriff für Übersetzen und Dolmetschen) dargelegt, die diese nicht als bloße Transkodierung bzw. nicht als Ersetzen der Elemente einer Sprache durch die Elemente einer anderen Sprache sieht, sondern im Sinne der Skopostheorie. Nach dieser allgemeinen Translationstheorie ist für Translationsentscheidungen maßgeblich, wozu ein Translat benötigt wird, also konkret welche Funktion dafür intendiert ist, in welcher Situation es verwendet werden soll/verwendet wird bzw. für welches Zielpublikum. Translation passiert demnach nicht im luftleeren Raum, sondern ist eine Handlung, mit der etwas bewirkt werden soll. Die translatorische Handlung ist Teil eines größeren komplexen Handlungsgefüges, an dem mehrere Interaktionspartner*innen beteiligt sind, deren Handlungen auf ein Gesamtziel ausgerichtet sind. Innerhalb dieses Handlungsgefüges findet Translation statt, um Kommunikation über Kulturgrenzen hinweg zu ermöglichen.

Translator*innen übernehmen (nach Holz-Mänttari) in diesem Handlungsgefüge die Rolle der Expert*innen. Sie werden aufgrund ihrer Fachkenntnisse für die Produktion eines Translats beauftragt. Als Expert*innen tragen sie die Verantwortung, ein funktionsgerechtes Translat zu produzieren. Diese Verantwortung beginnt bereits vor der eigentlichen translatorischen Handlung, wenn sie Auftraggeber*innen die nötigen Informationen zur Verfügung stellen, um den Bedarf bzw. den Auftrag zu spezifizieren, bzw. sich selbst alle Informationen beschaffen, die sie zur Produktion des Translats brauchen.

Das Ziel einer allgemeinen Translationstheorie ist es auch, das translatorische Handeln erklärbar und nachvollziehbar zu machen. Translator*innen, die über theoretische Fachkenntnisse verfügen, können diese nutzen, um das von ihnen produzierte Translat auch nach außen zu „verteidigen“, also ihre Translationsentscheidungen zu erklären, und dadurch dazu beitragen, dass translatorische Kompetenz für Lai*innen sichtbar wird.

Eine Translationstheorie muss sich auch mit der Frage befassen, in welcher Relation ein Ausgangstext und ein Zieltext zueinanderstehen (müssen). Der Skopostheorie zufolge ist ein Translat ein Informationsangebot in einer Zielkultur bzw. -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur bzw. -sprache. In gewisser Weise müssen also die Informationen, die im Zieltext enthalten sind, auch im Ausgangstext vorkommen. Zur genaueren Beschreibung dieser Beziehung wird der Begriff „Äquivalenz“ als nicht geeignet angesehen, da dieser mehr mit der Sicht auf Translation als bloße Transkodierung zusammenhängt, also dass ein Ausgangstext nur in einer anderen Sprache wiedergegeben wird. Für Reiß und Vermeer ist stattdessen der Begriff „Adäquatheit“ zu verwenden, da ein Translat für eine Zielsituation „adäquat“, also angemessen sein müsse. Noch geeigneter erscheint der von Nord verwendete Begriff „Funktionsgerechtigkeit“, da er sich konkreter darauf bezieht, dass ein Translat eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Um aber die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext noch zu konkretisieren führt Nord das Konzept der „Loyalität“ ein – ein ethisches Prin-

zip, demzufolge sich ein/e Translator*in gegenüber ihren/seinen Handlungspartner*innen (Auftraggeber*in, Autor*in, Zieltextrezipient*innen) „loyal“ verhalten muss. So ist die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext nicht vollkommen frei, sondern wird durch Konventionen und Erwartungen der Beteiligten beeinflusst, da Translator*innen diese bei der Produktion eines Translats berücksichtigen sollen. Zu den Konventionen in „unserer Kultur“ gehört es laut Nord auch, dass die Intention des Autors bzw. der Autorin des Ausgangstexts zu respektieren sei.

Auf Basis der Annahme, dass grundsätzlich zwei Funktionsrelationen zwischen Ausgangstext und Zieltext möglich sind, formuliert Nord zwei Übersetzungstypen: die dokumentarische Übersetzung, bei der Zielrezipient*innen zu „Beobachter*innen“ einer ausgangssprachlichen Kommunikationssituation werden, und die instrumentarische Übersetzung, in der das Translat in einer Zielsituation als „Instrument“ funktionieren soll, und sich am Ausgangstext als „Modell“ orientiert.

Am Handlungsgefüge Translation sind mehrere Personen beteiligt. Holz-Mänttari teilt diese Beteiligten in sechs zentrale Rollen ein, die auch teilweise auf einzelne Personen zusammenfallen können. Eine translatorische Handlung wird von einem/einer Initiator*in, der/die Bedarf an einem Translat hat, um ein konkretes Ziel zu erreichen, eingeleitet. Diese Person entscheidet, ob das gelieferte Translat für die Erreichung des Ziels geeignet ist. Das Translat wird von einem/einer Besteller*in bei einem/einer Translator*in bestellt. Der/die Translator*in als Expertin für translatorisches Handeln soll dazu beitragen, dass der Auftrag geeignet ist, das Ziel zu erreichen. Das fertige Translat wird in der Zielsituation von einem/einer Zieltext-Applikator*in verwendet bzw. von Zieltext-Rezipient*innen rezipiert. Es muss dazu auf diese konkrete Zielsituation abgestimmt werden. Oft muss von „intendierten Rezipient*innen“ ausgegangen werden, da das Zielpublikum nicht genau bekannt ist. Ob das Translat die intendierte Funktion erzielt, ergibt sich in der Rezeptionssituation.

Mit der Frage, was Translation im funktionalen Ansatz ist, geht auch einher, was die Basis einer Translation ist, also was übersetzt wird. Translation wird nicht als Transfer eines Textes in eine andere Sprache angesehen, sondern als die Produktion eines Botschaftsträgers (im Verbund) für Kommunikation über kulturelle Grenzen hinweg. Das heißt einerseits, dass es nicht darum geht, einen Ausgangstext 1:1 in eine Zielsprache zu transkodieren, und andererseits, dass sich Translation nicht auf Text beschränkt, sondern Texte in ihrer Funktion als Träger von Botschaften in Kombination/„Verbund“ mit anderen Botschaftsträgern verstanden werden sollten. Besonders bei schriftlichen Texten ist auch eine visuelle Komponente im Spiel, die sich auf verschiedene Weise auf die Bedeutung des Textes auswirken kann. Da dieser Aspekt der „Multimodalität“ besonders für Translation im Filmbereich relevant ist, wird darauf im folgenden Kapitel detaillierter eingegangen.

Zur Beantwortung der Frage, was übersetzt wird, wurde auch auf die kommunikative Funktion von Texten bzw. Elementen eingegangen. Diese Funktionen erhält ein Text in der konkreten Rezeptionssituation, gesteuert durch textexterne Faktoren. Nord teilt diese kommunikativen Funktionen auf Basis existierender Funktionsmodelle in vier Kategorien ein: die

referentielle bzw. Darstellungsfunktion, die expressive oder Ausdrucksfunktion, die operative oder Apellfunktion und die phatische Funktion. Elemente/Texte müssen in Zielsituation nicht dieselbe Funktion haben, wie in der Ausgangssituation. Je nach Skopos soll ein Translat bzw. sollen Elemente eines Translats eine gewisse Funktion erfüllen. In Hinblick darauf sollten laut Nord Elemente des Ausgangstexts dahingehend untersucht werden, welche Funktion sie erfüllen, und analysiert werden, welche Funktionen im Zieltext realisiert werden sollen.

Da Translation als kultureller Transfer positioniert wurde, muss auch auf die Frage eingegangen werden, was Kultur eigentlich ist. Kulturen sollen für diese Arbeit nicht als klar abgrenzbar gesehen werden, sondern im Sinne des Begriffs „Transkulturalität“ nach Welsch (2012) als stark untereinander verflochtene und heterogene Einheiten, deren Grenzen sich durch die Entwicklungen der Globalisierung immer mehr verwischen.

Wenn Filme synchronisiert oder Untertitelt werden, so geschieht das meistens für eine sehr breite Zielgruppe. Übersetzungen werden hauptsächlich für einzelne Sprachen angefertigt, also für alle Menschen, die einen Film in einer bestimmten Sprache sehen wollen. Sprache kann als Teil einer Kultur gesehen werden, aber ein Sprachraum deckt immer verschiedene Kulturen ab. Umso größer die Zielgruppe ist, desto heterogener ist sie, was es schwierig machen kann, eine Übersetzung auf die Rezipient*innen abzustimmen. Hier könnte förderlich sein, dass im Sinne des Begriffs „Transkulturalität“ kulturelles Wissen immer mehr verschwimmt, bzw. immer mehr Menschen über kulturelles Wissen aus anderen Teilen der Welt verfügen.

Eine allgemeine Translationstheorie soll gleichermaßen auf die Übersetzung von Gebrauchstexten wie die Übersetzung von literarischen Texten anwendbar sein. Die Aussagen über literarische Texte sollen sich hier gleichermaßen auf Filme beziehen. Laut Holz-Mänttari bedient sich literarische Kommunikation denselben Mitteln, wie nicht-literarische Kommunikation, da sonst Texte nicht verstanden werden könnten. Nord erklärt, literarische Texte werden anders übersetzt, als nicht-literarische Texte. Der Unterschied zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten liege darin, dass literarische Texte als solche textextern markiert sind, und deshalb abhängig von spezifischen Erwartungen an literarische Texte rezipiert werden. Außerdem sei die kommunikative Intention bei literarischen Texten weniger eindeutig als bei „Gebrauchstexten“. In „unserer Kultur“ gehöre es zu den Konventionen und Erwartungen der Rezipient*innen bzw. der Beteiligten, dass die Translatfunktion der Autor*innen-Intention nicht zuwiderläuft.

Als spezifisch für literarische Texte wird auch angenommen, dass dabei (nach Pfister 2001¹¹) zwischen einem inneren und einem äußeren Kommunikationssystem unterschieden werden kann, also der Kommunikation in der „fiktiven“ Welt und der „realen“ Welt. Dies gilt insbesondere auch für Filme. Für diese Arbeit wird diese Unterscheidung für die Analyse der kommunikativen Funktionen von Anredeelementen relevant, da angenommen werden kann, dass sich die jeweiligen Funktionen innerhalb beider Kommunikationssysteme unterscheiden werden.

2. Audiovisuelle Translation

Um das Phänomen der Übersetzung von Anredeelementen im Kontext von Filmsynchronisation wissenschaftlich zu behandeln, ist es notwendig, den Translationsmodus Synchronisation sowie dessen Position als Forschungsgegenstand innerhalb der Audiovisuellen Translationswissenschaft zu ergründen. Dazu soll zuerst der Audiovisuelle Text an sich besprochen werden, um danach – ausgehend vom bereits präsentierten funktionalen Translationsverständnis – auf die Disziplin der Audiovisuellen Translationswissenschaft einzugehen, gefolgt von praktischen Aspekten der Audiovisuellen Translation mit Fokus auf die (Film-)Synchronisation.

2.1. Audiovisuelle Texte

2.1.1. Was ist ein Text?

Allgemeinsprachlich wird „Text“ hauptsächlich mit Schriftlichkeit in Verbindung gebracht¹⁰. Hier soll dafür jedoch ein erweitertes Verständnis gelten, und zwar im Sinne von Holzmänttärís Begriff „Botschaftsträger im Verbund“, wie sie – wie im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochen – Ausgangs- und Zielmaterial von Translation benennt (1984:86f). Der Begriff „Text“, insbesondere wie er hier verwendet werden soll, ist grundsätzlich nicht leicht zu definieren und abzugrenzen. Es soll jedoch festgelegt werden, dass der Terminus nicht auf Schriftlichkeit begrenzt gesehen wird.

Sinnvoll erscheint ein sehr weitgefasstes Textverständnis, wie es Zabalbeascoa (1997, 2008) vorlegt. Er stellt fest, dass „Text“ (nach de Beaugrande und Dressler 1981:3) eine kommunikative Okkurrenz ist, die sieben Textualitätskriterien erfüllt, nämlich Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität (vgl. 1997:330). Diese Textualitätskriterien seien nicht nur bei verbalen Elementen gegeben, sondern auch bei nonverbalen (vgl. 2008:22). Die Frage, die Zabalbeascoa (2008:21) stellt, nämlich, ob ein verbaler Bestandteil gegeben sein muss, um von „Text“ (bzw. in weiterer Folge von „Translation“) sprechen zu können, ist daher mit „nein“ zu beantworten, wenn „Text“ alles sein kann, was als kommunikatives Mittel eingesetzt wird.

Nach dem dargelegten Textverständnis kann auch Film als Text gesehen werden – und zwar nicht nur das Drehbuch, auf dem dieser basiert, bzw. das Transkript, das eventuell unterstützend für eine Übersetzung verwendet wird. Film soll in seiner Gesamtheit als audiovisueller Text gesehen werden.

2.1.2. Was ist ein audiovisueller Text?

Wenn Text – wie bei Zabalbeascoa – allgemein als kommunikative Handlung gesehen wird, kann audiovisueller Text als kommunikativer Akt mit auditiven und visuellen Komponenten beschrieben werden (Zabalbeascoa 2008:21), bei dessen Rezeption sowohl das Sehvermögen, als auch das Gehör genutzt wird (2008:24). Dies ist eine Definition, die es zulässt, sehr diver-

¹⁰ Vgl. die Definition in Duden online (o. J.): „[schriftlich fixierte] im Wortlaut festgelegte, inhaltlich zusammenhängende Folge von Aussagen.“

se Arten von Texten einzuschließen. Sinnvoll erscheint ebenso die Forderung von Díaz-Cintas (2009:5), audiovisuelle Texte sollten nicht als Textsorte, sondern als Texttyp gesehen werden, der viele Textsorten umfasst – eine Ansicht, die schon bei Reiß (1977) erkennbar sei, die einen audio-medialen Texttyp vorschlägt. Später wurde von Reiß jedoch spezifiziert, dass sie Multimedialität als Variante sieht, die in allen drei von ihr genannten Grundtypen (informativ, expressiv und operativ) vorkommen können (vgl. Reiß 1995:87).

Wenngleich in dieser Arbeit die Analyse eines Spielfilmes im Fokus steht, so ist Audiovisualität keinesfalls auf solche zu begrenzen. Als weitere Beispiele für audiovisuelle Texte nennt Díaz-Cintas (2009:6) Corporate Videos, Dokumentarfilme, Fernsehserien¹¹, Reality Shows und Videospiele. Diese anderen Beispiele würden auch ein viel größeres Übersetzungsvolumen ausmachen. Nach dem audiovisuellen Textverständnis von Zabalbeascoa muss nicht unbedingt ein Bildschirm involviert sein, um von einem audiovisuellen Text zu sprechen – auch Theaterproduktionen können eingeschlossen werden (vgl. 2008:24f.).

2.1.3. Multimodalität

„Translating only the linguistic component without taking into account the value of the other semiotic dimensions of film [...] would certainly be a recipe for disaster” (Díaz-Cintas 2009:9). Eine zentrale Eigenschaft von Filmen und allen anderen audiovisuellen Texten ist es, dass sie ihre Bedeutung(en) nicht nur durch sprachliche Elemente erhalten, sondern auch bzw. besonders andere auditive und visuelle Elemente bedeutungstragend sind. Für die Beschreibung dieser Eigenschaft soll auf das von Kress und Van Leeuwen geprägte Konzept der Multimodalität zurückgegriffen werden, demnach multimodale Texte all jene Texte sind, deren Bedeutung auf mehr als einer Ebene ausgedrückt wird (1998²:183). „Modi“ sind in diesem Konzept semiotische Ressourcen, die in einer spezifischen Kommunikationssituation in einer bestimmten Art und Weise kombiniert werden (vgl. 2001:21f.). Das heißt, es sind Arten von bedeutungstragenden Elementen, die miteinander kombiniert werden, um ein bestimmten übergeordnetes Ziel zu erreichen. Modi können wiederum in verschiedenen (Produktions-)Medien realisiert werden. Medien werden als materielle Ressourcen gesehen, die in der Produktion von semiotischen Produkten und Ereignissen verwendet werden, einschließlich der Werkzeuge und Materialien, die dafür verwendet werden (vgl. 2001:21f.) Der Begriff „Medium“ wird so verwendet, dass er sich auch auf Medien beziehen kann, die keine bleibenden Spuren hinterlassen, wie gesprochene Sprache oder Musik (vgl. 2001:6f.).

Das Konzept der Multimodalität beschränkt sich jedoch nicht auf audiovisuelle Texte. Wenngleich sich Kress und Van Leeuwen in „Reading Images“ darauf konzentrieren, wie in Visuellem in Kombination mit Sprache Bedeutungen realisiert werden, betonen sie, dass sprachliche Elemente in einem Text immer nur eine Art von mehreren bedeutungserzeugenden Elementen sind. Auch ein gesprochener Text sei nie rein verbal¹², sondern immer auch mit nonverbalen visuellen Kommunikationsmodi verbunden, wie Mimik, Gestik, Körperhal-

¹¹ Wichtig sei es laut Díaz-Cintas (2009:6) auch, für die audiovisuelle Translationsforschung Spielfilme und Fernsehsendungen nicht gleichzusetzen, da es sich dabei um verschiedene Medien handle.

¹² Vgl. auch Remael (2010:13).

tung etc. Ebenso gehen mit einem geschriebenen Text nonverbale Aspekte einher: Die Art, wie er dargestellt wird (z. B. auf welchem Material, in welchem Layout) stellt ebenso eine bedeutungstragende Komponente dar (vgl. 1998²:39). Multimodale Texte sind also nicht nur audiovisuelle Texte, aber alle audiovisuellen Texte können als multimodal bezeichnet werden.

Ähnlich dem Axiom von Watzlawick et al. (1969:53), demnach man nicht *nicht* kommunizieren könne, postulieren Kress und Van Leeuwen: „meaning is made everywhere“. Man könne Sprache nicht in Elemente aufteilen, die Bedeutung erzeugen, und solche, die dies nicht tun – wie es in der Vergangenheit in der Linguistik festgestellt worden sei. Grammatikalische Strukturen und Syntax seien ebenso bedeutungstragend, wie lexikalische Elemente es sind (vgl. 2001:111). Dies kann aber nicht nur für Sprache gesagt werden, sondern für alle Elemente in einer Kommunikationssituation. Alles was man tut und nicht tut, wird vom Gegenüber interpretiert.

Kress und Van Leeuwen versuchen eine gemeinsame Terminologie zu erarbeiten, die sich sowohl auf die Analyse von (nonverbalem) Bildmaterial als auch sprachlichen Elementen anwenden lässt. Dadurch sollen die Grenzen zwischen zwei Forschungsdisziplinen aufgehoben werden; denn die verschiedenen „Codes“, die einen multimodalen Text ausmachen, können sinnvoll nur gemeinsam analysiert werden, da sie miteinander in Beziehung stehen und sich gegenseitig beeinflussen (vgl. 1998²:183).

2.1.4. Multimodalität: 1+1=3

Zentral für das Konzept der Multimodalität ist es, dass – wie bereits angeführt – multimodale Texte Bedeutung auf verschiedenen Ebenen, also durch verschiedene Modi realisieren. Ebenso wurde festgestellt, dass nicht nur die sprachliche Ebene translationswissenschaftlich relevant ist, sondern auch alle anderen Ebenen eines Textes. Dies ist insbesondere der Fall, da aus der Kombination der semiotischen Elemente eines (multimodalen) Textes mehr entsteht, als nur die Summe der Einzelteile – ein Prinzip, das allgemein auch unter der Formel „1+1=3“ bekannt ist. In einem audiovisuellen Text laufen die auditive und die visuelle Ebene nicht einfach parallel ab; der Text erhält vielmehr seine Gesamtbedeutung durch das Zusammenwirken aller Ebenen (vgl. Chaume 2014²:118, Remael 2010:13).

Kress und Van Leeuwen unterscheiden zwei Arten, wie semiotische „Codes“ innerhalb eines Textes miteinander in Verbindung gesetzt werden: die „räumliche Komposition“ und die „zeitliche Komposition“ (der Rhythmus). Räumliche Komposition sei gegeben, wenn alle Elemente zur gleichen Zeit auftreten bzw. sichtbar sind, wie z. B. in Gemälden oder Seiten einer Zeitschrift. Die zeitliche Komposition beziehe sich auf Texte, die sich über einen gewissen Zeitraum erstrecken, wie gesprochene Sprache, Musik oder Tanz. Filme und Fernsehsendungen werden als Beispiel für besondere Arten multimodaler Texte genannt, in der sowohl räumliche, als auch zeitliche Komposition relevant ist (vgl. 1998²:183). Dies zeigt, dass audiovisuelle Texte – wie sie in diesem Kapitel definiert wurden – zunächst (bei Kress und Van Leeuwen) nur als Sondersorte multimodaler Texte gesehen wurden. Später wird eine „Verän-

derung zur Dominanz von Multimodalität“ festgestellt (2001:1) – audiovisuelle Texte sind nun also nicht mehr die Ausnahme.

2.1.5. Modi des audiovisuellen Textes

Audiovisuelle Texte können sich – wie in Abbildung 1, nach Zabalbeascoa (2008:24), veranschaulicht – aus vier Komponenten zusammensetzen: auditive und visuelle sowie verbale und nonverbale.

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

Abbildung 1. Die vier Komponenten audiovisueller Texte

Auditive und visuelle Elemente können jeweils entweder verbal oder nonverbal sein. Das ergibt die möglichen Kombinationen auditiv-verbal (gesprochene Sprache), visuell-verbal (geschriebene Sprache), auditiv-nonverbal (Musik, Sound-Effekte) und visuell-nonverbal (Filmbild, Photographien). Bei Baumgarten (2005:27) werden Musik und Sound-Effekte¹³ jeweils als eigene Gruppe gesehen. In die Kategorie auditiv-nonverbal müssten außerdem noch parasprachliche Elemente¹⁴ aufgenommen werden, da sie hörbar, aber nicht als verbal kategorisiert sind.

Häufig wird in der wissenschaftlichen Literatur auch nur zwischen verbaler und nonverbaler Information unterschieden. Dabei werden als nonverbale bedeutungstragende Informationen zum Beispiel Elemente genannt, die direkt mit einer verbalen Kommunikationssituation in Verbindung stehen, aber eben nicht sprachlich sind, wie parasprachliche Elemente, Gestik, Mimik und Proxemik (vgl. Chaume Varela 1997:319). Diese Unterscheidung kann für gewisse Fragestellungen durchaus relevant sein – es sollte aber nicht vergessen werden, dass nonverbale Elemente und verbale Elemente jeweils sowohl auditiv als auch visuell sein können, und dass nicht nur nonverbale Mittel wie Parasprachliches oder Körperhaltung bedeutungstragend sind, sondern alle Elemente bzw. Zeichen, die in einer Kommunikationssituation wahrnehmbar sind.

Die auditiven Ebene kann ebenso unterteilt werden, und zwar kann zwischen auditiven Elementen, die von einer im Bild sichtbaren Quelle stammen, und solchen, die aus dem Off kommen, unterschieden werden. Ähnlich ist auch die Unterscheidung zwischen diegetischem und nichtdiegetischem Ton. „Diegetisch“ bedeutet dabei, dass der Ton von einer Person oder

¹³ Sound-Effekte (oder „special effects“) sind alle Geräusche, die nicht von menschlichen Sprechwerkzeugen erzeugt werden – also nicht-parasprachliche Geräusche. Sie können aber ebenso durch den menschlichen Körper (von den Sprecher*innen) erzeugt werden, wie beispielsweise Applaus oder ein dumpfer Schlag (vgl. Chaume 2014²:108).

¹⁴ Zu Parasprachlichem gehören Geräusche, die von Menschen durch ihre Stimmbänder oder den Mund erzeugt werden (vgl. Chaume 2014²:108), wie Husten, Schniefen, Murmeln, ebenso aber auch (längere) Pausen; diese werden für die Sprecher*innen im Drehbuch notiert (vgl. 2014²:101f.).

einem Objekt kommt, die bzw. das Teil der erzählten Welt ist (vgl. Chaume 2014²:108), wobei die Unterscheidung diegetisch/nichtdiegetisch nicht auf auditive Elemente beschränkt ist.

Laut Zabalbeascoa (2008:25) können die visuellen und auditiven bzw. verbalen und nonverbalen Mittel in jeder beliebigen Kombination vorkommen. Die möglichen Kombinationen stellt Zabalbeascoa (2008:26) wie folgt graphisch dar:

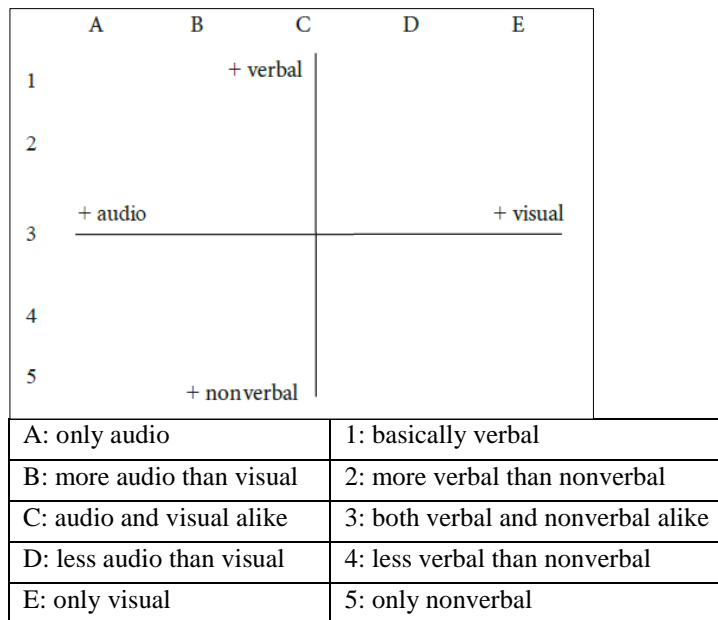


Abbildung 2. Die Achsen der audiovisuellen Kommunikation

Ein prototypischer audiovisueller Text befindet sich in der Mitte dieser Doppelachse (3C). Es sei eine Art von Kommunikation, bei der Rezeption sowohl Sehvermögen, als auch Gehör im Einsatz seien, beispielsweise ein audiovisueller Spielfilm. Dabei seien alle Modi mit gleichem Wichtigkeitsgrad kombiniert (vgl. 2008:24). Zabalbeascoa nennt aber auch für alle anderen Kombinationen Beispiele: Gedruckte Zeitungen werden beispielsweise in die Kategorie 2E eingeordnet, da sie rein visuell sind, von den visuellen Informationen die sprachlichen jedoch bedeutsamer seien, als die nonverbalen visuellen Elemente. Musikvideos werden definitionsgemäß als gleichermaßen auditiv und visuell eingeordnet, wobei jedoch die sprachliche Ebene weniger relevant sei, als die nonverbale, weshalb sie in die Kategorie 4C fallen (vgl. 2008:26ff.). Dieses Modell ermöglicht Einteilung von Texten nach ihrer Audiovisualität und zeigt, dass nicht klar zwischen audiovisuellem und nicht-audiovisuellem Text abgegrenzt werden kann oder muss.

2.1.6. Intention und Funktion der Modi

Wie dies für eine Translation der Fall ist, so wird auch ein audiovisueller Text mit einer bestimmten Intention bzw. intendierten Funktion erstellt. Die eingesetzten Elemente bzw. Modi in jedem Text sowie deren Kombination wurden (bei der Produktion) in Hinblick auf diese Intention ausgewählt, und sind nicht etwa zufällig so verwendet worden (vgl. Baumgarten 2008:10). Ähnlich betont Zabalbeascoa, dass die Elemente eines audiovisuellen Textes aufeinander abgestimmt werden, unabhängig davon, ob sie (wie z. B. Musik für einen Film) spezi-

ell für diesen produziert worden sind, oder in einem anderen Kontext. Auch wenn ein Element auch einzeln bestehen oder interpretiert werden kann – relevant sei die Beziehung, die in einem konkreten Text zwischen allen Elementen entsteht, bzw. die Realisierung einer Funktion, die durch diese Kombination beim Publikum ankommen soll (vgl. 2008:24f.).

Kress und Van Leeuwen gehen davon, dass intendierte (Teil-)Funktionen von verschiedenen Modi realisiert werden können. Verschiedene Modi seien nicht mit streng abgegrenzten, spezifischen Aufgaben verbunden, wie zum Beispiel, dass in einem Film Musik für die emotionale Ebene zuständig ist. Sie gehen von allgemeinen semiotischen Prinzipien aus, die durch verschiedenen Modi ausgedrückt werden können (vgl. 2001:2). Nicht alles könne aber sowohl durch [nonverbale-]visuelle, als auch verbale Mittel ausgedrückt werden. Wenn etwas sowohl visuell, als auch verbal „gesagt“ werden kann, dann unterscheidet sich die Art, wie dies gemacht werden könne (vgl. 1998²:2). In ihrem aktuelleren Werk schwächen die Autoren diese Auffassung jedoch etwas ab, wenn sie feststellen, dass in einem zeitgemäßen Verständnis von Multimodalität es durchaus möglich sei, dass eine Person, die über Produktionskompetenzen bezüglich verschiedener Modi verfügt, sich in einer konkreten Kommunikationssituation entscheiden kann, ob sie etwas zum Beispiel verbal oder visuell ausdrücken möchte (vgl. Kress 2001:2). Der Ansicht von Kress und Van Leeuwen, dass [nonverbale-]visuelle und verbale Ebenen nicht grundsätzlich jeweils voneinander abhängig sind, um Bedeutung zu realisieren – wie dies von Roland Barthes postuliert worden sei (vgl. 1998²:17) –, kann weiterhin beige-pflichtet werden. So kann ein Bild zum Beispiel auch ohne Text bestehen und eine Bedeutung ausdrücken. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass Bedeutungsebenen, die in Kombination auftreten, auch gemeinsam (und im Sinne des Prinzips $1+1=3$) interpretiert werden. Baumgarten (2005:209) zufolge versuche ein Publikum immer, eine sinnvolle Relation zwischen den Bedeutungsebenen herzustellen, auch wenn diese Verbindung nicht explizit gemacht werde.

Laut Baumgarten (2008:10) ist es ein Ziel bei Spielfilmen, für das Publikum (in der realen Welt) eine mehr oder weniger überzeugende Illusion einer filmischen Realität zu erzeugen. Dazu ist festzustellen, dass die Realität, die in einem Film dargestellt wird, nicht einer Realität außerhalb des Films entsprechen muss; vielmehr sollte die Film-Realität in sich logisch sein. Die Tatsache, dass das Publikum die Fiktion im Sinne der Unterhaltung (für den Zeitraum der Rezeption) als Realität akzeptiert, obwohl es sich eigentlich bewusst ist, dass es sich um Fiktion handelt, wird „Suspension of Disbelief“ genannt (vgl. Wulff 2012). Um die Suspension of Disbelief aufrechtzuerhalten, muss der Film aus Elementen bestehen, die das Publikum interpretieren kann. Wie auch im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochen, sollten sprachliche Mittel den Regeln einer realen Sprachvarietät entsprechen, wenn nicht mit einer Abweichung von den Konventionen eine bestimmte Intention verbunden ist. Dafür muss die Übersetzung auf ein intendiertes Zielpublikum hin angepasst werden.

Baumgarten stellt fest, dass die Darstellung einer filmischen Imitation einer realen Kommunikationssituation erst durch die Kombination an visuellen und [auditiven-]verbalen Mitteln entsteht, wobei die verschiedenen Ebenen gleich wichtig seien. Unter anderem werde diese Imitation dadurch realisiert, dass die Charaktere im Film mit ihrer physischen Umwelt

interagieren und sich auch verbal darauf beziehen. Baumgarten zeigt also auf, dass semiotische Elemente in audiovisuellen Texten nicht nur in Kombination vorkommen (also gleichzeitig interpretiert werden), sondern sich auch explizit (also verbalisiert) aufeinander beziehen können. Ein konkretes sprachliches bzw. ein visuelles Element sei notwendig, um ein zugehöriges des jeweiligen anderen Modus interpretieren zu können. Diese Beziehung nennt sie „visuell-verbale Kohäsion“ (vgl. 2008:10f.).

Wenn auch – im Sinne der Multimodalität – alle Modi dazu beitragen, die Gesamtbedeutung zu erzeugen, so ist laut Chaume (2014²:110) in audiovisuellen Texten dennoch die visuelle Komponente stärker als die sprachliche¹⁵. Das zeige sich zum Beispiel darin, dass dem Bildmaterial eher geglaubt werde, wenn man (als Translator*in, aber wohl auch generell als Rezipient*in) bei der Bedeutung der [auditiven-]verbalen Elemente unsicher sei, bzw. wenn das Drehbuch fehlerhaft sei. Das Bildmaterial gilt also als aussagekräftiger, und somit könnten Verständnisprobleme bzw. Fehler auf der sprachlichen Ebene ausgeglichen werden. Laut Chaume werde von Hatim und Mason (1997) beklagt¹⁶, dass bei Untertiteln oft (verbaler) Text komprimiert werde, wodurch zum Beispiel verbale Elemente, die Aufschluss über die zwischenmenschliche Beziehung geben, wegfallen würden. Dies ist Chaume zufolge nicht so problematisch, denn diese Informationen, die auf der sprachlichen Ebene wegfallen, würden durch Körpersprache bzw. Mimik, Gestik und Proxemik ebenso verstanden werden¹⁷.

2.1.7. Funktionale Beziehungen

Es wurde bereits festgestellt, dass audiovisuelle Texte nicht nur aus verschiedenen Modi bestehen, sondern dass sich die Gesamtbedeutung eines Textes aus einem Zusammenwirken aller (bedeutungstragenden) Ebenen ergibt. Dabei konnte einerseits festgestellt werden, dass Texte danach eingeteilt werden können, wie groß der jeweilige Anteil an Verbalem/Nonverbalem bzw. Auditivem/Visuellem ist. Die Auswahl an Elementen bzw. Modi für einen (audiovisuellen) Text geschieht abhängig von einer bestimmten Intention für den Gesamttext bzw. intendierte Funktionen von Textelementen. Einzelne Elemente, die in Kombination vorkommen und gemeinsam interpretiert werden, können in verschiedenen funktionalen Beziehungen zueinanderstehen. Kaindl (2013:265) stellt fest, dass grundsätzlich zwischen drei Beziehungen unterschieden wird: die illustrierende, die kommentierende oder erweiternde und die kontradiktorische Funktion. Bei der illustrierenden Funktion drücken die Modi im Wesentlichen dasselbe aus bzw. unterstützen sich gegenseitig in ihrer Aussage. Modi, die in einer kommentierenden oder erweiternden Funktion zueinander stehen, können sich gegensei-

¹⁵ Auch Remael (2001:16) berichtet, dass allgemein über Richtlinien für Drehbuchschreiber*innen gesagt werden könne, dass darin gefordert werde, dass die verbale Ebene nachrangig zur visuellen Ebene gehalten werden soll. Es werde großteils kompakte Sprache mit kurzen Sätzen und Gesprächen gefordert.

¹⁶ Pragmatische Aspekte bzw. Elemente, die mit Höflichkeit in Verbindung gebracht werden (Anredepronomina, Fragezeichen, phatische Elemente und Zögern), würden bei Untertitelungen oft ausgelassen werden (vgl. Chaume 2014:17); siehe Kapitel 3 zu dieser Thematik.

¹⁷ Welche Elemente Aufschluss über zwischenmenschliche Beziehungen geben und wie sich die Kombination dieser im Gesamtfilm auf die Wahrnehmung dieser Beziehungen auswirkt, ist für die Fragestellung dieser Arbeit zentral; auf diesen Aspekt wird in den folgenden Kapiteln eingegangen.

tig ergänzen bzw. eine Information hinzufügen oder konkretisieren. Eine kontradiktorische Funktion kann festgestellt werden, wenn sich die Aussagen zweier Modi widersprechen.

Remael (2001:18) betont, dass sich hier beispielsweise Spielfilme und Dokumentationen stark unterscheiden, wobei bei letzteren verbale und visuelle Modi nicht unbedingt in einer engen Beziehung stünden; das Bildmaterial sei oft fast nur illustrativ. Das bei Dokumentationen die verbale Stimme typischerweise aus dem Off kommt, muss jedoch nicht unbedingt heißen, dass das Bildmaterial nur illustrativ ist, bzw. Bild und Ton nicht in einer Beziehung stehen. Es kann angenommen werden, dass sowohl bei Spielfilmen, als auch bei Dokumentation alle drei Typen von Beziehungen möglich sind.

Es erscheint ebenso wichtig zu betonen, dass nicht nur verschiedene Modi in einer Beziehung stehen. Beispielsweise können sich auch zwei visuelle Elemente widersprechen oder sich gegenseitig in ihrer Aussage unterstützen. Dies merkt auch Zabalbeascoa (2008:30f.) an: Er unterscheidet sechs Typen von Beziehungen, in denen Elemente in audiovisuellen Texten zueinanderstehen können, egal, ob sie zum gleichen oder zu einem anderen Kommunikationskanal (bzw. Modus) gehören. Einerseits unterscheidet er Elemente, die in einer *komplementären Beziehung* stehen, von solchen, die sich durch *Trennbarkeit* auszeichnen. Elemente in einer komplementären Beziehung könnten ihr volles Bedeutungspotential bzw. ihre Funktion(en) nur entfalten, wenn sie abhängig voneinander interpretiert werden, wobei trennbare Elemente auch alleine funktionieren könnten. Hier wird als Beispiel der Soundtrack eines Films angeführt, der auch unabhängig von diesem Film bestehen kann. Die Kategorie der Trennbarkeit scheint aber für den Kontext dieser Arbeit nicht relevant zu sein, da es bei einer Translationsanalyse darum gehen soll, welche Bedeutung in einem konkreten audiovisuellen Text entsteht – es soll also immer von komplementären Beziehungen ausgegangen werden.

Als *redundant* beschreibt Zabalbeascoa die Beziehung von Elementen, die (teilweise oder vollständig) das gleiche ausdrücken, wenn diese Wiederholung aber als unnötig, überflüssig oder verzichtbar angesehen wird. Diese Beziehung ist also nicht mit der illustrierenden Funktion gleichzusetzen. Laut Zabalbeascoa würde in diesem Fall keine neue Bedeutung hinzugefügt oder verändert¹⁸. Redundanz könne als Zeichen für ineffiziente Kommunikation gesehen werden, oder gezielt eingesetzt worden sein, wenn bei der Produktion befürchtet wurde, dass die Information vielleicht auf einer (einzigen) Ebene nicht ankommt.

Wenn Elemente entgegen der Erwartungen des Publikums (intendiert) kombiniert werden, so sei dies (wie bei Kaindl 2013) als *kontradiktorisch* (oder *inkongruent*) zu bezeichnen. Durch Kombination von widersprüchlichen Elementen entstünden Effekte wie Ironie, Paradoxe, Parodien, Satiren, Humor, Metaphern oder Symbolismen. Wenn sich Informationen widersprechen, könne dies aber auch *inkohärent* sein. Es komme vor, dass Elemente nicht sinnvoll oder wie intendiert verbunden werden können, was aufgrund von Fehlern bzw. Problemen in diversen Phasen der Produktion des audiovisuellen Textes der Fall sein kann.

¹⁸ Dabei sollte aber nicht vergessen werden, dass es in jedem Fall eine Wirkung auf das Publikum haben kann, wenn redundante Informationen auftreten.

Die Funktion einer bestimmten Kombination von Elementen könne auch in ihrer *ästhetischen Qualität* liegen. Bei der Übersetzung könne dann bei bestimmten Teilen der ästhetischen Qualität gegenüber der „Bedeutung“¹⁹ Priorität gegeben werden.

2.2. Audiovisuelle Translationswissenschaft

2.2.1. Benennung des Forschungsfeldes

Das Forschungsfeld der Audiovisuellen Translation ist laut Díaz-Cintas (2009:7) ein stark von Veränderung geprägter Teil der Translationswissenschaft. Dies spiegele sich in der Literatur mit einer „terminologischen Unentschlossenheit“ wieder. „Audiovisuelle Translation“ (bzw. analoge Begriffe in anderen Sprachen²⁰) hat sich Chaume (2014²:3) zufolge zumindest in der wissenschaftlichen Kommunikation durchgesetzt. Im Gegensatz zu Einteilungen von Fachbereichen wie z. B. Rechtsübersetzen, naturwissenschaftliches Übersetzen oder medizinisches Übersetzen sei „Audiovisuelle Translation“²¹ ein Sammelbegriff, bei dem – und dies ist auch als Spezifik des Bereiches anzusehen – alle diese Fachbereiche vorkommen können (vgl. 2014²:4). So ist Audiovisuelle Translation auch nicht eindeutig dem Fachübersetzen oder dem Literaturübersetzen zuzuordnen.

Der Terminus „Audiovisuelle Translation“ betont laut Gambier (2003:171) die multimediotische Dimension von audiovisuellen Texten, also, dass ihre Bedeutung nicht nur durch Sprache ausgedrückt wird, sondern durch diverse auditive und visuelle Ebenen. Diverse Termini, die sich nur auf Teilbereiche beziehen²², sind für eine allgemeine translationswissenschaftliche Behandlung von audiovisuellen Texten nicht geeignet. Audiovisuelle Translation schließe auch Radioproduktionen mit ein, was der ebenso verbreitete Begriff „Screen Translation“²³ nicht zulässt (vgl. Orero 2004:viii, Gambier 2003:172). Laut Orero (2004:viii) sei damit auch der Bereich der medialen Barrierefreiheit abgedeckt: Untertitelung bzw. Audio-Deskription für Menschen mit einer Hör- oder Sehbeeinträchtigung²⁴.

Ein weiterer Terminus, der verwendet wird, ist „multimedia translation“ bzw. „multimediale Translation“. Ähnlich wie „Audiovisuelle Translation“ ist dies ein Begriff, der für eine allgemeine Behandlung des Bereichs nicht zu sehr einschränkt. Jedoch werde der Terminus nicht nur mit Translation von audiovisuellen Texten in Verbindung gebracht, sondern auch (oder besonders) mit Kommunikationstechnologien bzw. „High-Tech-Features“ wie interakti-

¹⁹ Hier könnte die Information gemeint sein, die durch sprachliche Mittel ausgedrückt wird. Dann könnte dies als weitere Forderung nach Priorität von Visualität gegenüber der auditiven sprachlichen Ebene gesehen werden.

²⁰ Laut Gambier (2003:171) ist der Terminus eine Lehnübersetzung aus dem Französischen.

²¹ Hier wird bewusst Translation verwendet, da eine Unterscheidung zwischen Übersetzen und Dolmetschen für eine Besprechung des gesamten Forschungsfelds weder nötig, noch immer möglich erscheint.

²² Laut Chaume (2014:3) existierten eine Zeitlang diverse „vorläufige“ Termini wie „cinematographic translation, film translation, translation for TV, screen translation, subordinated translation, media translation, or multimedia translation“.

²³ Dies kann als Hinweis darauf betrachtet werden, dass in der Audiovisuellen Translationswissenschaft ein Fokus auf Filmtranslation gelegt wird, wobei der Terminus sich sowohl auf Produktionen für Kino und Fernsehen, als auch Computer- und Handy-Bildschirme beziehe (vgl. Díaz-Cintas 2009:7).

²⁴ Neben interlingualer Translation zählt auch intralinguale Translation zum Arbeits- und Forschungsfeld der Audiovisuellen Translation (vgl. Kaindl 2016:129).

ves Fernsehen, Virtual Reality und DVDs (vgl. Remael 2001:13). Dies ist auch für Orero (2004:viii) ein Grund, „Audiovisuelle Translation“ zu bevorzugen.

Während Orero der Ansicht ist, es wäre für das Forschungsfeld nützlich, einen gemeinsamen Namen dafür festzulegen (vgl. 2004:vii), sieht Díaz-Cintas die terminologischen Uneinigkeiten eher als Symptom eines vom Wandel geprägten Bereichs, jedoch als keineswegs hinderlich für die Kommunikation. Die Instabilität der Terminologie könne als positives Zeichen dafür gesehen werden, dass audiovisuelle Translationswissenschaftler*innen die nötige Flexibilität für neue Entwicklungen in der Translationsrealität mitbringen, anstatt an statischen Strukturen festzuhalten (vgl. 2009:7).

2.2.2. Audiovisuelle Translation als Forschungsdisziplin

Eine allgemeine Translationstheorie – wie in Kapitel 1 dargelegt – ist auch auf audiovisuelle Texte anwendbar. Es muss also für die Erforschung der Translation von audiovisuellen Texten keine neue Theorie entworfen werden und Translator*innen brauchen keine neuen Translationsstrategien (vgl. Chaume Varela 1997:316). Auch Remael (2001:21) ist der Ansicht, allgemeine Translationsmethoden sollen für audiovisuelle Translation beibehalten werden. Darüber hinaus sei – ähnlich dem Bestreben nach interdisziplinärer Terminologie bei Kress und Van Leeuwen – für die Translation audiovisueller Texte ein interdisziplinärer Ansatz gefordert, in dem Fachkenntnisse aus anderen Forschungsdisziplinen angewendet werden. Innerhalb der Translationswissenschaft sollte jedoch die Audiovisuelle Translation als autonomes Forschungsfeld gesehen werden und nicht zum Beispiel als Teilbereich des Literaturübersetzens (vgl. Díaz-Cintas 2009:5), da audiovisuelle Texte nicht nur (fiktive) Filme bzw. Serien umfassen.²⁵

Insbesondere der Forschungsbereich der Audiovisuellen Translationswissenschaft, jedoch auch Kommunikation im Allgemeinen, ist stark von (technologischen) Entwicklungen und Veränderungen geprägt. Laut Díaz-Cintas (2009:6) ist es „evident that the way in which we interact has changed and is constantly changing still, the main move being that from the page to the screen as text carrier, and these changes in their turn create new communication needs.“ Auch Orero (2004:xi) schlägt vor, das Forschungsgebiet der Audiovisuellen Translationswissenschaft sei eine neue Realität einer medienorientierten Gesellschaft. Die Erforschung von Translation in einem Umfeld, in dem sich Kommunikation und kommunikative Bedürfnisse ständig und schnell verändern, muss von einer sehr flexiblen Theorie gestützt sein, mit der auch neu entstehende translatorische Tätigkeiten behandelt werden können (vgl. Díaz-Cintas 2009:6). Dies ist mit dem in Kapitel 1 vorgestellten theoretischen Ansatz gegeben, da dabei immer das Ziel bzw. das Zielpublikum einer translatorischen Handlung richtungsweisend für translatorische Entscheidungen ist.

Translator*innen bzw. Translationswissenschaftler*innen müssen sich natürlich, wie in jedem anderen Bereich auch, über die spezifischen Eigenheiten des Forschungsfelds bewusst

²⁵ Jedoch können, wie in Kapitel 1.3.4. angemerkt, Parallelen zwischen Filmübersetzen als Teilbereich der Audiovisuellen Translation und dem Literaturübersetzen angenommen werden.

sein, die für audiovisuelle Translation zusätzlich zu Herausforderungen auf sprachlicher oder kultureller Ebene zu beachten sind.

2.2.3. Funktionale Audiovisuelle Translation

Multimodalität ist ein zentrales Konzept audiovisueller Texte und somit audiovisueller Translation. Díaz-Cintas (2009:9) argumentiert, in audiovisueller Translation könne nicht vermieden werden, dass der Originalfilm präsent und semiotisch durch visuelle und auditive Elemente im zielsprachlichen Film bestehen bleibt. Sprachliche Handlungen finden nicht im luftleeren Raum statt, sondern in einem bestimmten Kontext. Bei audiovisueller Translation bekommt das Zielpublikum dieselben visuellen Informationen, das für das Ausgangssprachliche Publikum intendiert war. Diese Tatsache wirke sich sehr stark darauf aus, wie übersetzt werden kann. Deshalb könne es auch nicht ausreichend sein, bei der translationswissenschaftlichen Analyse nur den Text zu beachten (vgl. 2009:9) – auch wenn Übersetzungsprobleme nur im sprachlichen Text gelöst werden können (vgl. Chaume Varela 1997:320f.).

Die Tatsache, dass nicht ein rein schriftlicher Text übersetzt wird, sondern ebenso visuelle bzw. auditive Elemente beachtet werden „müssen“, wird oft als Übersetzungsproblem beschrieben, das sich beschränkend auf translatorische Entscheidungen auswirkt. Gefordert sei laut Chaume (2014²:111) eine Übersetzung (als sprachlicher Output), die mit dem Bildmaterial kohärent ist. Parasprachliche Elemente, kinetische bzw. proxemische Aspekte und Kulturreferenzen würden eine Translation beschränken, da Kohärenz zwischen verbalen und auditiven Elementen bewahrt werden müsse (vgl. 1997:320). Wenn zum Beispiel die sprachliche auf eine nicht-sprachliche Ebene Bezug nimmt, und dadurch eine bestimmte (z. B. humoristische²⁶) Wirkung entsteht, solle versucht werden, diese Wirkung beizubehalten (vgl. 2014²:107f.).

Diese Sicht auf audiovisuelle Translation entspricht jedoch grundsätzlich weder dem für diese Arbeit definierten Konzept audiovisueller Texte, noch dem funktionalen Translationsansatz. Wie Zabalbeascoa (2008:33) argumentiert, kann diesem Konzept nicht zugestimmt werden, wenn eine Translation rein auf die verbale Ebene beschränkt wird, Bildmaterial eine Übersetzung nur erschweren oder diese unmöglich machen soll und wenn Loyalität nur in Bezug auf das Originaldrehbuch gefordert wird. Damit sei oft die Vorstellung verbunden, dass das Bildmaterial eine universale und unveränderbare Bedeutung habe. Realistischer sei es aber, zu bedenken, dass sich das Bildmaterial von Rezipient*in zu Rezipient*in verändert (vgl. 2008:32.). Dies kann als zentraler Aspekt der audiovisuellen Translation genannt werden. Vor allem visuellen Elementen kann keine eindeutige, allgemeingültige Bedeutung zugeschrieben werden. Diese Ansicht wird auch von Kress und Van Leeuwen vertreten, die betonen, visuelle Sprache sei nicht transparent und universell verständlich, sondern kulturspezifisch (1998²:3). Auch wenn die visuelle Information also nicht aktiv bearbeitet wird, so ver-

²⁶ Chaume (2014²: 107f.) nennt als Beispiel eine Szene aus dem Film „Ghostbusters“: Als die Geisterjäger im Haus keinen Geist gefunden haben, sagt einer von ihnen, das Haus sei „clean as a whistle“ (wörtlich: „sauber wie eine Pfeife“, eine gängige Phrase für „sehr sauber“). Gleichzeitig ist das Pfeifen eines Geistes zu hören, wodurch ein humoristischer Effekt entsteht.

ändert sie sich doch dadurch, dass der audiovisuelle Text in eine neue Rezeptionssituation versetzt wird, und dafür die sprachliche Ebene verändert wird. Mit der Synchronisation eines audiovisuellen Textes bzw. Spielfilmes, kann angestrebt werden, dass die zielsprachliche Version eine ähnliche Wirkung erzielt. Dadurch, dass das Bildmaterial aber beibehalten wird, scheint dies kaum möglich zu sein.

Auch wenn bei einer Filmsynchronisation nur die verbale Ebene verändert werden könne²⁷, sei es extrem wichtig, dass Translator*innen über alle im audiovisuellen Text vorkommenden bedeutungstragenden Elemente Bescheid wissen (vgl. Chaume 2004:22). Dies ist eine Forderung, die schon von Holz-Mänttari gestellt wurde und ist im Sinne der hier vertretenen Sicht auf Translator*innen als Expert*innen für translatorisches Handeln. Translator*innen müssen nicht nur die sprachliche Ebene beachten, sondern auch den audiovisuellen Kontext und die Beziehung, die zwischen den Modi bzw. Elementen entsteht – sie müssen sich also der „semiotischen Komplexität“ eines audiovisuellen Textes bewusst sein (vgl. Díaz-Cintas 2009:9).

Laut Chaume ist eine Übersetzung, die nur von der sprachlichen Ebene eines audiovisuellen Textes ausgeht, nur eine Teil-Übersetzung (vgl. 2004:22). Sinnvoller erscheint jedoch die Ansicht, dass es – aufgrund dieser semiotischen Komplexität und wie bereits festgehalten – nicht funktionieren kann, im Zuge einer Übersetzung bzw. einer Translationsanalyse nur die sprachliche Ebene eines audiovisuellen Textes zu beachten (vgl. Díaz-Cintas 2009:9). Die sprachliche Ebene allein stellt nicht nur eine „Teil-Bedeutung“ dar. Alle Elemente, die einen Text ausmachen, ergeben gemeinsam dessen Bedeutung (bzw. Wirkung). Diese Bedeutung ist – wie bereits festgestellt – nicht in parallel ablaufende Teilbedeutungen aufteilbar. Es macht einen Unterschied, ob ein sprachliches oder kulturelles Phänomen in einer audiovisuellen Umgebung vorkommt, oder in einem gedruckten Text, wie zum Beispiel bei literarischen Texten. Das Zusammenspiel aller Elemente wirkt sich auf das konkrete Phänomen sowie auf die Wahl der Übersetzungsstrategie aus.

2.2.4. Rezeptionsorientierung audiovisueller Translate

Kress und Van Leeuwen (2001:8) stellen für Kommunikation fest, dass sie nur stattfindet, wenn sowohl Artikulation, als auch Interpretation stattgefunden hat. Dies soll auch für audiovisuelle Texte bzw. audiovisuelle Translate angenommen werden.

Wie im ersten Kapitel schon für literarische Texte festgestellt wurde, muss auch bei Spielfilmen nicht unbedingt die Sender*innen-Intention mit der Funktion, die bei den Rezipierenden ankommt, zusammenfallen. Ein Film kann ebenfalls als Informationsangebot gesehen werden, das jede/r Rezipierende anders interpretiert. Die Interpretation ist von verschiedensten Aspekten abhängig, wie Zeit, Ort oder Medium der Rezeption, aber vor allem auch von persönliche Faktoren, zum Beispiel welche Aspekte des Films einer Person aufgrund persönlicher Erfahrungen besonders ins Auge stechen oder was jemand als störend empfindet, weil es nicht dem entspricht, was als real oder normal angesehen wird. Diese Unterschiede treten

²⁷ Was konkret verändert wird, ist die auditive-verbale Ebene, was auch gemeint sein dürfte – verbale Elemente können auch visuell sein; siehe Kapitel 2.1.5.

schon bei Menschen in einer ähnlichen soziokulturellen Umgebung auf. Umso größere Unterschiede der Interpretation von audiovisuellen Texten können über „Kulturgrenzen“ hinweg angenommen werden.

Ähnlich zum hier vertretenen funktionalen Translationsansatz fordert Zabalbeascoa für Audiovisuelle Translation Loyalität gegenüber der zielsprachlichen Rezeptionssituation. Durch Translation solle ein neuer audiovisueller Text entstehen, bei dem sinnvolle Beziehungen zu den visuellen und auditiven Elementen des Films hergestellt werden sollen, die ebenso zu diesem „neuen“ audiovisuellen Text beitragen, und zwar so, dass er für das zielsprachliche Publikum kohärent und relevant ist. Auch wenn in den meisten Fällen Übersetzungslösungen nur Veränderungen der sprachlichen Ebene zulassen würden, werde im Idealfall die gemeinsamen Bedeutungen und Funktionen der sprachlichen und nichtsprachlichen bzw. visuellen und auditiven Mittel übersetzt (vgl. 2008:33f.).

Spielfilme können außerdem als Massenmedium bezeichnet werden und Translation von Spielfilmen ist, laut Baumgarten (2005:19), die einzige Translationsart, die von einem Massenpublikum rezipiert wird. Dies sei der Fall, da zurzeit fünf Distributionskanäle dafür existieren: Kino, Fernsehen, Video, DVD und Internet. Das Zielpublikum ist bei jeder Translation zentral für translatorische Entscheidungen. Bei einem Massenpublikum kann jedoch schwer von konkreten intendierten Rezipierenden ausgegangen werden. Dennoch kann man sich daran orientieren, was in einer bestimmten Zielkultur an Konventionen und Erwartungen an synchronisierte Filme existiert, und diese im Sinne der Loyalität gegenüber dem Zielpublikum als Ausgangspunkt ansehen. Um festzustellen, was eine ideale Synchronisation ist, gibt es Chaume (2014²:15) zufolge noch zu wenige empirische Daten, und sie sei vielleicht für jede/n etwas Anderes. Ohne wissenschaftliche Grundlage müsse jedenfalls von „idealen“ Zielrezipierenden ausgegangen werden, wenn Qualitätsstandards festgelegt werden sollen. Künftige Forschung solle jedoch einen Fokus auf verschiedene Gruppen von Rezipierenden gelegt werden, da das Zielpublikum für Massenmedien stark von Heterogenität geprägt sei.

Remael (2001:19) fordert, in der Forschung sowie in der Synchronisationspraxis solle mehr Fokus auf die Akzeptanz beim Zielpublikum gelegt werden, als auf eine Adäquatheit in Bezug auf den Ausgangstext. Das Zielpublikum des Ausgangstextes könne besonders bei audiovisuellen Texten oft nicht festgestellt werden, und sollte auch für eine Translation nicht relevant sein.

2.3. Audiovisuelle Translation

2.3.1. Translationsmodi

Audiovisuelle Translation kann laut Díaz-Cintas grundsätzlich in zwei Kategorien eingeteilt werden: Das Translat kann entweder in gesprochener oder in geschriebene Sprache produziert werden. Wenn gesprochene Sprache im Ausgangstext mit gesprochener Sprache im Zieltext ersetzt wird, spricht man von *Revoicing*, das weiter in *Synchronisation* und *Voice-over* unterteilt werden kann. Bei der Synchronisation (engl. *dubbing*) wird die sprachliche Tonspur

komplett ersetzt²⁸ – wobei beim Zielpublikum der Eindruck entstehe, die Darsteller*innen sprächen tatsächlich die Zielsprache –, während beim Voice-over der ausgangssprachliche Text noch im Hintergrund hörbar ist: Gewöhnlich ist dabei einige Sekunden die Originaltonspur hörbar, bevor deren Lautstärke auf ein minimales Level reduziert und die zielsprachliche Tonspur darübergelegt wird. Diese endet wieder eine paar Sekunden bevor die ausgangssprachliche Stimme zu sprechen aufhört, die dabei wiederum kurz in „normaler“ Lautstärke hörbar sei. Ein schriftliches audiovisuelles Translat entsteht bei der *Untertitelung*, bei der die Tonspur des Originals unverändert bleibt. In Form von Untertiteln wird eine schriftliche Übersetzung der gesprochenen Sprache präsentiert, aber auch von sichtbaren schriftlichen Elementen auf der visuellen Ebene bzw. weiteren sprachlichen auditiven Elementen (Liedtexte)²⁹. Diese drei Translationsmodi – Synchronisation, Voice-over und Untertitelung – seien aufgrund konventioneller und finanzieller Gegebenheiten die häufigsten, jedoch könnten insgesamt über zehn verschiedene Typen der Audiovisuellen Translation unterschieden werden (vgl. Díaz-Cintas 2009:4f.).

Mit welchem Modus ein audiovisueller Text übersetzt wird, hängt u. a. davon ab, welche (kulturspezifischen) Konventionen für die Übersetzung einer bestimmten audiovisuellen Textsorte existieren. Diesbezüglich werden laut Chaume (2014²:6) traditionell Länder in Synchronisations-, Untertitelungs- und Voice-over-Länder eingeteilt, wobei zum Beispiel Deutschland (bzw. der deutschsprachige Markt) oder Italien klassische Synchronisationsländer sind. Untertitelung werde wiederum in viel mehr Ländern verwendet, als Synchronisation (vgl. 2014²:4). Die Zuordnung von Ländern zu Translationsmodi sei aber keinesfalls eindeutig möglich (vgl. 2014²:7); in einem typischen Synchronisationsland kommt also durchaus auch Untertitelung vor und umgekehrt. Bei Filmen oder Fernsehserien wird je nach Konvention eher Synchronisation oder Untertitelung akzeptiert. Maßgeblich ist generell aber auch die intendierte Funktion des Translats bzw. die audiovisuelle Textsorte. Bei Dokumentarfilmen zum Beispiel kommt laut Chaume eher Voice-over zur Anwendung, da hier die Informativität im Vordergrund stehe, im Gegensatz zu anderen Textsorten, in denen Expressivität wichtiger sei, wie Zeichentrickfilme oder Kinofilme bzw. Fernsehserien. Wenn bei diesen Textsorten synchronisiert wird, sei aber auch der geforderte Grad an Synchronität³⁰ unterschiedlich. Bei Kinofilmen sei aufgrund eines größeren Drucks, beim Publikum erfolgreich zu sein und damit das Übersetzungsziel zu erreichen, eine höhere Qualität der Lippensynchronität gefordert, als bei Fernsehserien. Bei Zeichentrickfilmen für Kinder sei Lippensynchronität hingegen nachrangiger (vgl. 2014²:75f.).

2.3.1.1. Synchronisation

Da insbesondere für auf ein Massenpublikum ausgelegte Kinofilme bzw. Spielfilme im deutschen Sprachraum grundsätzlich Synchronisation der übliche Translationsmodus ist, wird in

²⁸ Die übrigen Tonspuren, also Musik und Sound-Effekte, werden nicht verändert (vgl. Chaume 2014²:1).

²⁹ Bei Untertitelung für Menschen mit Hörbeeinträchtigung werden auch nichtsprachliche auditive Elemente verschriftlicht.

³⁰ Siehe auch Kapitel 2.3.2.1.

dieser Arbeit die deutsche Synchronisationsfassung eines ausgangssprachlich englischen Filmes behandelt, wengleich dieser Film in seiner DVD-Fassung analysiert wird, die auch die Auswahl von Untertiteln zulassen würde. Es soll hier deshalb auf das Handlungsgefüge bzw. die Prozesse und Rollen, die bei Filmsynchronisation typisch sind, eingegangen werden. Eine detaillierte Beschreibung findet sich in Chaume (2014²:29ff.), die im Folgenden zusammengefasst wird:

Initiiert wird ein Synchronisationsprozess durch einen Filmverleih. Im Allgemeinen wird der Auftrag, eine Filmsynchronisation erstellen zu lassen, von dem Gesamtziel gesteuert, Profit zu machen. Im Fall eines Kinofilms hofft man also auf hohe Einspielergebnisse³¹.

Ein Filmverleih, der einen Film übersetzen lassen möchte, kontaktiert ein Synchronisationsunternehmen, um es mit der Synchronisation in eine bestimmte Zielsprache zu beauftragen; meist übernimmt ein Synchronisationsunternehmen den gesamten Synchronisationsprozess. Dies beinhaltet das Organisieren von Übersetzer*innen, Synchronisationsregisseur*innen und Tontechniker*innen sowie der Abläufe und Zeitpläne.

Der Übersetzungsprozess läuft bei einer Filmsynchronisation in mehreren Phasen ab. Der erste Schritt ist dabei das Anfertigen einer „Rohübersetzung“, wofür gewöhnlich freiberufliche Übersetzer*innen engagiert werden, die für ihre Arbeit ca. 2 bis 3 Wochen Zeit bekommen. Bei Synchronisationsprojekten herrscht meistens Zeitdruck, daher kommt es auch vor, dass ein Film auf mehrere Übersetzer*innen aufgeteilt wird.

Der/die Übersetzer*in erhält (im Idealfall) den Film (früher per DVD, heute digital) und ein Transkript bzw. die „Dialogliste“ des Films. Es kommt vor, dass nur der Film übermittelt wird, oder nur ein Drehbuch, welches nicht der Endversion des Films entspricht. Wenn keine (aktuelle) Dialogliste vorhanden ist, muss die Transkription zusätzlich von dem/der Übersetzer*in übernommen werden. Es kann jedoch auch sein, dass Übersetzer*innen den Film (aus Copyright-Gründen, oder weil das Material dem Synchronisationsunternehmen noch nicht vorliegt) nicht bekommen, sondern nur ein Transkript. Damit haben sie keinen Zugang zu visuellen oder auditiven Informationen, wodurch ihnen nicht-verbalisierte Bezüge auf die Handlung, auf zeitliche und räumliche Aspekte oder auf die Atmosphäre und zwischenmenschliche Beziehungen unbekannt bleiben. Wertvolle Informationen für die Übersetzer*innen, wie Beschreibung der Charaktere oder Richtlinien für die Übersetzung, z. B. dass Namen möglichst beibehalten werden sollen, können aber sogenannte „Dubbing bibles“ liefern, die die Dialoglisten begleiten können.

Bei der Rohübersetzung geht es darum, den Ausgangstext möglichst „wörtlich“ in der Zielsprache darzustellen, und diese „verfremdende Übersetzung“ mit Erklärungen zu versehen. Es handelt sich dabei mehr um eine wörtliche (literarische) Übersetzung eines schriftlichen Textes, als um eine audiovisuelle Translation, da gewöhnlich nicht der gesamte audiovisuelle Text als Ausgangstext herangezogen wird – insbesondere dann, wenn Übersetzer*innen nur eine Dialogliste zur Verfügung steht, und nicht der audiovisuelle Text.

³¹ Laut Manhart (2003²:264) erlegt die Tatsache, dass das erwartete hohe Einspielergebnis die alleinige Motivation für die Übersetzung von Filmen ist, „den an der Synchronisation Beteiligten einen immensen Erfolgsdruck“ auf, der „sich äußerst negativ auf die Qualität des Produktes auswirkt“.

Die fertige Rohübersetzung wird dann an eine/n Drehbuchautor*in übermittelt, der/die nicht unbedingt die Ausgangssprache (ausreichend) kennt. Er/sie passt das übersetzte Drehbuch an die Anforderungen eines Synchronisationsdrehbuches an, stimmt also den Text auf die Lippenbewegungen der Charaktere im Film ab (quantitativ und qualitativ) sowie auf Gestik und Mimik bzw. Körperbewegungen und erzeugt ein Drehbuch, das überzeugend, umsetzbar und auf mündliche Sprache ausgelegt ist³². Dabei wird die Rohübersetzung stilistisch komplett verändert. Zusätzlich wird der Text in Takes segmentiert und es werden „Dubbing Symbols“ angefügt, die den Sprecher*innen später wichtige Informationen liefern, wie ein Text zu sprechen ist. Diese beiden Aufgaben können auch von einem/einer Synchronisationsassistent*in übernommen werden.

Sobald das schriftliche zielsprachliche Drehbuch fertig ist, wird der Text in einem Studio eingesprochen bzw. aufgezeichnet. Ein/e Synchronisationsregisseur*in ist dafür zuständig, geeignete Sprecher*innen auszuwählen sowie diese während der Aufnahme anzuleiten. Regisseur*innen können hier den Text immer noch verändern, sollten sie der Meinung sein, ein anderes Wort oder ein anderer Satz sei angemessener für einen bestimmten Kontext.

Für die Aufnahme wird der Film in Loops unterteilt. Sprecher*innen bekommen dabei immer nur die Loops zu sehen, in denen sie Text einsprechen müssen. Da sie nicht gesamten Film kennen, werden sie von dem/der Synchronisationsregisseur*innen über ihren Charakter informiert bzw. angeleitet, wie ein bestimmter Teil für den Gesamtfilm angemessen eingesprochen werden soll. Bei den Synchronregisseur*innen liegt also die Letztverantwortung für den audiovisuellen Text.

Abschließend wird das Audiomaterial dem Filmmaterial hinzugefügt. Dabei wird nur die Tonspur ersetzt, die gesprochene Sprache enthält. Musik, Sound-Effekte und Hintergrundgeräusche befinden sich auf dem sogenannten „International Track“, welcher (gewöhnlich) nicht verändert wird. Der fertige zielsprachliche Film wird dann an den/die Auftraggeber*in geschickt.

Díaz-Cintas merkt an, dass solche Arbeitsprozesse, die zu einem gewissen Zeitpunkt Standard waren, sich – vor allem im Bereich der Audiovisuellen Translation, der stark von technologischen Entwicklung geprägt ist – schnell verändern und auf einer ständigen Suche nach effizienteren und kostensparenderen Prozessen bald obsolet sein können (vgl. 2009:10). Veränderung fordert Chaume (2014²:37f.) für die Rolle der Translator*innen im Synchronisationsprozess, indem er argumentiert, dass diese mehr Aufgaben übernehmen sollten, als bloß das Anfertigen der Rohübersetzung. Speziell ausgebildete Translator*innen könnten auch das Schreiben des Drehbuchs übernehmen, einschließlich aller Anforderungen an den Synchronisationstext, sowie das Segmentieren der Takes und das Einfügen von Dubbing Symbols. So könnte der gesamte Prozess effizienter und kostengünstiger gestaltet werden. In einigen Ländern (z. B. in Frankreich, Spanien und den USA) übernehmen Übersetzer*innen bereits alle diese Aufgaben und werden dafür auch einzeln bezahlt. Auch werden in Masterstudiengängen

³² Auf Anforderungen an das audiovisuelle Translat wird in Kapitel 2.3.2. eingegangen, wobei sich diese Anforderungen nicht auf die Rohübersetzung beziehen, sondern auf das Endprodukt.

und speziellen Workshops bereits umfassende Fertigkeiten der audiovisuellen Translation angeboten.

Durch die Übernahme weiterer Aufgaben im Synchronisationsprozess kann nicht nur mehr Effizienz oder eine bessere Qualität des Translats erwartet werden. Laut Chaume (2014²:28) würde dies auch die Sichtbarkeit und das Ansehen von Translator*innen in der Filmbranche steigern. Ähnlich wie bei literarischen Texten wird auch hier eine künstlerische (und damit prestigeträchtigere) Tätigkeit hauptsächlich mit den (Drehbuch-)Autor*innen verbunden. Berufsverbände würden Translator*innen nicht zum Kreis der künstlerischen Akteur*innen zählen und es seien kaum Informationen zu deren Arbeitsbedingungen oder Entlohnung verfügbar. Es ist jedenfalls als problematisch anzusehen, dass im Synchronisationsprozess die Rolle von Translator*innen (zumindest ursprünglich) auf das bloße „Übertragen“ des Inhalts in eine andere Sprache reduziert wird. Bei der Rohübersetzung, die nicht auf die Anforderungen eines audiovisuellen Textes ausgelegt ist, kann jedoch nicht von einer funktionalen Translation bzw. Translation als Expert*innen-Handlung die Rede sein. Mit Sicherheit ist dies eine Situation, der professionelle Translator*innen durch Spezialisierung und Weiterbildung im Bereich der Audiovisuellen Translation entgegenwirken können.

2.3.2. Anforderungen an eine Filmsynchronisation

Wenn auch eine ideale Synchronisation für jede/n etwas anderes sein kann, so gebe es laut Chaume (2014²:15) dennoch bestimmte Standards, die – in Hinblick auf das Konzept der „idealen“ Rezipierenden – bei der Synchronisation³³ befolgt werden sollten, und zwar Synchronität, glaubhafte und realistische Dialoge, Kohärenz zwischen Bild und Text, eine loyale Übersetzung, eine klare Tonqualität und gute Performance der Sprecher*innen. Ausgehend von dieser Forderung sollen im Folgenden im Allgemeinen angestrebte Eigenschaften einer Filmsynchronisation besprochen werden.

2.3.2.1. Synchronität

Chaume (2014²:15) nennt „Lippensynchronität“ als ersten Standard für eine akzeptable Filmsynchronisation. Darauf basiert das Konzept dieses Translationsmodus: Das Publikum sieht und hört die „fremdsprachlichen“ Charaktere, die aber in der Zielsprache sprechen. Dieses Paradox werde in den „Synchronisationsländern“ als selbstverständlich akzeptiert. Synchronisation sei deshalb ein gutes Beispiel von Unsichtbarkeit von Translation, da der Originaldialog durch den zielsprachlichen Dialog ersetzt werde.³⁴ Um *Lippensynchronität* zu erzielen, werde der Text so angepasst, dass auf Pausen, Beginn und Ende einer Äußerung, die Vokalqualität sowie auf die Artikulationsstelle von Konsonanten geachtet wird (vgl. 2014²:67).

³³ Chaume (2014²) behandelt Synchronisation als Translationsmodus im Allgemeinen; für diese Arbeit ist jedoch insbesondere die Synchronisation von Spielfilmen relevant. Nicht in allen Aspekten ist diesbezüglich eine Unterscheidung zu anderen Arten von synchronisierten Produktionen relevant.

³⁴ Unsichtbarkeit von Translation sollte nicht grundsätzlich als Übersetzungsziel angenommen werden. Es scheint jedoch für Filmsynchronisation ein Ziel zu sein, dass das zielsprachliche Publikum sich beim Ansehen des synchronisierten Films nicht (aktiv) bewusst ist, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Gleichzeitig sind Filmsynchronisationen aber im Prinzip sichtbare Translationen, da mit dem Beibehalten der visuellen Ebene ein Teil der Ausgangskultur sichtbar bleibt, und somit die Tatsache, dass dieser in eine Zielkultur versetzt wurde.

Die Aspekte Sprechbeginn und -ende sowie Sprechgeschwindigkeit können als *quantitative Synchronität* bezeichnet werden, während die *qualitative Synchronität* sich auf Vokalqualität und Artikulation von Konsonanten bezieht (vgl. Kaindl 2016:130). Die quantitative Synchronität wird auch als *Isochronie* bezeichnet (vgl. Chaume 2014²:69).

Bezüglich der quantitativen Synchronität sei für die Akzeptanz beim Zielpublikum vor allem wichtig, dass die hörbare Sprechdauer mit den am Bild sichtbaren Mundbewegungen übereinstimme, vor allem wenn die Lippen nahe zu sehen sind (vgl. Chaume 2014²:15). Kritik über schlechte Filmsynchronisationen habe oft mit mangelhafter quantitativer Synchronität zu tun (vgl. 2014²:69). Es sei jedoch akzeptabel, wenn eine Silbe zu hören sei, bevor ein Charakter im Bild seinen Mund zum Sprechen öffnet, und sogar zwei Silben werden toleriert, wenn die Person ihren Mund am Ende einer Äußerung schließt, da dies dem Publikum nicht auffalle (vgl. 2014²:78). Bezüglich qualitativer Synchronität sei gefordert, besonders auf offene Vokale und bilabiale und labiodentale Konsonanten sowie auf die Satzenden zu achten (vgl. 2014²:69). Dabei sei nicht gefordert, dass ein bilabialer Konsonant im Ausgangstext immer mit einem bilabialen Konsonanten in der Zielsprache „ersetzt“ werden muss³⁵; ein labiodentaler Konsonant sei dafür ausreichend³⁶. Anstelle von offenen Vokalen könne ein anderer offener Vokal verwendet werden (vgl. 2014²:78).

Wie streng die Anforderungen an (Lippen-)Synchronität tatsächlich sind, ist fraglich bzw. nicht eindeutig geklärt. Wie auch Zabalbeascoa (1997:332) feststellt, kann die Toleranz hierbei je nach Rezipierenden unterschiedlich sein. Es könne jedoch davon ausgegangen werden, dass die Bandbreite an Übersetzungslösungen größer ist, umso weniger Perfektion gefordert sei. Klar ist jedenfalls, dass auf Synchronität nur geachtet werden muss, wenn auch der jeweilige Charakter bzw. dessen Gesicht und Mund im Bild zu sehen ist. Diese Information werde deshalb laut Chaume auch im Drehbuch angemerkt (2014²:109f.).

Zusätzlich zu qualitativer und quantitativer Synchronität, trägt noch die kinetische Synchronität dazu bei, den Eindruck zu erwecken, die Charaktere sprächen wirklich in dieser Sprache. Dabei geht es darum, darauf zu achten, dass auch die Körperbewegungen (als Gestik und Mimik) mit dem gesprochenen Text zusammenpassen (vgl. Chaume 2014²:69). Wichtig sei dies insbesondere bei Kopfbewegungen, die Zustimmung oder Ablehnung ausdrücken (vgl. 2014²:78). Kaindl (2016:130) nennt außerdem paralinguistische Synchronität (bezüglich Intonation und Klangfarbe) sowie die „Charaktersynchronität“, also „dass die sprachlichen Äußerungen mit der dargestellten Figur in Einklang stehen müssen“. Diese genannten Arten von Synchronität tragen dazu bei, dass ein in sich kohärentes Translat entsteht, was als zweite Forderung an eine Filmsynchronisation genannt wurde.

2.3.2.2. Ein kohärentes Translat

Auch bei Filmsynchronisation soll ein Translat entstehen, das in sich kohärent ist. Betont wird meistens, dass die visuelle und die verbale Ebene aufeinander abgestimmt werden, und dass

³⁵ So sei dies von Fodor (1976) gefordert worden.

³⁶ Bilabiale Konsonanten sind im Deutschen [b], [p] und [m], labiodental sind [f] und [v] (vgl. Siever 2012).

dies, wie bereits besprochen, meist als Übersetzungsproblem gesehen wird. Laut Chaume soll ein Zieldtext produziert werden, der nicht nur sprachlich kohäsiv ist, sondern auch semiotisch, also bezüglich aller Zeichensysteme, die den Text ausmachen. Kohärenz sei innerhalb des Plots und innerhalb eines Dialoges gefordert, aber insbesondere auch zwischen den visuellen und auditiven Elementen (vgl. 2014²:16). Die Kohäsion in einem audiovisuellen Translat sei in hohem Maße zu beachten, manchmal sogar mehr, als das Ausmaß an Kohäsion im Ausgangstext. Wenn dies nicht beachtet werde, könne das Publikum den Film als Übersetzung wahrnehmen, womit das Translat sein Hauptziel verfehlen würde, nämlich dem Publikum eine realistische und glaubhafte Situation zu präsentieren (vgl. Chaume Varela 1997:319).

Wie bereits dargelegt, entspricht die Orientierung am Ausgangstext nicht dem hier vertretenen funktionalen Ansatz. Dafür kann der Forderung nach einem in sich (und zwar bezogen auf alle Elemente des Textes) kohärenten Translat beigespflichtet werden, wobei die Kohärenz mit dem Ausgangstext nachrangig ist. Übersetzungsentscheidungen sollten im Sinne der Kohärenz zwischen den verschiedenen Ebenen in Bezug auf die neue Rezeptionssituation getroffen werden.

2.3.2.3. Eine loyale Translation

Laut Chaume sei außerdem gefordert, dass das Translat dem Ausgangstext gegenüber loyal oder treu ist, was als Treue zu Inhalt, Form, Funktion, Wirkung bzw. oder eine Kombination der genannten, abhängig von dem jeweiligen Auftrag, gesehen wird. Chaume räumt ein, dass das Konzept der Ausgangstexttreue in einigen wissenschaftlichen Kreisen heute in Frage gestellt wird. Was jedoch trotzdem klar bleibe, ist die Tatsache, dass das Publikum erwartet, dass es den selben Film sieht, wie das Publikum der Ausgangssprache; in anderen Worten sei das die „echte Geschichte“ bezüglich Inhalt, und in den meisten Fällen bezüglich Form, Funktion und Wirkung, und ohne Zensur (2014²:17). Ähnlich wurde auch von Nord (1989:102) – wie bereits in Kapitel 1 dargelegt – festgestellt, dass insbesondere bei Texten, bei denen ein/e Ausgangstextsender*in mit dem Text in Verbindung gebracht wird, die Konvention bestehe, dass die Translatfunktion der Autor*innen-Intention nicht zuwiderlaufen dürfe. Dies könne beim Zielpublikum als Erwartung angenommen werden, die nicht unkommentiert enttäuscht werden solle.

2.3.2.4. Die Sprache der Synchronisation

Chaume (2014²:15f.) fordert von synchronisierten Filmen bzw. Fernsehserien, dass sie glaubhafte und realistische Dialoge haben sollten, was gleichzeitig als eine der größten Herausforderungen beim Drehbuchschreiben und bei audiovisueller Translation sei. Es sei ein Text in der Zielsprache zu produzieren, der als übersetzter audiovisueller Text akzeptiert wird. Fiktionale Dialoge sollten möglichst spontan klingen. Dabei werde aber nicht unbedingt versucht, (reale) spontane Gespräche zu imitieren. Vielmehr werden bestimmte Eigenschaften der mündlichen Sprache ausgewählt. Filmdialoge, als Texte, die für die Mündlichkeit vorbereitet

werden (was bei Chaume „prefabricated orality“³⁷ genannt wird), seien in Grunde eine Kombination aus sprachlichen Elementen der mündlichen und der schriftlichen Sprache, wobei ein Gleichgewicht zwischen beiden gefunden werden solle (vgl. 2014²:81). Fiktionale Gespräche³⁸ sollten also nicht alle Merkmale realer spontaner Sprache haben, jedoch so klingen, als werden sie spontan geäußert. Wenn dieser Forderung nicht nachgekommen werde, sei die „Suspension of Disbelief“ in Gefahr (vgl. 2014²:16).

2.3.2.5. Tonqualität und Sprecher*innen

Schließlich nennt Chaume zwei Aspekte, die bezüglich der Qualität einer Synchronisation beim Publikum vorausgesetzt werden, die aber grundsätzlich nicht im Zuständigkeitsbereich von Translator*innen liegen. Dies sei zum einen eine klare Tonqualität, bei der die Dialoge gut verständlich sind (vgl. 2014²:18)³⁹, und zum anderen die schauspielerische Leistung der Sprecher*innen. In der Synchronisationsindustrie bestehe die Annahme, dass eine gute Synchronisation sich anhört, als wäre der Film in der Zielsprache gedreht worden. Gute Qualität bei den Sprachaufnahmen trage zum Gesamtziel einer Synchronisation bei, dass darin bestehe, ein realistisches und glaubhaftes Endprodukt zu erstellen, in das sich das Publikum hineinversetzen kann (vgl. 2014²:19f.).

2.4. Zusammenfassung

Auf Basis des im ersten Kapitel besprochenen funktionalen Translationsansatzes wurde im zweiten Kapitel der Forschungsbereich der audiovisuellen Translation näher ergründet. Dabei wird von einem Textverständnis ausgegangen, das über Schriftlichkeit hinausgeht. Die Textualität definierenden Kriterien sind nicht auf schriftliche Texte begrenzt. Somit kann als Text auch ein audiovisueller Text verstanden werden, der sich dadurch definiert, seine Bedeutung auf Basis einer Kombination aus verschiedenen (auditiven und visuellen) Modi zu erhalten. Audiovisuelle Texte können als Texttyp gesehen werden, der eine Vielzahl an Textsorten umfasst. Zu audiovisuellen Texten zählen nicht nur Spielfilme und Fernsehserien, sondern beispielsweise Corporate Videos, Dokumentationen oder Reality Shows, ebenso aber Produktionen, die nicht über einen Bildschirm rezipiert werden: Audiovisualität ist z. B. auch in Theaterstücken zu finden.

Ein zentraler Aspekt audiovisueller Texte ist die Tatsache, dass sich ihre Gesamtbedeutung aus der Kombination aller Elemente zusammensetzt, wobei dies mehr ist, als nur die Summe der Einzelelemente. Dieser Aspekt wurde anhand des von Kress und Van Leeuwen (1998²) geprägten Konzepts der Multimodalität beschrieben. Das Konzept beschränkt sich zwar nicht auf audiovisuelle Texte, ist jedoch hier besonders relevant, da nicht-sprachliche Ebenen des Textes eine große Rolle dabei spielen, welche Bedeutungen und Informationen durch einen audiovisuellen Text kommuniziert werden. Bedeutung entsteht – durch den Einsatz und die

³⁷ Vgl. auch Baños-Piñero/Chaume (2009); Schriftlich vorbereitete Mündlichkeit ist auch in anderen Textsorten zu finden, wie zum Beispiel idealerweise bei mündlichen Vorträge.

³⁸ Im Übrigen sind hier auch Monologe möglich und miteinzubeziehen.

³⁹ Zum Teil sind synchronisierte Dialoge in einer besseren Tonqualität, als die der jeweiligen Ausgangsfilme.

Kombination verschiedener Modi – auf verschiedenen Ebenen sowie durch die Verwendung eines bestimmten Mediums für die Übermittlung des audiovisuellen Textes. Für audiovisuelle Translation ist es also wichtig, sich nicht nur auf die sprachliche Ebene zu konzentrieren und für die wissenschaftliche Erforschung ist Interdisziplinarität gefordert.

Nach Zabalbeascoa (2008) wurden vier mögliche Modi in Texten genannt – verbal und nonverbal bzw. auditiv und visuell –, die in verschiedenen Kombinationen, mit verschiedenen Relationen zueinander, einen Text ausmachen können. Durch Kombination dieser Komponenten ergeben sich verschieden Arten von (audiovisuellen) Texten, in denen die jeweiligen Komponenten verschiedene Wichtigkeitsgrade bzw. Funktionen haben können. Somit kann ein prototypischer audiovisueller Text festgestellt werden, bei dem alle Modi gleich wichtig sind (wie beispielsweise ein Spielfilm); es sind aber auch andere Varianten möglich und es wird durch dieses Modell aufgezeigt, dass nicht klar zwischen audiovisuellem und nicht-audiovisuellem Text abgegrenzt werden kann.

Der zentrale Aspekt des funktionalen Ansatzes, dass Texte und Translationen immer mit einer konkreten Intention bzw. intendierten Funktion verbunden sind, ist auch hier anwendbar. Eine spezifische Kombination an Modi bzw. die Auswahl des Mediums und auch die Auswahl des Translationsmodus ist mit einer Intention verbunden. Es ist jedoch nicht die Intention der Ausgangstextproduzent*innen, die für Translationsentscheidungen richtungweisend sein soll, sondern die mit dem Translat intendierte Funktion bzw. die Rezeptionssituation des Zieltexts. Als Ziel einer Filmsynchronisation wird im Allgemeinen genannt, dass damit Profit gemacht werden soll. Um dies zu erreichen, muss das Produkt beim Zielpublikum gut ankommen und es muss sich in die filmische Realität hineinversetzen können, bzw. diese annehmen. Dies erfordert, dass auch die Konventionen und Erwartungen der (potentiellen) Rezipierenden an das Translat beachtet werden – was auch im Sinne der Forderung von Nord nach Loyalität gegenüber den Empfänger*innen ist. Für Filmsynchronisation scheint im Allgemeinen erwartet zu werden, dass diese möglichst das gleiche aussagen, wie der Ausgangssprachliche Film. Eine Orientierung am Ausgangstext entspricht nicht dem funktionalen Translationsansatz, jedoch muss bedacht werden, dass seitens des Publikums gewisse Erwartungen existieren und das auf Basis dieser Erwartungen das Translat rezipiert wird.

Bei der Produktion eines (audiovisuellen) Textes wird die Auswahl der verwendeten Modi durch die intendierten Funktionen für Textelemente bzw. den Gesamttext gesteuert. Die Elemente (bzw. Modi) können dabei in verschiedenen funktionalen Beziehungen zueinander stehen. Elemente können sich einerseits illustrierend zueinander verhalten, also im Grunde das gleiche aussagen und sich gegenseitig stützen. Wenn zwei Elemente dieselbe Information ausdrücken, kann dies auch als redundant aufgefasst werden. Es ist möglich, dass auf verschiedenen Ebenen Informationen kommuniziert werden, die sich gegenseitig kommentieren oder erweitern. Darüber hinaus kann es vorkommen, dass sich Elemente (auf verschiedenen Ebenen) widersprechen; dies kann intendiert sein oder als Inkohärenz aufgefasst werden. Die Kombination von Elementen kann darüber hinaus von einer intendierten ästhetischen Qualität gesteuert sein.

Für die Behandlung audiovisueller Texte im Kontext der Audiovisuellen Translationswissenschaft wurde zunächst festgestellt, aus welchen Gründen „Audiovisuelle Translation“ anderen möglichen Termini vorgezogen werden kann. Es wurde außerdem argumentiert, dass sich die wissenschaftliche Behandlung audiovisueller Texte in den funktionalen Translationsansatz integrieren lässt, nicht zuletzt, da der Forschungsbereich stark von Entwicklungen und Veränderung geprägt ist, und deshalb einen flexiblen theoretischen Rahmen benötigt. Die Audiovisuelle Translationswissenschaft stellt jedoch innerhalb der Translationswissenschaft einen eigenständigen Forschungsbereich dar.

Wenn Audiovisuelle Translation im Rahmen eines funktionalen Ansatzes behandelt wird, sollte der Fokus nicht auf dem Ausgangstext liegen, sondern auf die intendierte Funktion für das Zielpublikum bzw. die Zielrezeptionssituation. Bei Spielfilmen, wie auch bei literarischen Texten, wird davon ausgegangen, dass ihre Intention nicht immer klar erkennbar ist, und dass diese nicht mit der Funktion, die bei den Rezipierenden ankommt, zusammenfallen muss. Auch dies ist ein Grund dafür, dass es nicht sinnvoll sein kann, die gleiche Wirkung, wie beim Ausgangstext erzielen zu wollen.

Da sich die Gesamtbedeutung eines (audiovisuellen) Textes durch das Zusammenwirken aller Elemente ergibt, ist es zu erwarten, dass sich die Wirkung des Textes verändert, wenn nur die verbale Ebene durch Translation verändert wird und dieser Text in einer anderen Kultur rezipiert wird. Multimodalität muss aber nicht als Übersetzungsproblem gesehen werden. Im Sinne einer funktionalen Translation kann es als Ziel angesehen werden, für das Zielpublikum einen kohärenten Zieltext zu produzieren. Bei Spielfilmen als Massenmedium ist es jedoch nicht einfach, konkrete Zielrezipierende zu antizipieren. Es wird daher auch in der Literatur gefordert, dass ein Forschungsfokus auch auf verschiedene Gruppen von Rezipierenden sowie auf die Akzeptanz beim Zielpublikum gelegt wird.

Die Translationsarten von audiovisuellen Texten können in zwei Kategorien geteilt werden. Beim Revoicing wird gesprochene Sprache mit gesprochener Sprache übersetzt. Dies kann in Form von Synchronisation gemacht werden, wobei die auditiv-verbale Tonspur komplett ersetzt wird, oder als Voice-over, wo die Ausgangssprachliche Tonspur noch im Hintergrund hörbar bleibt. Bei der Untertitelung bleibt die gesamte Tonspur unverändert, und das Translat wird in schriftlicher Form hinzugefügt. Diese drei Translationsmodi werden am häufigsten verwendet, es können aber noch weitere unterschieden werden.

Bezüglich der Verwendung dieser Translationsmodi bestehen länderspezifische Konventionen, wie eine jeweilige Textsorte am ehesten übersetzt wird. Da in dieser Arbeit eine Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche behandelt wird, und im deutschen Sprachraum Synchronisation die gängigste Art ist, einen Spielfilm zu übersetzen, wurde der Fokus der weiteren Ausführungen auf Synchronisation gelegt.

Wenn ein Kinofilm für einen neuen Sprachraum synchronisiert werden soll, beauftragt gewöhnlich ein Filmverleih ein Synchronisationsunternehmen mit der Abwicklung dieses Projekts. Der Übersetzungsprozess beginnt mit einer „Rohübersetzung“, für die festgestellt wurde, dass sie im Grunde keine audiovisuelle Translation ist. Oft werde dabei nur auf den Text

fokussiert, bzw. sei für diese Rohübersetzung auch gefordert, eine möglichst „wörtliche“ Übersetzung anzufertigen, die noch nicht auf die Erfordernisse einer Filmsynchronisation angepasst ist. Dies passiert in einem nächsten Schritt und durch ein/e Drehbuchautor*in. Unter Anleitung einer Synchronisationsregisseurin bzw. eines -regisseurs wird der Text im Studio von Sprecher*innen gesprochen, wobei auch hier der Text noch angepasst werden kann. Die fertige synchronisierte Fassung – also der Film, dem die zielsprachliche Aufnahme hinzugefügt wurde – wird dann an den/die Auftraggeber*in geschickt.

Gefordert wird eine Veränderung dieses Prozesses bezüglich der Rolle von Translator*innen. Durch gezielte Ausbildung von Expert*innen für translatorisches Handeln können diese weitere Aufgaben übernehmen, und bei der Übersetzung bereits spezifisch für den Bedarf des Zielproduktes arbeiten. Dies kann sich sowohl auf die Qualität des Translats, als auch auf das Ansehen und die Arbeitsbedingungen von Translator*innen im Bereich Filmsynchronisation positiv auswirken.

Bezüglich der Qualität einer Filmsynchronisation gelten gewissen Konventionen. Das Zielprodukt soll quantitative und qualitative Synchronität aufweisen, das heißt dass der gesprochene Text einerseits bezüglich der Sprechdauer und andererseits (wenn auch nur in eingeschränktem Ausmaß) bezüglich der Vokale und Konsonanten an die Sprechenden im Film angepasst sein soll. Synchronität wird außerdem hinsichtlich Gestik und Mimik (kinetische Synchronität) und Intonation und Klangfarbe (paralinguistische Synchronität) gefordert. Darüber hinaus sollte der gesprochene Text auf die Figur abgestimmt sein (Charaktersynchronität).

Mit der Forderung nach Synchronität hängt auch zusammen, dass eine Filmsynchronisation in sich kohärent sein soll, was insbesondere aus der Sicht des funktionalen Translationsansatzes wichtiger ist, als eine Orientierung am Ausgangstext. Im Sinne des Konzepts der Loyalität nach Nord sollten aber auch die Erwartungen des Publikums beachtet werden; demnach sollten bei Filmsynchronisationen Übersetzungsentscheidungen nicht entgegen der Autor*innen-Intention laufen, da angenommen werden kann, dass dies vom Publikum so erwartet wird.

Für Filmsynchronisationen ist eine Sprache üblich, die im Gleichgewicht zwischen mündlicher und schriftlicher sein sollte, sodass die Texte spontan klingen, wobei aber im Allgemeinen nicht alle Merkmale spontaner Sprache reproduziert werden. Zur geforderten Qualität für Filmsynchronisation tragen außerdem eine klare Tonqualität und eine gute Performance der Sprecher*innen bei.

3. Anrede und Translation

Nachdem in den vergangenen Kapiteln der translationswissenschaftliche Rahmen sowie die spezifischen Aspekte der audiovisuellen Translation dargelegt worden sind, soll nun auf das sprachliche Phänomen der Anreden eingegangen werden. In Hinblick auf die Erforschung des Einflusses verschiedener Anredesysteme auf die Wirkung konkreter zwischenmenschlicher

Beziehungen in Spielfilmen sollen zuerst die Anredesysteme der hier relevanten Sprachen (Englisch und Deutsch) beschrieben werden. Darüber hinaus wird untersucht, welche Aspekte der Anrede translationswissenschaftlich relevant sind und wie diese bisher erforscht wurden, um dann zur Fragestellung hinzuführen, die in Kapitel 4 anhand eines konkreten Beispiels bearbeitet werden soll.

3.1. Anredesysteme

In Hinblick auf die translationswissenschaftliche Analyse einer Filmsynchronisation, die auf funktionale Translation aufbaut, wird zuerst auf Funktionen von Anredeelementen eingegangen, um dann das sprachliche Inventar des Deutschen und des Englischen diesbezüglich zu beschreiben.

3.1.1. Funktionen von Anredeelementen

Um zu evaluieren, welche kommunikative Funktionen Anredeelemente in Spielfilmen erfüllen (können), muss zuerst zwischen dem äußeren und dem inneren Kommunikationssystem unterschieden werden (siehe auch Kapitel 1.3.4). Im äußeren Kommunikationssystem, das sich zwischen Rezipierenden und Textproduzent*innen abspielt, kann eine informative Funktion der Anredeelemente angenommen werden. In der Literatur ist man sich weitgehend einig, dass durch sprachliche Anredeformen Informationen bezüglich der Beziehung von Gesprächspartner*innen übermittelt wird (vgl. Braun 1988:65, Hickey 2003:401, Horton 1996:74). Ulrych (1996:149) zufolge stehen dieselben Anredeformen und damit in Verbindung stehende „Regeln“ ebenso zur Verfügung, um etwas über die Beziehung zwischen der Sprechenden Person und einer dritten Person auszudrücken. Das heißt, eine Person würde dieselbe Anredeform verwenden, wenn sie mit einer Person über eine dritte Person spricht, als wenn sie diese dritte Person direkt ansprechen würde. Wie später noch erläutert wird, können Anredeelemente auch etwas über die Sprechende Person aussagen (vgl. Braun 1988:24). Für diese Arbeit soll insbesondere auf die Funktion der Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehungen fokussiert werden.

Es wird angenommen, dass – wie in Kapitel 1.3.4 besprochen – das innere Kommunikationssystem, also die Kommunikation der Charaktere im Film, sich an den sprachlichen Konventionen des Zielpublikums orientieren sollte, um Verständigung bzw. Interpretation zu ermöglichen. Um dem Ziel der äußeren Kommunikation gerecht zu werden, sollte demnach das Anredesystem in der inneren Kommunikationssituation den Erwartungen des Publikums diesbezüglich nicht widersprechen.

Wie u. a. Braun (1988:65) über Kommunikation im Allgemeinen hervorhebt, wird die Funktion, Information über zwischenmenschliche Beziehungen auszudrücken, jedoch nicht durch Anredeelemente allein realisiert, sondern auch durch andere verbale und nonverbale Mittel bzw. Verhaltensweisen. Es kann angenommen werden, dass diese Funktion auf allen Ebenen, die im vorhergehenden Kapitel bezüglich Multimodalität audiovisueller Texte festgestellt wurden, zu finden ist, das heißt, dass sowohl auf der auditiven Ebene mit sprachlichen

Mitteln sowie durch Parasprachliches, Musik und Sound-Effekte, als auch auf der visuellen Ebene, insbesondere durch Mimik, Gestik und Proxemik, diesbezüglich Bedeutung ausgedrückt werden kann. Laut Braun (1988:65) spiegeln diese genannten Mittel anderer Modi ebenso zwischenmenschliche Beziehungen wider bzw. haben einen Einfluss auf ihre Wahrnehmung. Ulrych (1996:143) zufolge können beispielsweise der Grad an Vertrautheit oder bestehende Machtbeziehungen zwischen Gesprächspartner*innen sowohl verbal durch Anredeelemente, als auch durch proxemische oder kinetische Codes signalisiert werden. Dominanz könne durch Unterbrechen, Erhöhen der Sprechlautstärke, Stille, Indirektheit, das Beginnen eines Gesprächsthemas bzw. eines verbalen Konflikts oder das Suchen von Körperkontakt ausgedrückt werden.

Ähnlich, wie bei audiovisuellen Texten die Gesamtbedeutung aus dem Zusammenwirken aller Ebenen entsteht, sind auch hier die Anredeelemente nicht isoliert zu betrachten (vgl. Horton 1996:74). Einerseits kommen Anredeelemente zum Teil in Kombination vor (wie z. B. Pronomen und Namen), andererseits ergibt sich die Bedeutung eines Elements im Kontext der Verwendung. Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, wird für audiovisuelle Texte angenommen, dass alle Elemente mit einer bestimmten Intention ausgewählt und kombiniert worden sind. Laut Ulrych (1996:143f.) können Anredeformen auch dem widersprechen, was durch Körperbewegungen bzw. Mimik ausgedrückt wird. Die nonverbale Komponente wird dabei als entscheidend für die Interpretation der Intention angesehen. In einer konkreten Situation könne auch Nonverbales allein Aufschluss über eine soziale Interaktion geben. Auch bei Ulrych wird also die Priorität der visuellen(-nonverbalen) Ebene gegenüber der (auditiv-)verbalen Ebene hervorgehoben⁴⁰. Die Anredeelemente seien (insbesondere für eine Filmsynchronisation) so zu wählen, dass sie zu den visuellen Informationen passen (vgl. 1996:145).

3.1.2. Sprachliches Anredeinventar im Deutschen und Englischen

Wenngleich festgestellt wurde, dass in Hinblick auf die konkrete Funktion, zwischenmenschliche Beziehungen zu charakterisieren, das Zusammenwirken mehrerer Elemente ausschlaggebend ist, soll die im 4. Kapitel folgende Analyse dennoch sprachliche Anredeelemente als Ausgangspunkt nehmen, und diese in Bezug zu den anderen bedeutungstragenden Elementen setzen. Im Folgenden soll daher das sprachliche Anredeinventar des Deutschen und des Englischen beleuchtet werden.

Als Anredeelemente bzw. Anredeformen sollen im Folgenden alle sprachlichen Elemente bezeichnet werden, mit denen die Bezugnahme von Sprecher*innen auf ihre Gesprächspartner*innen verbalisiert wird, bzw. mit denen jemand „angeredet“ wird. Nicht eingeschlossen sind dabei sprachliche Mittel zur Eröffnung eines Gesprächs (also das Ansprechen), wo für Anredeelemente auch verwendet werden können, häufig aber andere Elemente zum Einsatz kommen – beispielsweise „Sag mal...“ im Deutschen oder „Hey“ im Englischen (vgl. Baun 1988:7).

⁴⁰ Siehe auch Kapitel 2.1.6.

Sowohl im Deutschen als auch im Englischen sind – wie in den meisten Sprachen – Anredeformen in drei Wortklassen zu finden: Pronomen, Verben und Nomen⁴¹ (vgl. Braun 1988:7). Während das Deutsche bezüglich *Anredepronomen* mit „du“ und „Sie“ (sowie abhängige Varianten) über ein binäres System verfügt (vgl. Hickey 2003:401), wird im Englischen nur eine Form verwendet, nämlich das Pronomen „you“⁴². *Verbale Anredeformen* sind laut Braun (im Sprachvergleich) oft redundant, können aber in vielen Sprachen auch die einzige Form sein, die einen Bezug auf Gesprächspartner*innen enthält. Im Deutschen ist dies bei Imperativen in der T-Form („du“) der Fall („komm!“), wobei in der V-Form („Sie“) eine Kombination mit einem Anredepronomen verwendet wird („kommen Sie!“) (vgl. Braun 1988:8f.). Da Verben im Deutschen auf Pronomen abgestimmt werden, soll es für diese Arbeit ausreichen, verbale Anrede als Untergruppe der pronominalen Anrede zu behandeln.

Unter *nominale Anrede* fallen Substantive, die einen Bezug auf den/die Gesprächspartner*in ausdrücken. Diesbezüglich unterscheidet Braun neun Kategorien, von denen acht für das Deutsche bzw. Englische relevant sind: Namen, Verwandtschaftsbezeichnungen, Anredeformen nach dem Schema Mr./Mrs. bzw. Herr/Frau, Titel, abstrakte Nomina, Berufstitel, Wörter mit Bezug auf die Art von Beziehung und Kosenamen (vgl. 1988:9).

Unter die Kategorie *Name* fallen laut Horton (1996:70) Vornamen, Nachnamen und Spitznamen. Eigennamen können Hermans (2015²:13) zufolge in (morphologisch) motivierte und unmotivierte Namen eingeteilt werden können⁴³. Die „wörtliche“ Bedeutung von motivierten Namen kann von einer Andeutung bis zu stark sprechenden Namen reichen. Solche Namen können sowohl in einem fiktionalen Kontext vorkommen, als auch nicht-fiktionale Namen sein, die mit bestimmten historischen oder kulturellen Assoziationen in Verbindung stehen.

Verwandtschaftsbezeichnungen (engl. *Kinship Terms, KT*) können in ihrem eigentlichen Sinn für Verwandte oder Verschwägerter gebraucht werden, oder fiktiv für eine Person, zu der kein solches Verhältnis besteht⁴⁴. Vor allem bei Verwandtschaftsbezeichnungen müsse zwischen Anredeform und „Referenz“ unterschieden werden, da zum Beispiel im Englischen „grandson“ häufig (als Referenz, also beschreibend) verwendet werde, aber eher nicht als Anredeform, da es üblicher sei, dass Enkel mit Vornamen angeredet werden. Anredeformen wie *Mr./Mrs.* im Englischen und *Herr/Frau* im Deutschen sollten Braun zufolge von der Kategorie „Titel“ abgegrenzt werden. Zu *Titeln* zählen solche, die offiziell verliehen wurden (wie engl. „doctor“) und solche, die vererbt wurden (wie engl. „duke“)⁴⁵. Dabei sei die Abgrenzung zu abstrakten Nomina und Berufstiteln oft schwierig. *Abstrakte Nomina* hätten sich ursprünglich auf eine abstrakte Qualität des/der Angesprochenen bezogen, wie zum Beispiel

⁴¹ Sowie Wörter, die syntaktisch von ihnen abhängen (Braun 1988:7).

⁴² Laut Horton (1996:70) verfügte das Englische zu Shakespeares Zeiten noch über eine Unterscheidung im Pronominalbereich, nämlich „you“ und „thou“, wobei letzteres für vertrautere Beziehungen verwendet worden sei. Außer in dialektalen, poetischen oder religiösen Kontexten verfüge das Englische heute über keine (sozial) bedeutungstragende Auswahl an pronominalen Formen mehr.

⁴³ Insbesondere bei Kinderbüchern findet man oft „sprechende“ Namen.

⁴⁴ Beispielsweise kann ein nicht verwandter jüngerer Mann im Englischen von einem älteren Mann als „son“ angesprochen werden.

⁴⁵ Horton (1996:70) merkt an, dass Titel (wobei er Mr./Mrs.-Varianten miteinschließt) häufig in Kombination mit Nachnamen verwendet werden („Mrs. Robinson“).

„(Your) Honor“ im Englischen. *Berufstitel* beziehen sich auf die berufliche Funktion der Gesprächspartnerin bzw. des -partners, wie „waiter“/„waitress“ im Englischen. Wörter mit *Bezug auf die Art der Beziehung* (z. B. „Kollege“) können auch so verwendet werden, dass sie nicht auf die tatsächliche Beziehung mit der angesprochenen Person beziehen bzw. können auch unter Fremden vorkommen⁴⁶. *Kosenamen* können eher durch den Verwendungskontext bzw. ihre Funktion definiert werden, als durch formale Eigenschaften. Zur Anrede von Kindern oder Menschen, zu denen man sich nahe fühlt, könne fast jedes Wort als Kosewort dienen. Konventionalisiert seien diese nur bis zu einem gewissen Grad (vgl. Braun 1988:9f.).

Kosewörter zählt Horton (1996:70) zur Kategorie der *Descriptors* (also „beschreibende Anredeformen“), unter die auch Berufstitel, allgemeine geschlechtsspezifische Termini (wie engl. „pal“, „babe“)⁴⁷ sowie Beleidigungen (wie „Idiot“) fallen. Darüber hinaus nennt Horton *no-naming* als Strategie, die verwendet werden kann, wenn die angesprochene Person unbekannt ist, oder als Taktik, um die Anredeintentionen des Gegenübers abzuwarten.

3.1.3. Aspekte des Anredeverhaltens: Konventionen

Welche Bedeutung ein Anredeelement in einer konkreten Situation ausdrückt, hängt vom Kontext, also von diversen textinternen und -externen Faktoren ab⁴⁸. Wie alle sprachlichen Mittel haben Anredeelemente also nicht an sich eine bestimmte Bedeutung, sondern diese ergibt sich durch ihre Anwendung bzw. in weiterer Folge erst durch die Interpretation der Rezipierenden (vgl. Tannen 1994:10). Wenn Bedeutung durch Interpretation entsteht, stellt sich die Frage, inwiefern es überhaupt möglich ist, sprachliche Elemente mit bestimmten semantischen Konzepten zu verknüpfen. Es soll jedoch davon ausgegangen werden, dass diesbezüglich bestimmte Konventionen⁴⁹ bestehen, damit eine Kommunikation überhaupt stattfinden kann.

Die Faktoren, die damit zusammenhängen, sind komplex und nicht eindeutig geklärt. Klar scheint zu sein, dass sich die Auswahl an zwischenmenschlichen Beziehungen in einer konkreten Kommunikationssituation orientiert. Brown und Gilman (1960) postulieren im Versuch, „Regeln“ für die Anwendung von Anrede bzw. insbesondere Anredepronomen herauszufinden, Macht und Solidarität als zentrale Dimensionen, die das Anredeverhalten beeinflussen. Die Autoren prägten außerdem die Symbole T und V – abgeleitet vom Lateinischen (*tu* und *vos*) – für die Unterscheidung zwischen einem „vertrauten“ und einem „höflichen“ Anredepronomen für alle Sprachen⁵⁰ (vgl. 1960:254).

Mit der Dimension „Macht“ geht die Unterscheidung zwischen symmetrischen (reziproken) und asymmetrischen (nicht-reziproken) Beziehungen einher. Macht sei eine Beziehung

⁴⁶ Man denke an die Anrede „Freundchen“ im Deutschen, die eher bedrohlich wirkt.

⁴⁷ Zumindest heute sind diese Anreden nicht mehr geschlechterspezifisch.

⁴⁸ Wie bereits in Kapitel 1.3.2 angeführt, stellt Nord (1988:53) fest, dass textexterne Faktoren, wie die Tatsache, dass es ein Text als „literarisch“ bezeichnet wird, die Interpretation von textinternen Elementen steuern.

⁴⁹ Horton (1996:71) betont, dass statt von universellen und systematischen Regeln, wie sie auch Ervin-Tripp (1972) versucht werden aufzustellen, eher von Konventionen gesprochen werden solle.

⁵⁰ Sutinen (2006:248) kritisiert das relativ kleine und homogene Sample der Studie (junge französisch-, italienisch und deutschsprachige Austauschstudierende, die in die USA gekommen waren; alle waren männlich und der Mittelklasse zuzuordnen).

zwischen mindestens zwei Personen, in der eine Person in der Lage ist, das Verhalten einer anderen Person zu kontrollieren (vgl. 1960:255). Die Dimension „Macht“, die zum Beispiel steuere, dass die höherrangige Person eine T-Anrede verwenden kann, aber ein V-Anrede zurückbekommt, sei heutzutage jedoch weniger relevant bzw. kommen solche asymmetrische Anwendungen von Anredepronomen kaum mehr vor. Brown und Gilman beschreiben, dass sich nicht-reziproke machtgesteuerte Anreden zu reziproken, auf Solidarität basierenden Anreden entwickelt hätten bzw. entwickeln (vgl. 1960:259f.).

Das Konzept der Solidarität wird mit symmetrischen Beziehungen in Verbindung gebracht (vgl. 1960:257). Umso mehr sich die Anzahl an solidaritätserzeugenden Eigenschaften zwischen zwei Menschen erhöhe, umso wahrscheinlicher werde T und umso unwahrscheinlicher V (vgl. 1960:264). Solidarität könne aber auch bei Beziehungen auftreten, die von Machtverhältnissen geprägt sind – sowohl (bezüglich Macht) höher gestellte, als auch niedriger gestellte Personen können solidarisch, aber auch nicht solidarisch sein (vgl. 1960:258).

Solidarität als zweite Dimension sei auch historisch schon relevant gewesen und habe sich nun zur einzigen Dimension etabliert, die T und V unterscheide. Außerdem erweitere sich die Verwendung der T-Anrede, insofern, als sich im Allgemeinen die Anzahl der Beziehungen vergrößere, die als solidarisch genug gesehen werden, um sich gegenseitig mit T anzusprechen. Besonders sei diese Entwicklung unter Studierenden zu sehen sowie bei Arbeitskolleg*innen, Mitgliedern einer politischen Gruppierung oder Menschen, die gemeinsam ein Hobby ausüben oder gemeinsam reisen. Eine Präferenz zu T sei ihren Beobachtungen zufolge insbesondere jüngeren Menschen zuzuordnen (vgl. 1960:261).

Heute kann – wie Braun (1988:14) festhält –, kaum etwas über das Phänomen der Anrede gesagt werden, ohne sich auf dieses Werk zu beziehen. Pavesi (2012:336) zufolge, war das Modell von Brown und Gilman sehr einflussreich, werde aber auch dafür kritisiert, dass es zu starr zwischen T- und V-Pronomen unterscheide. Bezüglich der Unterscheidung zwischen T- und V-Pronomen stellt Braun fest, dass die Symbole für manche Sprachen eine sinnvolle Abkürzung darstellen. Es gibt jedoch Sprachen – wie das Italienische –, die über mehr als eine V-Form verfügen. Dabei müsse T nicht unbedingt solidarisch sein bzw. V nicht unbedingt höflich. Die Konnotationen der Pronomen hängen stark von den anderen V-Varianten ab (vgl. 1988:8). Für die Zwecke dieser Arbeit, insbesondere, um auf strukturelle Unterschiede in den Anredesystemen des Deutschen und des Englischen einzugehen, erscheint die Dichotomie jedoch ausreichend zu sein. Dass T und V nicht automatisch für Vertrautheit und Höflichkeit stehen, merkt auch Huntemann (1988:83) an: T könne sowohl solidarische Gegenseitigkeit ausdrücken, wenn es solidarisch/reziprok verwendet werde, als auch Unterordnung; V könne „nicht-solidarischen Respekt wie Dominanz bedeuten“.

Wie bereits festgestellt wurde, wird für diese Arbeit angenommen, dass bei Kommunikation Bedeutung in der Rezeptionssituation entsteht und dass sich intendierte Funktion und Interpretation nicht unbedingt decken müssen. Ähnlich argumentiert Tannen (1994:23f.), dass alle sprachlichen Strategien potentiell ambig und polysem sind. Angewendet auf die von Brown und Gilman postulierten Dimensionen könne ein Element je nach Realisierungskon-

text sowohl Macht als auch Solidarität ausdrücken, also ambig sein. Ebenso sei es möglich, dass gleichzeitig Macht und Solidarität durch ein (polysemes) Element signalisiert/interpretiert werden⁵¹.

Braun (1988:49) zufolge können alle Anredeformen als höflich bezeichnet werden, wenn sie für die Situation adäquat sind, wobei sie Adäquatheit mit Häufigkeit in einem bestimmten Kontext bzw. einer bestimmten Dyade gleichsetzt – also was konventionell verwendet wird. Somit werde eine Anredeform, die der Beziehung zwischen der Sprechenden und der angesprochenen Person entspricht, und die mit den Regeln einer Gemeinschaft – oder zumindest denen der Dyade – übereinstimmt, immer als angemessen höflich eingeschätzt. Nach diesem Verständnis des Zusammenhangs zwischen Höflichkeit und Anredeformen kann nicht mehr davon ausgegangen werden, dass ein Pronomen als „höfliches“ Pronomen bezeichnet werden kann. Auch können Vertrautheit und Höflichkeit nicht als zwei sich ausschließende Pole angesehen werden. Ähnlich erklärt auch Tannen (1994:26), dass die Annahme falsch sei, dass hierarchische Beziehungen Nähe ausschließen. Sie ist vielmehr der Annahme, dass Hierarchie zwei Menschen einander näher bringen könne, wie zum Beispiel bei Arbeitgeber*innen und Angestellten.

Es scheint deshalb sinnvoll, für die Zwecke dieser Arbeit auf ein von Tannen (1994:27f.) vorgeschlagenes multidimensionales Modell zurückzugreifen, mit dem Anredesysteme – und nicht nur Anredepronomen – in einer Doppelachse der sich überschneidenden Skalen „Hierarchie–Gleichgestelltheit“ (hierarchy/equality) und „Nähe–Distanz“ (closeness/distance) eingeteilt werden können⁵² (siehe Abbildung 3).

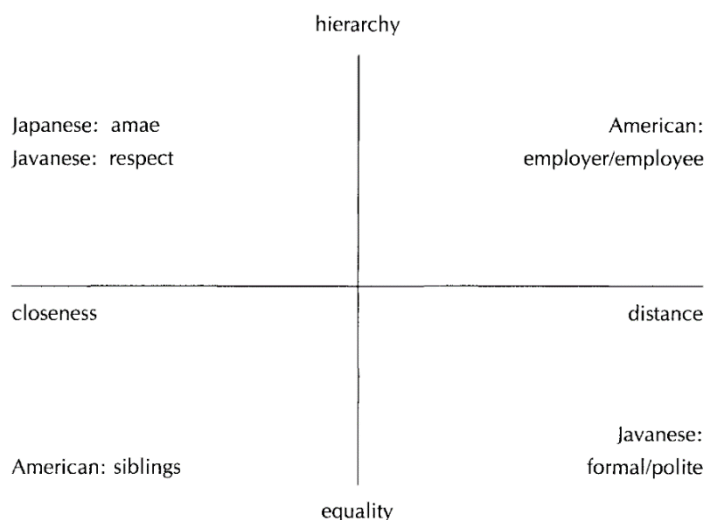


Abbildung 3. Multidimensionales Modell

Diesem Modell zufolge ist es möglich, dass hierarchische Beziehungen nahe oder distanziert sind. Ebenso können gleichgestellte Gesprächspartner*innen in einer vertrauten oder distanzierten Beziehung sein. Die beiden Achsen könnten wiederum mit den von Brown und Gil-

⁵¹ Als Beispiel nennt Tannen eine Freundin, die regelmäßig die Rechnung im Restaurant zahlt, wodurch sie gleichzeitig Macht und Solidarität ausdrücke (vgl. 1994:25).

⁵² Das Modell wird hier so interpretiert, dass (Kombinationen von) Anredeformen nicht grundsätzlich einer Position in dieser Doppelachse zugeordnet werden können, sondern nur in Bezug auf einen bestimmten Kontext.

man definierten Dimensionen „Macht“ und „Solidarität“ benannt werden. Die Dimension „Macht“ mit den Polen „Hierarchie“ und „Gleichgestelltheit“ scheint dann nach wie vor relevant zu sein, wenn von Anredesystemen im Allgemeinen die Rede ist, bzw. wenn Anredepronomen nicht isoliert betrachtet werden. Die Dimension „Solidarität“ wird in Tannens Modell spezifiziert auf die Pole „Nähe“ und „Distanz“. Durch dieses Modell ist es auch möglich, die jeweiligen Pole der Dimensionen nicht als Dichotomien zu sehen, sondern als Extrempositionen auf kontinuierlichen Skalen⁵³.

Der Aspekt der „Skalarität“ von sozialen Beziehungen ist auch bei Hickey (2003:414) zu finden. Zwischenmenschliche Beziehungen seien nicht binär, wie das sprachliche System der Anredepronomen. Neben zwischenmenschliche Beziehungen, bei denen eindeutig ist, welche Anredeform zu verwenden sei – im Deutschen sei dies grundsätzlich nur unter Familienmitgliedern bzw. Verwandten der Fall (2003:405)⁵⁴ – können vielen Beziehungen keiner eindeutigen Anredeform zugeordnet werden. Es gebe daher bestimmte Strategien, um Nuancen auszudrücken, die den Beziehungen entsprechen (2003:414). Die Dimension auf der seine Skala für die Auswahl der Anredeformen basiert, ist jedoch nur die der Formalität; Sprecher*innen hätten das Bedürfnis, sich zwischen den Polen „Informalität“ und „Formalität“ zu bewegen. Die Dimension „Formalität“ scheint insbesondere in Hinblick auf das bereits in Abbildung 3 dargestellte Modell nicht ausreichend zu sein.

Hickey bezieht sich außerdem in seinen Ausführungen über das verbale Anredesystem nur auf Anredepronomen. Die Strategien, die Sprecher*innen zur Verfügung stünden, beschränkt er auf die Verwendung von Anredepronomen im Kontext bzw. in Kombination mit anderen Anredeelementen sowie auf „Parafeatures“, die gemeinsam mit Anredepronomen verwendet werden; Parasprachliches sowie Gestik, Mimik und Körpersprache schließt er explizit aus (vgl. 2003:414). Um ein umfassendes Bild über zwischenmenschliche Beziehungen im Kontext des zu analysierenden Filmes zu bekommen, erscheint es nötig, alle Elemente miteinzuschließen, die sich auf die Wahrnehmung einer Beziehung auswirken. Die Erkenntnis, dass zwischenmenschliche Beziehungen nicht immer eindeutig sind bzw. sich auch entwickeln, und daher flexible Strategien bzw. Kombinationen von Anredeformen notwendig sind, um diesen zu entsprechen, wird für diese Analyse jedoch einen zentralen Aspekt darstellen.

Für das Deutsche⁵⁵ stellt Hickey fest, dass regulär Anredepronomen in Kombination mit Vornamen (VN) bzw. Nachnamen (NN) konventionell so verwendet werden, dass V üblicherweise mit der Verwendung von NN und T mit VN einhergeht. Das sei daran zu erkennen, dass oft ein Angebot, sich gegenseitig beim Vornamen zu nennen, auch einen Wechsel von V zu T initiieren soll. V + VN komme selten vor, und am ehesten in asymmetrischen Beziehungen, also zum Beispiel bei signifikantem Altersunterschied und gleichzeitig einer vertrauten Beziehung, bzw. in einer Situation, wo nur eine Person die andere mit dem Vornamen anre-

⁵³ Ähnlich postuliert auch Sutinen (2006:250), dass die Dimension Solidarität als Kontinuum anzusehen ist, und geht darauf ein, mit welchen Anredeelementen verschiedene Positionen auf der Skala im Französischen einhergehen.

⁵⁴ Ausnahmen seien bestimmte religiöse Kontexte (Hickey 2003:405).

⁵⁵ Hickeys Ausführungen beziehen sich auf das Bundesdeutsche. Es soll angenommen werden, dass Ähnlichkeiten zu anderen Varianten bestehen.

det. T + NN sei keine reguläre Option – wenn nicht der Nachname als Spitzname verwendet wird – und trete in spezifischen beruflichen Kontexten auf, z. B. zwischen Kolleg*innen in Kaufhäusern (vgl. 2003:415f.)⁵⁶. Als Parafeatures nennt Hickey insbesondere Möglichkeiten, verschiedene Grade an Formalität am Beginn und am Ende einer Konversation auszudrücken – ebenso in schriftlichen Texten wie Briefen oder ähnlichem (vgl. 2003:418ff.)

Dass der Kontext darüber entscheidet, was durch ein Anredeelement ausgedrückt wird, zeigt auch Braun, die betont, dass auch die syntaktische Verwendung bedeutungstragend sein kann. So habe ein T-Pronomen im Deutschen im Satz „Kommst du mit ins Kino?“ (als gebundenes Element) eine andere Wirkung als im Satz „Du, kann ich mal dein Fahrrad leihen?“ (als freies Element). Auch im Englischen sei es möglich, dass durch die Satzstellung etwas über die Beziehung zwischen den Gesprächspartner*innen ausgesagt werden kann, was am Beispielsatz „You! Can you tell me...“ sichtbar wird. Eine ähnliche Verwendung sei auch beim deutschen „Sie“ möglich (vgl. 1988:11). Es ist also durchaus relevant für die Bedeutung bzw. Interpretation eines Anredeelementes, wie es eingesetzt wird. Die Verwendung kann dabei sowohl als für die jeweilige Beziehung passend, als auch unpassend eingeschätzt werden, und im letzteren Fall könnte dies auf den Charakter der Sprechenden Person rückgeführt werden.

3.1.4. Aspekte des Anredeverhaltens: Individueller Stil

Neben der Annahme, dass bezüglich der Auswahl von Anredeformen bestimmte Konventionen bestehen, wird auch davon ausgegangen, dass diese nicht für alle Kommunikationssituationen eindeutig sind und die Auswahl stark von individuellen bzw. gruppenspezifischen Faktoren abhängig sein kann.

Braun (1988:23) betont, dass bei Anredesystemen Variation nicht die Ausnahme ist, sondern eher die Regel; es sei unmöglich, für jede Sprache einheitliche Regeln aufzustellen. Mitglieder einer Sprachgemeinschaft würden zwar mehr oder weniger auf das gleiche System zugreifen, die Auswahl von Anredeelementen hänge jedoch von sehr persönlichen Aspekten ab, worin die Variation innerhalb eines Systems begründet sei. Für die Auswahl von Anredeformen ist entscheidend, wie eine konkrete zwischenmenschliche Beziehung eingeschätzt wird. Da dies eine sehr subjektive Einschätzung ist, sei es nicht möglich, objektive und eindeutige Abgrenzungen vorzunehmen. Beziehungen sind oft nicht eindeutig definierbar und die relevanten Dimensionen können unterschiedlich interpretiert werden. Das Deutsche habe im Sprachvergleich jedoch eine relativ geringe Variation und Sprecher*innen seien weniger häufig mit Anredeverhalten konfrontiert, dass anders ist, als ihr eigenes (1988:30).

Variation innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft sei umso größer, desto größer die soziale Diversität in dieser Gemeinschaft ist. Faktoren der Variation seien beispielsweise regionale Dialekte, städtischer bzw. ländlicher Hintergrund, soziale Klasse, Bildung, Alter, Geschlecht, Ideologie und Religion (vgl. Braun 1988:24). Es wird also davon ausgegangen, dass

⁵⁶ Ähnlich bringt auch Sutinen (2006:249ff.) Beispiele des Französischen für mögliche Kombinationen von Anredeformen, die auf einer Solidaritätsskala eingeordnet werden: V + Titel für geringe Solidarität, T + VN für erhöhte Solidarität und V + VN in der Mitte.

Menschen über individuelle Anredesysteme verfügen⁵⁷, die von verschiedenen individuellen bzw. gruppenspezifischen Faktoren geprägt sind (vgl. Horton 1996:70). Beispielsweise kann sich Alter insofern auf das Anredeverhalten einer Person auswirken, als dass für jüngere Menschen eine Verwendung von T für noch Unbekannte üblicher sein kann, als für ältere Menschen (vgl. Hickey 2003:405). Alltägliche Kommunikationssituationen sind laut Braun (1988:24) von heterogenem Anredeverhalten geprägt, da sich Personen nicht auf Gespräche innerhalb (einer) ihrer eigenen gesellschaftlichen Gruppen beschränken (können).

Diese Annahmen bezüglich des Auftretens von Variation beziehen sich auf die Einstellung der Sprechenden Person und können in weiterer Folge als Hinweis dafür gesehen werden, dass das Anredeverhalten etwas über die Sprechende Person selbst aussagt. Dies ist laut Braun (1988:24) insbesondere der Fall, wenn die Variation innerhalb eines Anredesystems groß ist.

Die Heterogenität im Anredeverhalten führe laut Braun jedoch relativ selten zu Kommunikationskrisen. Das sei darauf zurückzuführen, dass mit einer Anredekompetenz, die ein Repertoire an Formen und zugehörigen Anwendungsregeln miteinschließt, auch Wissen über Anredevariation innerhalb einer Gemeinschaft verbunden sei. Es könne also zwischen aktiver und passiver Anredekompetenz unterschieden werden. Somit sei es möglich, Anredeverhalten, das sich vom eigenen unterscheidet, so zu interpretieren, dass es durch individuelle Faktoren bedingt ist (vgl. 1988:31f.). Diese Anredekompetenz stellt laut Horton (1996:72) sicher, dass es einen hohen Grad an Toleranz innerhalb sozial akzeptiertem Verhalten gibt. Trotz aktiver und passiver Anredekompetenz komme es aber dennoch vor, dass Sprecher*innen sich bei der Auswahl unsicher seien oder das gewählte Element vom Gegenüber als unpassend interpretiert werde⁵⁸.

3.1.5. Aspekte des Anredeverhaltens: Wechsel von Anredeformen

Da sich Anredeformen in einer konkreten Gesprächssituation an den zwischenmenschlichen Beziehungen der Beteiligten orientieren und die wenigsten sozialen Beziehungen statisch sind – soziale Distanz wird laut Hickey (2003:410) zumeist verringert, umso besser man sich kennen lernt –, kommt es vor, dass sich das Anredeverhalten zwischen zwei Personen verändert. In der Literatur wird diesbezüglich hauptsächlich auf einen Wechsel von Anredepronomen Bezug genommen. Hickey zufolge hat das Deutsche, wie die meisten europäischen Sprachen, ein „absolutes System“, was bedeutet, dass zwischen zwei Gesprächspartner*innen ein Anredepronomen grundsätzlich stabil ist, also normalerweise innerhalb einer Dyade nicht zwischen T und V (hin und zurück) gewechselt wird. In Sprachen, die bei Anredepronomen zwischen T und V unterscheiden, stelle sich aber früher oder später die Frage, ob zu T gewechselt

⁵⁷ Horton (1996:71) zufolge ist die Häufigkeit der Verwendung einer bestimmten Anredeform im Gegensatz zu einer anderen bei Sprecher*innen eine Frage des idiolektalen Stils.

⁵⁸ Hirvonen und Sutinen (2006:o.S.) fanden heraus, dass sich Anredepronomen bei Untertitelung und Synchronisation eines Filmes ins Französische am ehesten in Arbeitssettings und beim ersten Aufeinandertreffen zweier Personen unterschied, was darauf hinweise, dass in solchen Situationen am meisten Unklarheit bezüglich der Wahl der Pronomen bestehe.

werden soll. Der einzige gesellschaftlich akzeptierte Wechsel sei der von V zu T⁵⁹ und dieser sei auch nicht umkehrbar (vgl. 2003:402 u. 410f.). Im Deutschen ist ein solcher Wechsel im Allgemeinen explizit, er wird also verbal thematisiert.

Eine Bestätigung der oben angeführten Annahme von Braun (1988:49), dass Anredeformen als höflich aufgefasst werden, wenn sie für eine konkrete Beziehung „passend“ verwendet werden, zeigt sich durch folgendes Anredeverhalten: Durch die Verwendung von T in Situationen, in denen V erwartet wird, kann laut Horton (1996:71) Respektlosigkeit bzw. Provokation ausgedrückt bzw. auf Beleidigung abgezielt werden. Dies wird bei Brown und Gilman (1960:274) auch als „T of contempt or anger“ angeführt. Ein (spontaner) Wechsel zu T in Dyaden, die zuvor V verwendet haben, kann auch in stark emotional geladenen Situationen, als Marker für Solidarität bzw. Vertrautheit erfolgen (Horton 1966:71)⁶⁰.

Der gemeinsame Wechsel von V zu T muss laut Hickey von beiden Gesprächspartner*innen akzeptiert werden. Damit dies der Fall sei, muss eine Reihe an Faktoren erfüllt sein (vgl. 2003:410). Wenn es sich um eine asymmetrische Beziehung handelt, sei grundsätzlich die höhergestellte Person berechtigt, den Wechsel zu T zu initiieren. Für den Wechsel von V zu T müsse die soziale Distanz beträchtlich verringert werden, was passiere, wenn zwei Menschen häufig Kontakt zueinander haben (vgl. 2003:411). Laut Sutinen (2006:252) ist die Einschätzung, wie lang sich zwei Personen kennen müssen, bevor sie von V zu T wechseln, individuell unterschiedlich. Um auf der sicheren Seite zu bleiben (also sich sozial nicht zu blamieren), kann es Hickey (2003:410) zufolge auch vorkommen, dass kein Wechsel initiiert wird („Stick to politeness and you cannot go wrong“). Dabei bestehe das einzige Risiko darin, als gehemmt oder reserviert eingeschätzt zu werden, wenn zu lange V verwendet werde. Andererseits kann es auch sein, dass kein Wechsel zu T initiiert wird, weil eine Person keine Zugehörigkeit zu einer zweiten Person sieht (2003:412). So könne ein Angebot auf den Wechsel zu T auch abgelehnt werden – was explizit erklärt werden müsse. Der Grund dafür könne einerseits sein, dass die Verwendung für T als nicht angemessen eingeschätzt wird, aber auch, dass bei asymmetrischen Beziehungen (bezüglich sozialem oder beruflichem Status) ein Verlust von Respekt befürchtet werde (vgl. 2003:412f.).

Der Wechsel von V zu T sei aber auch vom richtigen Zeitpunkt abhängig: Es gebe in der Entwicklung einer sozialen Beziehung eine Zeitspanne, in der dieser Wechsel natürlich sei und akzeptiert werde. Auch das Setting könne für die den Wechsel zu T natürlich sein, z. B. eine Umgebung minimaler sozialer Distanz wie eine private Veranstaltung (2003:411).

3.2. Anredeelemente in Filmsynchronisation

Nach dieser allgemeinen Darstellung der für diese Zwecke relevanten Aspekte der Anredesysteme des Deutschen und des Englischen, sollen diese nun in den Kontext der Translation bzw. der Filmsynchronisation gesetzt werden.

⁵⁹ Eine Ausnahme bilden Jugendliche, die ab einem gewissen Alter nicht mehr mit T angesprochen werden (Hickey 2003:402).

⁶⁰ Hickey (2003:412) nennt lebensbedrohliche Situationen als Beispiel für einen beschleunigten Wechsel zu T, wenn der Erhalt von V nicht zielführend sei.

Für die translationswissenschaftliche Behandlung von Anredeformen liefern literarische Texte und insbesondere Spielfilme und Serien, aber auch Bühnentexte eine nützliche Forschungsgrundlage. Bei Spielfilmen ist Sutinen (2006:248) zufolge ein Grund dafür, dass sich Kommunikationssituationen und Beziehungen darin so verändern und entwickeln, wie im realen Leben, was auch für literarische Texte angenommen werden kann. Horton (1996:73) hebt den Aspekt hervor, dass diesbezüglich Texte spannend sind, die direkten Diskurs beinhalten, wie dies bei literarischen bzw. Bühnentexten der Fall ist. In dieser Arbeit soll der Fokus auf Spielfilme bzw. Filmsynchronisation liegen.

Im Folgenden sollen nun zuerst translationsrelevante Unterschiede in den Anredesystemen des Deutschen und des Englischen besprochen werden, um dann auf bisherige Forschung bezüglich Übersetzung von Anreden zwischen diesen Sprachen sowie auf Funktionen und Wirkung von übersetzten Anreden einzugehen.

3.2.1. Vergleich der Anredesysteme des Deutschen und Englischen

Wie bereits dargelegt sind beim Deutschen und Englischen strukturelle Unterschiede zwischen den jeweiligen Anredesystemen festzustellen und zwar insbesondere bei den Anredepronomen: Während das Deutsche zwischen sogenannten T- und V-Pronomen unterscheidet, verfügt das Englische nur über ein Anredepronomen. Laut Braun (1988:13) ist Anredeverhalten immer dann bedeutungstragend, wenn eine Entscheidung zwischen verschiedenen Varianten getroffen werden muss, die in einem bestimmten Kontext grammatikalisch korrekt sind. Sprecher*innen des Englischen sind demnach laut Huntemann (1988:91) nicht gezwungen, bestimmte Aspekte zwischenmenschlicher Beziehungen explizit zu machen – das englische Anredepronomen wird als „neutral“ bezeichnet. Im Vergleich mit dem Italienischen (das ähnlich wie das Deutsche über T- und V-Pronomen verfügt) stellt Ulrych fest, dass das Englische semantisch flexibler ist, da man sich mit dem englischen „you“ nicht festlegen muss (vgl. 1996:146). Ähnlich postuliert Pavesi (2012:337), das Englische lasse mehr Implizitheit oder Undefiniertheit zu, als das Italienische. Wie jedoch in Kapitel 3.1.3 erwähnt wurde, können auch im Englischen durch verschiedene syntaktische Verwendung von Anredepronomen verschiedene Bedeutungen ausgedrückt werden.

Wenn Anredesysteme aus der Sicht der Funktion, zwischenmenschliche Beziehungen zu charakterisieren, analysiert werden, stellt sich die Frage, wo diese Funktion im Englischen (sprachlich) realisiert werden kann, wenn nicht über Anredepronomen. Laut Horton (1996:71) werden solche Informationen bei Sprachen, die nicht zwischen T- und V-Pronomen unterscheiden, in Benennungsprozessen kodiert. Der Gebrauch von Namen und Titeln spiele im Englischen eine wichtigere Rolle, als bei T/V-Sprachen, was auch in einem differenzierteren System zu erkennen sei (vgl. 1996:73). Ulrych (1966:147) stellt für das Italienische fest, dass es über ein ähnliches Inventar an Titeln und Eigennamen verfüge, wie das Englische, jedoch die sozialen Bedeutungen nicht immer dieselben sind. Ähnlich postuliert Horton (1996:74), dass Vornamen im Englischen viel eher in Dyaden mit geringer Vertrautheit verwendet werden, als im Deutschen. Auch sei im Englischen eine asymmetrische Verwendung von VN und

Titel + NN häufiger als im Deutschen (vgl. 1996:75). Für die Sprachen Deutsch, Französisch und Italienisch stellen Brown und Gilman (1960:264) fest, dass ihre Sprecher*innen verschiedenen Solidarität erzeugenden Eigenschaften unterschiedliche Gewichtungen beimessen. Es scheint möglich zu sein, dass Sprecher*innen einer bestimmten Sprach- und Kulturgemeinschaft bestimmte gemeinsame Tendenzen bezüglich der Einschätzung zwischenmenschlicher Beziehungen aufweisen. Laut Braun (1988:12f.) könnte es auch sein, dass das Anredesystem einer Sprache zugrundeliegende kulturelle Normen und Werte widerspiegelt. Man könne dadurch darauf schließen, worauf in einer bestimmten Kultur geachtet wird – also ob Aspekte wie Alter, Status, Geschlecht oder Religion entscheidende Kriterien darstellen. Dass das Englische nur über ein Anredepronomen verfügt, wodurch keine Kategorisierung gemacht wird, heiße jedoch nicht, dass Englisch sprechende Menschen einander grundsätzlich als gleichgestellt ansehen (vgl. 1988:65). Wierzbicka (2003:47) beschreibt das englische Anredepronomen als „distance-building device“. Es sei nicht mit der V-Anrede einer T/V-Sprache gleichzusetzen, könne aber auch nicht die Intimität ausdrücken, die mit einer T-Anrede einhergeht: „Being the great equaliser, the English *you* keeps everybody at a distance – not a great distance, but a distance; and it doesn’t allow anybody to come really close“ (2003:48). Diese Intimität könne auch nicht durch Vornamen ausgedrückt werden, die im Englischen Informalität und Freundlichkeit ausdrücken. Wierzbicka (2003:48) zufolge steht im Englischen kein (sprachliches) Mittel zur Verfügung, um Intimität auszudrücken. Einen Zusammenhang sieht sie diesbezüglich mit der angelsächsischen Kultur, in der mehr körperliche Distanz gehalten werde, als in anderen Kulturen – z. B. slawischen oder mediterranen (vgl. 2003:47). Körperliche Distanz ist wiederum etwas, das bei synchronisierten Filmen dem Zielpublikum gleichermaßen zugänglich ist, wie dem Publikum des Ausgangssprachlichen Filmes, wobei es möglich ist, dass das Zielpublikum ein anderes proxemisches Verhalten gewöhnt ist.

3.2.2. Übersetzung von Anrede in Filmsynchronisation

Strukturelle Unterschiede zwischen T/V-Sprachen und Sprachen ohne diese Unterscheidung werden in wissenschaftlicher Literatur als Übersetzungsproblem gesehen. Horton (1996:69) beschreibt beispielsweise, dass bezüglich Anredepronomen bei Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche eine Entscheidung getroffen werden müsse, die nicht durch den Ausgangstext „motiviert“ ist. Bei Übersetzungen aus dem Deutschen ins Englische könne potentiell eine bedeutungstragende Eigenschaft des Ausgangstexts in der Zielsprache nicht durch eine grammatikalische Struktur ausgedrückt werden. Horton begrenzt seine Analyse jedoch nicht auf diese strukturellen Unterschiede, sondern betont, dass eine Übersetzung nur durch Miteinbeziehen aller anderen Faktoren, die sich auf die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen auswirken, erfolgen kann (vgl. 1996:74). Ulrych (1996:157) zufolge sind Translationsentscheidungen bei Filmsynchronisation nicht abhängig davon, ob die Ausgangs- und die Zielsprache ähnliche sprachliche Optionen haben, sondern von der Produktion eines Zieltextes, der bezüglich seiner Makrostruktur funktionsfähig, also in sich kohärent ist. Übersetzbarkeit soll also nicht an strukturellen Unterschieden oder Ähnlichkeiten zweier Sprachen

gemessen werden. Wenn ein Text als Gesamttext betrachtet wird, und – wie von Nord (1993) gefordert – innerhalb dieses Texts kommunikative Funktionen als Übersetzungseinheit gesehen werden, können sich Übersetzungsentscheidungen an diesen Funktionen orientieren.

Nominale Anredeformen können in Filmen nicht nur die Funktion haben, über zwischenmenschliche Beziehungen Aufschluss zu geben. Laut Sutinen (2006:253) ist es möglich, dass insbesondere Vornamen in Filmen häufiger verwendet werden, um zum Beispiel explizit zu zeigen, an wen in einer Szene eine Äußerung gerichtet ist (dies deckt sich mit einer möglichen Funktion in einer realen Kommunikationssituation), oder um das Publikum an die Namen eines Charakters zu erinnern. Wie bereits festgestellt wurde, soll für die Analyse einer Filmsynchronisation von der Funktion ausgegangen werden, zwischenmenschliche Beziehungen zu charakterisieren. Jedoch können auch andere intendierte Funktionen die Übersetzung beeinflussen.

Horton (1996:76) zufolge orientieren sich Translator*innen bei der Übersetzung von Namen, Titel bzw. Vornamen im Allgemeinen am Ausgangstext⁶¹. Dies bestätigt auch Pavesi (2012) für das Italienische, wo bei der Synchronisation englischsprachiger Filme bezüglich Anredeelemente der Grad an Formalität gewöhnlich in den Zieltext übertragen werde. Namen bzw. Kombinationen von Titel und Namen werden dabei meistens übernommen, wobei Titel meist übersetzt und soziolinguistisch angepasst werden⁶². Hirvonen und Sutinen (2006:o. S.) erklären, dass nominale Anreden bei Synchronisation insbesondere aufgrund der Anforderungen an Lippsynchronität meistens beibehalten werden, während sie bei Untertitelung aus Platzgründen oft ausgelassen werden. Es kann angenommen werden, dass nominale Anreden, die lexikalisch bedeutungstragend sind, tendenziell übersetzt werden – wie z. B. Kosewörtern und Beschimpfungen, für deren Übersetzung Horton (1996:78) zufolge abzuwägen ist, was ein Terminus beispielsweise bezüglich Grad von Intimität, Zuneigung, Aufrichtigkeit oder Ironie impliziert.

Bezüglich Anredepronomen ist translationswissenschaftlich ein Aspekt besonders relevant: der Übergang von einem Pronomen zu einem anderen innerhalb einer Dyade. Für Synchronisation aus dem Englischen ins Italienische stellt Pavesi (2012:337) fest, dass Veränderungen von (innerhalb einer Dyade verwendeten) Anredepronomen bzw. Verbmorphologie entscheidende Momente für die Übersetzung darstellen, da dabei auf die Rolle zurückgegriffen wird, die Anredeformen auch im realen Leben spielen. Ein solcher Wechsel zeigt laut Pavesi (2012:335) eine tiefgreifende Veränderung in der Dynamik der beteiligten Gesprächspartner*innen an. Da im Englischen nur ein Anredepronomen zur Verfügung steht, kann bei der Übersetzung ins Deutsche nicht auf den Ausgangstext zurückgegriffen werden. Aber auch wenn das Englische eine T/V-Sprache wäre, könnte – wie bereits dargelegt – angenommen werden, dass hier Systemunterschiede gegeben sind. Ebenso wenig wie für die Anwendung

⁶¹ Für Eigennamen unterscheidet Hermans (2015²:13f.) (zumindest) vier Arten der Übersetzung: exakte Übernahme, Transkription, Substitution, Übersetzung (einer wörtlichen Bedeutung) sowie Kombinationen; möglich sei auch Auslassung oder Ersetzung durch ein Substantiv.

⁶² In deutschen Synchronfassungen von englischen Filmen werden jedoch oft die englischsprachigen Titel (bzw. Anreden des Schemas Mr./Mrs.) verwendet.

von T- und V-Pronomen klare Regeln beschrieben werden können, existieren auch für den Übergang vom „Sie“ zum „du“ eindeutigen Konventionen. Für eine Übersetzung ist Horton (1996:76f.) zufolge eine sorgfältige Analyse der Beziehung, die sich zwischen Charakteren in einem Text entwickelt, nötig, um einen geeigneten Moment für diesen Übergang zu finden, wenn dieser nicht im Diskurs thematisiert wird. Somit müsse diese Frage für jeden einzelnen Text neu abgewogen werden.

Ein möglicher Marker dafür, dass von V zu T gewechselt werden sollte, kann ein Moment sein, in dem die Intimität zwischen zwei Personen deutlich ansteigt. Horton (1996:76) nennt als Beispiel dafür den Roman „Nice Work“ (David Lodge), indem zwei Personen trotz wachsender Vertrautheit und gegenseitigem Respekt sich gegenseitig mit V + VN anreden. Als eine Aufforderung zum Geschlechtsverkehr ausgesprochen wird, werde jedoch auf die T-Anrede gewechselt. Im Bereich der Filmsynchronisation existiert diesbezüglich die Konvention, dass ab dem ersten Kuss bzw. den ersten Intimitäten zum „du“ als gegenseitige Anrede gewechselt wird – die sogenannte „Kussgrenze“ (vgl. Hauptmann 2017:26). Es kann aber nicht von einer universellen Anwendbarkeit dieser Regel ausgegangen werden, da ein eindeutiger Moment für einen Wechsel wohl eher selten gegeben ist.

Pavesi (2012:340) stellt fest, dass bei Filmsynchronisationen aus dem Englischen ins Italienische der Übergang nie explizit ausgehandelt wird, wie dies im real gesprochenen Italienischen praktiziert werde. Es kann angenommen werden, dass dies bei Übersetzungen ins Deutsche ähnlich ist, wo es ebenfalls üblich ist, einen Wechsel zu T explizit zu verbalisieren bzw. gegenseitig zuzustimmen. Pavesi weist außerdem darauf hin, dass in Synchronisationen häufig eine Form verwendet wird, die für das Italienische ungewöhnlich sei, nämlich die Kombination von V + VN (vgl. 2012:342). Wie bereits erwähnt beschreibt auch Horton (1996:74), dass bei Übersetzungen aus dem Englischen – wo Vornamen auch in Dyaden mit geringer Vertrautheit verwendet werden – ins Deutsche die Kombination von V und Vorname in einem Ausmaß zu finden ist, die weit über die Häufigkeit in deutschsprachigen Gemeinschaften hinausreiche. Diesen Aspekt bezeichnet Pavesi als „dubbing as a third norm“ (2012:342). Es wird also festgestellt, dass sich die Sprache, die in Synchronisation verwendet wird, von in natürlichen Kommunikationssituationen verwendeter Sprache unterscheiden kann⁶³. Dabei stellt sich die Frage, ob dies vom Publikum – im speziellen Kontext einer Synchronisation – so akzeptiert oder als störend empfunden wird bzw. ob dies vielleicht sogar zu Veränderungen im Sprachgebrauch führen kann.

3.2.3. Wirkung und Funktionen der übersetzten Anreden

Wie in Kapitel 3.2.2 festgestellt, wird bei der Übersetzung von nominaler Anrede oft eine Orientierung am Ausgangstext festgestellt, insbesondere bezüglich Eigennamen. Ebenso wurde erläutert, dass nicht angenommen werden kann, dass sich die Verwendung nominaler An-

⁶³ Künzli (2009:377) liefert ein Beispiel für T/V-Sprachen, die sich stark in der Anwendung der Anredepronomen unterscheiden, nämlich Schwedisch im Vergleich zu Französisch oder Deutsch. [Im Schwedischen wird fast nur mehr T verwendet.] Bei Untertitelungen ins Schwedische werde oft die V-Anrede für Situationen übernommen, in denen dies in real gesprochenem Schwedisch nicht üblich sei.

reden zwischen dem Englischen und dem Deutschen deckt. Es ist daher möglich, dass sich die Wirkung auf das Zielpublikum bezüglich der verwendeten Anredeformen verändert, wenn diese aus einem englischen Ausgangstext ins Deutsche übernommen werden. Je nach intendierter Translatfunktion oder intendiertem Zielpublikum könnte es sein, dass eine Beibehaltung möglichst vieler kulturspezifischer Elemente (zu denen auch nominale Anredeformen gezählt werden können) angestrebt wird, oder das Translat so weit wie möglich zielsprachlichen Konventionen angepasst werden soll.

Pavesi (2012:338) zufolge entsteht eine veränderte Wirkung bei Übersetzung zwischen einer Sprache, die Anredemodi durch lexikalische Mittel ausdrückt, und einer Sprache, die Anredeformen durch eine spezifische grammatische Struktur (also pronominale bzw. verbale Anrede) ausdrücken muss. Ein synchronisierter Film erhalte (im Vergleich zum Ausgangsfilm) eine Tiefe, wenn ein Wechsel von Anredepronomen nicht durch pragmatische oder soziolinguistische Aspekte motiviert ist (also durch Handlungen oder verbal explizit gemacht wird), sondern aus anderen semiotischen Ressourcen. Insbesondere bei Sprachen mit solchen strukturellen Unterschieden seien Informationen, die durch andere Modi ausgedrückt werden, entscheidend für die Wahl der Pronomen.

In aus dem Englischen ins Italienische synchronisierten Filmen wird Pavesi (2012:343) zufolge üblicherweise zur T-Anrede gewechselt, wenn Intimität auf anderen Ebenen ausgedrückt wird, wie z. B. Paralinguistisches wie Intonation und Stimmqualität sowie Körpersprache, Proxemik, Bewegungen, Mimik und Gestik. Wenn – motiviert durch Informationen, die durch andere semiotische Modi im Film ausgedrückt werden – zur T-Anrede gewechselt wird, werden diese Bedeutungen dadurch noch verstärkt. Ähnlich berichtet Horton (1996:78) für das Deutsche, das hauptsächlich durch lexikalisch ausgedrückte Unhöflichkeit noch verstärkt wird, wenn auch ein Wechsel von V zu T stattfindet.

Neben der Verstärkung von auf anderen Ebenen ausgedrückten Informationen nennt Pavesi zwei weitere narrative Funktionen eines Wechsels von Anredepronomen in den analysierten Synchronfassungen. Einerseits kann ein Wechsel zukunftsorientiert sein, wenn dadurch auf Entwicklungen von zwischenmenschlichen Beziehungen hingewiesen wird, die im späteren Verlauf des Films stattfinden werden. Dadurch werde beim Publikum eine Erwartungshaltung geweckt (vgl. 2012:348)⁶⁴. Andererseits kann ein Wechsel von Anredepronomen vergangenheitsorientiert sein: In italienischen Synchronfassungen sei es nicht unüblich, dass neue Szenen mit einem anderen Anredepronomen beginnen, als in der vorhergehenden Szene zwischen zwei Personen verwendet wurde. Damit werde vermieden, einen genauen Moment für den Wechsel festzulegen, da der Wechsel in einem Teil der Geschichte verortet werde, der im Film nicht als Szene realisiert ist (vgl. 2012:350f.).

Bezüglich der Wirkung von Anredepronomen in synchronisierten Filmen stellen sich nun folgende Frage: Verändert sich aufgrund der Tatsache, dass das Deutsche über ein anderes

⁶⁴ Wenn es viele potentielle Trigger oder keine offensichtlichen Situationen, die einen Wechsel im Zieltext nötig machen würden, kann es sein, dass Hauptcharaktere von Anfang an oder sehr früh in der Geschichte informelle Anrede verwenden (vgl. Pavesi 2012:348).

Anredesystem verfügt, als das Englische, bei einer Synchronisation ins Deutsche aus dem Englischen die Wahrnehmung zwischenmenschlicher Beziehungen?

Baumgarten (2005:6) stellt beispielsweise für eine bestimmte Szene eines von ihr analysierten Films fest, dass sich die Wirkung der zwischenmenschlichen Beziehung der die Persönlichkeiten zweier Gesprächspartner*innen verändern würde, wenn ein englisches „you“ anstatt „Sie“ mit „du“ übersetzt worden sei. Angesichts der in diesem Kapitel dargelegten Annahmen des Zusammenwirkens vieler Bedeutungsebenen in Hinblick auf die Funktion, Informationen über zwischenmenschliche Beziehungen auszudrücken, scheint die Aussage Baumgartens vorerst zu sehr auf Übersetzung auf der Wortebene zu fokussieren. Des Weiteren wurde der visuellen Ebene bei audiovisuellen Texten teilweise mehr Bedeutung zugemessen und Chaume (2014²:110) stellte fest, dass sie auch „Fehler“ im Drehbuch ausgleichen könne. Das müsste in weiterer Folge bedeuten, dass das Publikum zwischenmenschliche Beziehungen vorrangig anhand visueller Modi interpretiert. Jedoch können auch visuell ausgedrückte Informationen individuell bzw. kulturspezifisch verschieden interpretiert werden. Zur Wirkung zwischenmenschlicher Beziehung tragen also einerseits Elemente bei, die für den zielsprachlichen Film vom Ausgangsfilm übernommen werden, und andererseits sprachliche und parasprachliche Elemente, die in die Zielsprache übersetzt wurden. Für die gleichbleibenden visuellen Elemente wird angenommen, dass sich ihre Wirkung in der Zielrezeptionssituation wahrscheinlich verändert. Es kann außerdem als Ziel für Filmsynchronisationen vermutet werden, dass angestrebt wird, dass Beziehungen zwischen Charakteren auf das zielsprachliche Publikum gleich oder ähnlich wirken, wie auf das Publikum des ausgangssprachlichen Films⁶⁵. Ausgehend von diesen Überlegungen soll im folgenden Kapitel untersucht werden, ob die Beziehung zweier Charaktere im Film „Me before you“ anders dargestellt wird bzw. interpretiert werden kann, als in seiner deutschen Synchronfassung, wo die Charaktere sich eines anderen Anredesystems bedienen.

3.3. Zusammenfassung

Für die Translationswissenschaft sind Anredeelemente insbesondere interessant, wenn Übersetzungen zwischen Sprachen analysiert werden, die über verschiedenartige Anredesysteme verfügen, wie das Deutsche und das Englische bezüglich Anredepronomen. Filme bzw. Filmsynchronisation sind – neben anderen Texten, die direkten Diskurs beinhalten – eine gute Quelle, um dieses Phänomen zu analysieren.

Ausgehend von einem funktionalen Translationsansatz sollen Anredeelemente mit Fokus auf ihre Funktion untersucht werden, insbesondere bezüglich einer wichtigen Funktion, die ihnen im äußeren Kommunikationssystem eines Spielfilms zuteilwird: die Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehungen gegenüber den Rezipierenden des Films. Die Auswahl von Anredeformen sollte im Einklang mit dem Bild stehen, das über eine Beziehung innerhalb eines Films gezeichnet wird. Bei einer Filmsynchronisation sollte das zielsprachliche

⁶⁵ Dies hängt mit den Erwartungen des Zielpublikums, aber auch denen der an Filmsynchronisation beteiligten Personen zusammen, die laut Nords Prinzip der Loyalität berücksichtigt werden sollten.

Anredesystem idealerweise den Erwartungen des Publikums diesbezüglich nicht widersprechen.

Die Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehung findet nicht ausschließlich über Anredeelemente statt, sondern entsteht durch das Zusammenwirken aller bedeutungstragenden Elemente eines multimodalen Textes. Es ist also nicht zielführend, Anredeelemente für eine translationswissenschaftliche Analyse isoliert zu betrachten.

Als Anredeelemente werden alle sprachlichen Elemente bezeichnet, die verwendet werden, um auf das Gegenüber verbal Bezug zu nehmen. Im Deutschen und im Englischen werden dazu Pronomen und verbale sowie nominale Formen verwendet. Während das Deutsche bezüglich Anredepronomen zwischen „du“ und „Sie“ unterscheidet, existiert im Englischen nur die Form „you“. Die Markierung von Anreden auf der Verbebene hängt im Deutschen und Englischen mit der pronominalen Anrede zusammen. Bei der nominalen Anrede kann zwischen verschiedenen Kategorien unterschieden werden (z. B. Vorname, Nachname, Titel, Kosennamen oder Wörter, die die Beziehung zwischen Gesprächspartner*innen explizit machen).

Es wurde festgestellt, dass die Anwendung dieser Anredeformen mit sozialen Konventionen verbunden ist. Als Standardwerk zur Theorie über Anredepronomen gilt Brown/Gilman (1960). Brown und Gilman prägten die Unterscheidung zwischen V- und T-Pronomen, was zu einem Standard für die Beschreibung eines dichotomen Anredepronominalsystems – wie es im Deutschen existiert – wurde. Die Autoren beschrieben, dass Anredeverhalten (über mehrere Sprachen hinweg) von den Dimensionen Macht und Solidarität gesteuert werde, wobei heute tendenziell nur mehr Solidarität ausschlaggebend sei. Wenn es asymmetrische Beziehungen gibt (also Macht im Spiel ist), werden (z. B. im Deutschen) Pronomen nicht mehr asymmetrisch verwendet. Macht bzw. Asymmetrie ist jedoch z. B. noch relevant, wenn es darum geht, wer (gemäß gesellschaftlichen Konventionen) den Wechsel von einer V- zu einer T-Form initiieren darf.

Kritisiert wurde an Brown und Gilman insbesondere, dass sie die V-Form als höflich und die T-Form als vertraut bezeichnen. Es wurde die Ansicht dargelegt, dass sprachliche Elemente ihre Bedeutung in der Rezeptionssituation erhalten, und daher potentiell mehrere Bedeutungen (auch gleichzeitig) realisieren können. Weder Macht und Solidarität noch Höflichkeit und Vertrautheit kann an einem einzigen sprachlichen Element festgemacht werden. Vielmehr kann als höflich betrachtet werden, was den jeweiligen sozialen bzw. den in einer Dyade etablierten Konventionen entspricht.

Inbesondere erscheint es außerdem sinnvoll, Anredepronomen nicht isoliert zu betrachten, sondern in einem System von Anredeelementen, also die Kombination aller verwendeten Anredeformen. Ein innerhalb einer Dyade verwendetes Anredesystem kann in das von Tannen (1994) vorgeschlagene multidimensionale Modell eingeordnet werden, welches eine Doppelachse aus den sich überschneidenden Skalen „Hierarchie–Gleichgestellttheit“ und „Nähe–Distanz“ bildet. Ein flexibles Modell wie dieses ist nötig, da zwischenmenschliche Beziehungen oft nicht eindeutig einer Anredeform bzw. einem Anredepronomen zuordenbar sind. Im

Deutschen stehen (laut Hickey 2003) den Sprecher*innen verschiedene sprachliche Strategien zur Verfügung, um ihre Sprache den verschiedenen Nuancen von Beziehungen anzupassen.

Die Auswahl von Anredeformen hängt zwar von Konventionen ab – die Einschätzung einer bestimmten Beziehung als Basis für die Auswahl ist jedoch sehr individuell geprägt. Welche Anredeformen für welche Beziehung passen, ist nicht eindeutig geregelt, sondern eine Frage des individuellen Stils bzw. individueller Einschätzung. Einerseits wird davon ausgegangen, dass Sprecher*innen sich darüber bewusst sind, dass andere Menschen andere Ansichten diesbezüglich haben, andererseits kommt häufig vor, dass Sprecher*innen sich über die Auswahl unsicher sind. Eine „passive“ Anredekompetenz kann Kommunikationskrisen vermeiden, aber Anredeverhalten kann auch als unpassend interpretiert werden.

Darüber hinaus sind Beziehungen gewöhnlich nicht gleichbleibend und es kommt vor, dass sich die gegenseitige Anrede verändert. Bezüglich Anredepronomen findet im Deutschen innerhalb einer Dyade gewöhnlich nur ein Wechsel von V zu T statt, nicht in die entgegengesetzte Richtung. Der Wechsel wird üblicherweise explizit verbalisiert und findet im gegenseitigen Einvernehmen statt. Wann ein Wechsel angemessen ist, ist jedoch ebenso abhängig von persönlichen Faktoren und ein Angebot diesbezüglich kann auch abgelehnt werden.

In der wissenschaftlichen Literatur wird als Problem gesehen, dass bei der Übersetzung von Sprachen mit T/V-Unterscheidung in Sprachen ohne diese Unterscheidung bezüglich Anredepronomen eine Entscheidung zu treffen ist, die nicht durch den Ausgangstext motiviert ist. Es ist jedoch auch zu bedenken, dass auch sprach- und kulturspezifische Unterschiede bei Aspekten der Anredesysteme existieren, die sehr ähnlich erscheinen, wie die Verwendung von Namen und anderen nominalen Anredeformen.

Wenn von einem funktionalen Ansatz und von kommunikativen Funktionen als Übersetzungseinheit ausgegangen wird, können intendierte Funktionen ausschlaggebend für Translationsentscheidungen sein. Anredeformen beziehen sich auf zwischenmenschliche Beziehungen bzw. auf den Charakter der Sprechenden Person selbst. Die Auswahl der Anredeformen sollte daher auf die Informationen abgestimmt werden, die über alle anderen bedeutungstragenden Ebenen über eine Beziehung bzw. eine Person vermittelt werden.

Eine wichtige Entscheidung, die bei vielen Synchronisationen aus dem Englischen ins Deutsche getroffen werden muss, ist der Zeitpunkt, wann zwei Personen vom „Sie“ zum „du“ wechseln, wenn sich ihre Beziehung verändert. Eher selten ist dieser Moment so eindeutig festzustellen, wie es die Regel bezüglich der „Kussgrenze“ – also ein Wechsel zum „du“ ab dem ersten Kuss – nahelegt. Auch die Tatsache, dass im Deutschen ein Wechsel tendenziell explizit gemacht wird, und sich dies in einer Filmsynchronisation schwer realisieren lässt, erfordert kreative Lösungen.

Es wurde festgestellt, dass sich Namen bei Filmsynchronisationen oft direkt übernommen werden. Das kann mit Anforderungen an Lippsynchronität zusammenhängen, oder auch mit dem Bestreben, kulturspezifische Elemente des Ausgangsfilms beizubehalten. Es wird angenommen, dass es schwer möglich ist, die Wirkung auf das Zielpublikum beizubehalten, wenn

ausgangssprachliche Elemente übernommen werden – wie es auch bei der visuellen Ebene der Fall ist. Dies muss jedoch nicht das Übersetzungsziel sein.

Pavesi (2012) stellte für Synchronisationen aus dem Englischen ins Italienische fest, dass durch die unterschiedlichen Anredesysteme der Sprachen eine veränderte Wirkung auftreten kann. Insbesondere untersuchte sie den Wechsel von V zu T im Italienischen, der in den synchronisierten Filmen bestimmte Bedeutungen verstärken könne. Im folgenden Kapitel soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern bei einer deutschen Synchronfassung eines englischsprachigen Spielfilms aufgrund unterschiedlicher Anredesysteme eine veränderte Wirkung bezüglich zwischenmenschlicher Beziehungen auftreten kann.

4. Übersetzung von Anrede in „Me Before You“

Auf Basis der in den vergangenen Kapiteln theoretischen Ausführungen bezüglich translationswissenschaftlicher Positionierung, Audiovisueller Translation und translationswissenschaftlicher Betrachtung von Anredeformen soll im Folgenden die Übersetzung von Anrede im Film „Me Before You“ bzw. dessen deutsche Synchronfassung bezüglich der dargestellten Beziehungsdynamik der Hauptcharaktere analysiert werden. Dazu wird zuerst auf die Filme bzw. die Handlung und Charaktere eingegangen. Nach der Besprechung der Fragestellung und der Methode wird das analysierte (im Anhang dargestellte) Material präsentiert und die Analyseergebnisse anschließend zusammengefasst und bezüglich verschiedener in vergangenen Kapiteln erwähnter Aspekte besprochen.

4.1. Der Film „Me Before You“

Der Film „Me Before You“ (Sharrock 2016) ist ein britisch-amerikanisches Liebesdrama. Das Drehbuch stammt von Jojo Moyes, auf deren gleichnamigen Roman der Film basiert (vgl. ^aWikipedia o. J.). Einem Online-Ranking (nach Kino-Umsätzen für englischsprachige Filme) zufolge ist „Me Before You“ im Genre „Romantic Drama“ insgesamt auf Platz 32 der erfolgreichsten Filme⁶⁶ angesiedelt (vgl. Box Office Mojo o. J.). Ebenso 2016 erschien eine deutschsprachige Synchronfassung unter dem Titel „Ein ganzes halbes Jahr“ (vgl. ^bWikipedia. o. J.). Für die Synchronisation zuständig war das Studio FFS Film- & Fernseh-Synchron GmbH in München; Ursula von Langen – die seit 1994 als Autorin und Drehbuchregisseurin tätig ist – schrieb das Dialogbuch und führte Dialogregie (vgl. Schowanek o. J., URL: Filmseminare o. J.). Auf der Plattform Moviepilot wird der deutschen Synchronfassung auf der Rangliste der erfolgreichsten Filme Deutschlands im Jahr 2016 der 9. Platz attestiert (vgl. Mercedes-jan 2016).

Die Geschichte spielt in einer englischen Kleinstadt, in der die Hauptcharaktere Louisa „Lou“ Clark (Emilia Clarke) und William „Will“ Traynor (Sam Claflin) leben. Louisa ist Mitte 20 und verliert zu Beginn des Films ihren Job als Kellnerin in einem Café, in dem sie 6 Jahre gearbeitet hatte. Sie lebt mit ihren Eltern, ihrer Schwester, deren Sohn sowie ihrem

⁶⁶ Filme ab 1980.

Großvater in einem Einfamilienhaus. Die Familie ist in einer schwierigen finanziellen Situation. Louisa ist außerdem seit sieben Jahren in einer Beziehung mit Patrick, der seine Zeit hauptsächlich mit Sport verbringt. William – etwas älter als Louisa – kommt aus der Upperclass. Zu Beginn des Films wird er, zwei Jahre vor der Haupthandlung, in seiner Wohnung in London dargestellt, die auf einen vornehmen Lebensstil schließen lässt. Beim Verlassen der Wohnung wird er von einem Motorrad angefahren, was dazu führt, dass er querschnittsgelähmt ist.

Die Wege der beiden Hauptfiguren treffen sich, da Louisa von Williams Mutter – Camilla Traynor – für sechs Monate als „Pflegekraft“ für William eingestellt wird, obwohl sie in diesem Bereich keine Erfahrung hat. Camilla kommentiert ihre Vorstellungen bezüglich Louisas Tätigkeit folgendermaßen: „You and Will can work out your level of interaction yourselves. Um... Obviously, well I would hope that you could get on. It would be nice if he could think of you as a friend rather than a paid professional.“ Nathan⁶⁷, der für die medizinische bzw. körperliche Pflege von William zuständig ist, vermutet bzw. erklärt auf Louisas Nachfrage („What am I here for?“) ihre Rolle so: „To cheer him up I guess“. Mit ihrem fröhlichen und lockeren Wesen scheint Louisa für diese Aufgabe genau die richtige zu sein.

Louisa wird insgesamt als sympathische und freundliche Person dargestellt, die offen und aufgeschlossen ist, und sich auffallend kleidet. Will ist ein humorvoller bis sarkastischer Charakter, der sich eher ruhig und stoisch verhält und zur Überheblichkeit tendiert. Zu Beginn verhält er sich sehr unhöflich und versucht anderen, das Leben schwer zu machen.

4.2. Fragestellung und Methode

Die Übersetzung von Anreden zwischen dem Englischen und Deutschen können – wie in Kapitel 3 dargelegt – als Übersetzungsproblem gesehen werden. Wenn jedoch eine Filmsynchronisation von einem funktionalen Translationsansatz aus betrachtet wird, so ist es sinnvoll, nicht nur zu beachten, dass sich das Englische und das Deutsche in ihren (pronominalen) Anredesystemen unterscheiden, sondern auch die Funktionen zu betrachten, die Anredeelemente in einem Text haben können. In dieser Arbeit soll der Fokus darauf liegen, dass Anreden in einem Spielfilm zwischenmenschliche Beziehungen charakterisieren und dass bei der Übersetzung eines Films die Analyse der Gesamtheit einer dargestellten Beziehung notwendig ist, um eine sinnvolle Auswahl an Anredeformen für den Zieltext zu treffen.

Das Ziel dieser Arbeit ist es jedoch nicht, präskriptiv Regeln für die Übersetzung von Anrede zu liefern – dies wäre so auch nicht möglich, da Übersetzungsentscheidungen diesbezüglich individuell für jeden Text bzw. jede Dyade getroffen werden müssen. Ebenso wenig soll die Translatqualität kommentiert werden. Der Fokus der nachfolgenden Analyse liegt auf möglichen Unterschieden der Wirkung zwischenmenschlicher Beziehungen im Vergleich von Ausgangsfilm und zielsprachlichem Film.

Ausgehend von der in Kapitel 2 festgestellten Multimodalität audiovisueller Texte wird der Film „Me Before You“ sowie die deutsche Synchronfassung „Ein ganzes halbes Jahr“ auf

⁶⁷ Nathans Nachname wird nicht erwähnt.

allen bedeutungstragenden Ebenen auf Elemente hin untersucht, die sich auf die Wahrnehmung der Beziehung zwischen den beiden Hauptcharakteren auswirken können. Für einzelne Szenen werden diese Ebenen aufgeschlüsselt und – insbesondere für die Fragestellung relevante Aspekte – genau beschrieben⁶⁸. Die in einer jeweiligen Szene verwendeten Anredeformen werden in Bezug auf diese schematische Darstellung sowie bezüglich der Dimensionen Macht (Hierarchie–Gleichgestellttheit) und Solidarität (Nähe–Distanz) analysiert. Ebenso wird die Analyse einzelner Szenen auf den Gesamtfilm bezogen. Da der Wechsel der Anredepronomen auch für diesen Film ein relevanter Aspekt ist, wird die analysierte Beziehung auf ihre Entwicklung im Gesamtfilm hin beschrieben und mit der Auswahl an Anredeformen (sowohl im Ausgangs- als auch im synchronisierten Film) in Verbindung gebracht.

Ziel der Analyse ist die Beantwortung der Frage, ob durch die Unterschiedlichkeit der Anredesysteme im Englischen und im Deutschen bei der deutschen Synchronfassung des analysierten Films eine andere Wahrnehmung der Beziehung zwischen Louisa und Will impliziert wird. Eine veränderte Wirkung bezüglich Anredeformen wurde schon von Pavesi (2012) auf ähnliche Weise für italienische Synchronisationen englischsprachiger Filme festgestellt. Es soll daher auch hier darauf geachtet werden, ob in der hier behandelten Synchronisation – wie von Pavesi beschrieben – die gewählten Anredepronomen ebenfalls eine zusätzliche narrative Funktion hervorrufen (also beispielsweise zukunfts- oder vergangenheitsorientiert sind), oder ob die Wirkung bestimmter Aspekte verstärkt wird.

4.3. Analyse des Filmmaterials

Im Folgenden soll das Filmmaterial anhand der Szenen, in denen Will und Louisa gemeinsam vorkommen bzw. Dialoge führen, besprochen werden⁶⁹. Um den Gesamtkontext darzustellen, werden auch Szenen angeführt, die nicht nach dem oben dargestellten Modell aufgeschlüsselt und im Detail analysiert wurden. Der Fokus liegt jedoch auf diesen, im Anhang dargestellten, ausgewählten Szenen, die nun bezüglich der Dimensionen „Solidarität“ (Nähe–Distanz) und „Macht“ (Hierarchie–Gleichgestellttheit) besprochen und mit den vorkommenden Anredeformen in Verbindung gebracht werden sollen.

4.3.1. Will vs. Louisa

Will und Louisa begegnen sich, nachdem Louisa kurz zuvor von Camilla Traynor, Wills Mutter, als Pflegekraft für Will eingestellt wurde. Bezüglich der Dimension „Macht“ in der Beziehung ist relevant, dass Will zwar nicht direkt Louisas Vorgesetzter ist, sie jedoch von seiner Mutter angestellt wurde, um für ihn zu sorgen – wodurch er als hierarchisch höhergestellt angesehen werden kann. Andererseits ist Will vom Oberkörper abwärts gelähmt (mit Beweglichkeit in Daumen und Zeigefinger einer Hand, womit er seinen Rollstuhl steuern kann) und in so gut wie allen Belangen des täglichen Lebens von anderen Menschen abhängig. Somit ist er auch auf Louisa – als Pflegekraft – angewiesen.

⁶⁸ Die dabei entstandene schematische Darstellung ist im Anhang dieser Arbeit zu finden.

⁶⁹ Die in dieser Arbeit verwendete bzw. im Anhang dargestellte Nummerierung der Szenen bezieht sich auf alle Szenen, in denen Dialog zwischen Louisa und Will vorkommt.

Szene 1 (siehe Anhang, 110–111), in der Louisa und Will sich kennenlernen, spielt im „Anbau“, dem Teil des Hauses, der für Will als Wohnung umgebaut wurde. Camilla betritt das Zimmer, in dem sich Will mit Nathan aufhält und präsentiert Louisa, die an der Tür stehen bleibt – und so eine Distanz einhält. Louisa erscheint adrett, jedoch in einem altmodischen Kostüm ihrer Mutter. Will hingegen trägt einen ungepflegten Bart und längere Haare – im Gegensatz dazu, wie er zu Beginn des Films vor seinem Unfall dargestellt wurde, mit glattrasiertem Gesicht und kürzeren, gepflegten Haaren. Camilla stellt Will Louisa (mit ihrem vollen Namen) vor, was Will – zumindest aus ihrer Sicht – als hierarchisch höhergestellt darstellt. Louisa bietet Will ihren Spitznamen „Lou“ an, den dieser nicht annimmt. Er redet sie mit ihrem vollen Namen an und stellt sich ebenso mit Vorname + Nachname vor, beides mit einer aufgesetzten Freundlichkeit bzw. leicht ironisch, was durch die „My left foot“-Imitation⁷⁰ zuvor kontrastiert wird.

Als Gast im Haus der Traynors bzw. als zukünftige Angestellte ist Louisa hierarchisch niedriger gestellt und nicht in einer gewohnten Umgebung, was begünstigen kann, dass Louisa durch Wills Verhalten stark verunsichert wirkt. Darüber hinaus trägt sie Kleidung, in der sie sich unwohl fühlt (ein altes Kostüm ihrer Mutter), dessen Rock beim Gespräch mit Camilla Traynor gerissen ist. Will nimmt Louisa nicht ernst, sondern macht sich über sie und ihren gerissenen Rock lustig bzw. ist amüsiert über ihre Verunsicherung, die er erzeugt. Durch die gewählte Anrede schafft er zusätzlich Distanz. Hier wird deutlich, dass durch extreme Höflichkeit (wie die sehr formelle Anrede, die Will verwendet), Respektlosigkeit ausgedrückt werden kann. Wäre diese Anrede bzw. Vorstellung direkt nach Louisas Vorstellung gefolgt, hätte sie noch als höflich interpretiert werden können. Man hätte meinen können, Will sieht es (nur) nicht als angemessen, Louisa mit ihrem Spitznamen anzusprechen bzw. von ihr (wie von seiner Mutter verwendet) mit „Will“ angesprochen zu werden. Die Tatsache, dass er auf ihre Vorstellung jedoch zuerst vermutlich versucht hat, eine körperlich bzw. geistig behinderte Person zu imitieren, um sie so zu verunsichern, lässt seine Höflichkeit ironisch wirken.

Wenn auch die Verwendung von Vornamen im Englischen nicht unbedingt mit Nähe gleichzusetzen ist, so wird doch deutlich, dass Will sich Louisa gegenüber – durch die Wahl seiner Anrede – unsolidarisch verhält bzw. klarmachen möchte, dass er eigentlich kein Interesse hat, sich auf sie einzulassen. Ebenso könnte es ein Versuch Wills sein, seine hierarchisch höhergestellte Position sicherzustellen, die er durch seine körperliche Behinderung gefährdet sehen könnte. Will sitzt in dieser Szene im Rollstuhl und Louisa steht ihm – in relativ großer Distanz – gegenüber. Sie muss also leicht zu ihm hinabsehen. Will muss sich daher verbal „größer“ machen, um dies auszugleichen.

Louisa wiederholt ihre Vorstellung „I’m Lou“ und auch dieses Mal geht Will nicht darauf ein. Die Wiederholung kann jedoch auf Louisas starke Verunsicherung bezüglich Wills Reaktion zurückgeführt werden und hat nicht unbedingt dieselbe Funktion, wie die erste Äußerung des Satzes.

⁷⁰ So wird später im Film kommentiert, wie Will auf Louisas Vorstellung reagiert: das Gesicht zu einer Grimasse verziehend und stöhnend/grunzend. Dies dürfte eine Imitation eines körperlich Behinderten aus dem Film „My left foot“ (auf Deutsch „Mein linker Fuß“) sein.

In Louisas letztem Satz in der Szene wird deutlich, dass sie sich in diesem Setting nicht unbedingt als untergeordnet sieht, da sie vorschlägt „to make us all a cup of tea“, was für sie einerseits persönlich etwas ist, dass Probleme lösen kann. Andererseits klingt es nach einem Vorschlag, gemeinsam eine Tasse zu trinken – was als Bestrebung nach Annäherung und Gleichstellung angesehen werden kann. Sie scheint deutlich zu machen, dass sie sich in diesem Kontext nicht als Bedienerin sieht.

Als erste Szene, in der sich Will und Louisa kennen lernen, wird hier erstmals die Dynamik zwischen den Charakteren etabliert. Bezüglich Solidarität bzw. Nähe und Distanz fällt auf, dass Louisa körperlich bzw. proxemisch zuerst eine höfliche/angemessene Distanz hält, als sie sich vorstellt. Sie versucht jedoch Solidarität zu kommunizieren, indem sie Will ihren Spitznamen anbietet. Will lehnt dies klar und deutlich ab und versucht, Distanz zu erhalten bzw. aufzubauen. Hierarchisch ist Louisa vorerst tendenziell untergeordnet; einerseits aufgrund von sozialen Unterschieden (die möglicherweise von den Traynors stärker wahrgenommen werden), andererseits aufgrund der Tatsache, dass Louisa als Dienstleisterin von Camilla Traynor eingestellt wurde⁷¹. Mit dem Ablehnen Wills von Louisas Versuch, Solidarität zu erzeugen, wird diese Hierarchie noch deutlicher, da es offensichtlich ist, dass er die Macht hat, sich so zu verhalten.

In der deutschen Synchronfassung werden die gleichen nominalen Anreden verwendet, wie im englischsprachigen Ausgangsfilm. Wie in Kapitel 3 besprochen, geht das Anbieten des Vornamens im Deutschen in den meisten Fällen mit dem Anbieten der T-Anrede einher. Wie auch im Englischen kann die Reaktion Wills darauf, wie Louisa sich bei ihm vorstellt, so interpretiert werden, dass er die von ihr vorgeschlagene Solidarität nicht teilt bzw. Distanz herstellen möchte. Passend zum distanzierten Verhältnis, das von Will schon im Englischen aufgebaut wird, verwendet er im Deutschen das Anredepronomen „Sie“ – in dieser Szene zwei Mal –, um Louisa anzusprechen, was die Distanz noch betont.

Wäre in dieser Szene die Wahl des Anredepronomens von Will für Louisa auf „du“ gefallen, so hätte dies wohl keine Nähe ausgedrückt, sondern die Dimension der Hierarchie bzw. Wills Überheblichkeit verstärkt und hätte als extrem respektlos interpretiert werden können. Zusätzlich wird hier deutlich, dass Will in der Position ist, über eine potentielle T-Anrede zu entscheiden. Es wäre auch denkbar, dass Will trotz eines Vorschlags einer T-Anrede von Louisa V verwendet hätte, denn ähnlich „unhöflich“ wirkt auch Wills Ablehnen Louisas Vorschlag bezüglich nominaler Anrede.

Eine ähnliche Dynamik wird in *Szene 2* weitergeführt, wo Louisa versucht, eine Beziehung aufzubauen, und Will (auch explizit verbalisiert) klarmacht, dass er daran kein Interesse hat. Dabei redet er Louisa mit „Miss Clark“ an – was anfänglich auch Camilla Louisa gegenüber verwendet – und unterstreicht damit seine Intention, Distanz zu halten. Louisa hingegen ver-

⁷¹ Auf die Beziehung zwischen anderen Charakteren kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Es ist jedoch auffällig, dass zwischen Louisa und Camilla mit der Zeit eine Asymmetrie im Anredeverhalten bemerkbar ist, da Camilla Louisa (etwas später) mit dem Vornamen anspricht, Louisa sie jedoch durchgehend „Mrs. Traynor“ nennt.

wendet zu Beginn keinen Namen, um Will anzusprechen (und auch später tendenziell weniger, als Will es tut), was auf eine hierarchisch untergeordnete Position hinweisen kann. *Szene 3* (eigentlich eine Abfolge mehrerer kurzer Szenen) zeigt die ersten 10 Tage, in denen Louisa bei den Traynors arbeitet. Begleitet von einer fröhlichen Hintergrundmusik („Happy with me“, Holychild), die Louisas Stimmung bezüglich Will auszudrücken scheint, da vor allem ein Satz darin immer wieder hörbar ist: „Oh, why can't you be happy with me?“. Louisa quält sich jeden Morgen aufzustehen und betritt dann aber immer sehr fröhlich Wills Wohnung, wo sie nur genervt und ablehnend empfangen bzw. ignoriert wird. Ihre Interaktion scheint sich auf Pflegetätigkeiten (Louisa gibt Will zu essen) zu beschränken. Sichtbar wird in dieser Szene auch Louisas fröhlicher und ausgefallener Kleidungsstil, der bei Will zumindest am Anfang nicht gut ankommt.

Szene 4 (siehe Anhang, 111–113) beginnt mit der gleichen Dynamik: Louisa tritt Will gegenüber sehr fröhlich auf und scheint Wills Ablehnung zu ignorieren. Will hatte zuvor⁷² in einem Wutanfall Fotorahmen mit persönlichen Bildern zerstört. Louisa sitzt am Küchentisch und ist dabei, einen dieser Rahmen zu kleben, als Will aus seinem Zimmer kommt und ein Stück entfernt vor dem Tisch stehen bleibt (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 2). Louisa beginnt zu erklären, was sie macht bzw. schlägt (fröhlich und antizipierend) vor, sie könnte ihm auch neue Rahmen kaufen oder sogar gemeinsam mit ihm. Mit ruhiger und belehrender Stimme unterbricht Will Louisa und erklärt ihr, dass er die Fotos absichtlich zerstört hat („You know what, Louisa...“). Louisa entschuldigt sich leicht verunsichert. Will wird aufbrausender und sagt: „You thought you knew best. Well, I don't want those pictures staring at me every time I'm stuck in bed, waiting for someone to bloody get me out again, okay?“, wobei er seine hierarchische Position Louisa gegenüber stark betont. Dies wird auch durch die syntaktische Struktur, in der er ihren Vornamen verwendet, deutlich. Louisa verteidigt sich (leicht reumütig), und zeigt jedoch auch Solidarität, als sie ihm erklärt, dass sie das Bild mit Alicia nicht repariert hätte (während sie es mit dem Bild nach unten umdreht). Will lehnt diese Solidarität stark ab und reagiert noch verachtender und abweisender, indem er Louisa direkt beleidigt (bezüglich ihres Kleidungsstils und ihrer Vorliebe für das Zubereiten von Tee als Problemlösungsstrategie). Seine Überheblichkeit bzw. Abschätzigkeit Louisa gegenüber wird durch die Bildkomposition unterstützt, da hier Will so dargestellt wird, dass er auf sie herabblickt. Dann beginnt er sich (kommentarlos) von Louisa wegzudrehen, um zurück in sein Zimmer zu fahren – was ebenfalls als Respektlosigkeit oder Ausdruck von Hierarchie interpretiert werden kann.

Nun beginnt jedoch Louisa, eine aktive Rolle einzunehmen, indem sie Will sehr wütend und ausdrucksstark (auch mit sehr starker Gestik, siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 11) zu-rechtweist: „You don't have to be an arse! Your friends got the shitty treatment, fine. They deserved it. I'm just trying to do my job as best I can. So it would be really nice if you didn't

⁷² Nach einem Besuch von seiner Ex-Freundin Alicia mit Wills ehemaligem besten Freund, die ihm mitteilten, dass sie nun ein Paar sind; es wird impliziert, dass Will den Kontakt mit ihr und seinen Freunden nach seinem Unfall abgebrochen hat oder sich so verhalten hat, dass diese keinen Kontakt mehr wollten.

try and make my life as miserable, as you apparently make everyone else's." Louisa etabliert dadurch ihre Sichtweise bezüglich der Machtverhältnisse zwischen den beiden. Durch die Art, wie sie Will zurechtweist, stellt sie die von Will vertretene hierarchische Position ihr gegenüber in Frage. Als Will sich dagegen wehrt (immer noch überheblich und abweisend), macht Louisa ihn – in beherrschendem und wütendem Tonfall – darauf aufmerksam, dass sie nicht aus persönlichen Gründen hier ist, sondern weil sie von seiner Mutter angestellt wurde: „I'm not employed by you. I'm employed by your mother. So unless she says she doesn't want me here anymore, I'm staying. Not because I care about you, or particularly enjoy your company. But because I need the money.“ Als sie auf den finanziellen Aspekt zu sprechen kommen, verändert sich ihre Intonation in Richtung Verzweiflung, was darauf zurückzuführen sein könnte, dass sie sich bewusst wird, dass Will eigentlich hierarchisch höhergestellt ist und sie vielleicht sogar Angst hat, ihren Job in Gefahr gebracht zu haben. Will blickt Louisa währenddessen überrascht bzw. ausdruckslos an und sagt dann nach einer kurzen Pause ruhig (und noch etwas verwundert) „Just put them in the drawer“, dreht sich um und lässt Louisa zurück, die noch verzweifelt und besorgt am Tisch sitzt. Louisa scheint sich mit ihrer verbalen Zurechtweisung Respekt bei Will verschafft zu haben. Er hat offensichtlich aufgegeben, sich aktiv gegen Louisa zur Wehr zu setzen. In seiner Äußerung sind keine negativen Emotionen mehr zu hören; er scheint Louisa eine sachliche Arbeitsanweisung zu geben – und somit die von Louisa angedeutete Beziehungsdynamik angenommen zu haben.

In dieser Szene sind jedoch im Allgemeinen bereits viele Zeichen für Nähe sichtbar, insbesondere in direktem Blickkontakt und an der sehr direkten Kommunikation. Diese Nähe scheint sich in der Zeit, in der Louisa bereits als Pflegekraft für Will tätig ist, durch die gezwungenermaßen stattfindende körperliche Nähe ergeben zu haben – Louisa ist zum Beispiel dafür zuständig, Will zu essen zu geben (während Nathan für die körperliche und medizinische Pflege zuständig ist). Wills Beleidigungen Louisa gegenüber wirken sehr wohl (und offensichtlich beabsichtigt) unhöflich, wenn auch die direkte Kommunikation zwischen Will und Louisa auf einen gewissen Grad an bereits etablierter Nähe schließen lässt. Eine Entwicklung bezüglich dem Grad der Nähe ist ebenfalls daran erkennbar, dass Will Louisa nun mit ihrem Vornamen anredet (jedoch nach wie vor nicht mit dem von ihr angebotenen Spitznamen).

In der deutschen Synchronfassung ist in dieser Szene auffallend, dass Will und Louisa in ihrer Intonation weniger aggressiv wirken. Will klingt insgesamt weniger abweisend bzw. verständnisvoller und Louisa weniger aufbrausend und wütend. Da für die Szene im Englischen festgestellt wurde, dass die direkte Art der Kommunikation als Zeichen für Nähe interpretiert werden kann, könnte angenommen werden, dass die Charaktere hier „höflicher“ miteinander sprechen bzw. mehr Distanz angenommen werden kann. Dazu kommt auch, dass gegenseitig eine V-Anrede verwendet wird. Insbesondere durch die Tatsache, dass (annähernd) gleichaltrige junge Menschen tendenziell sehr früh T verwenden, könnte dies auf eine größere Distanz hinweisen, jedoch auch darauf, dass die beiden keine Beziehung innerhalb eines persönlichen Kontextes haben, sondern eine Arbeits- bzw. Pflegebeziehung.

Will nennt auch hier Louisa beim Vornamen, was – insbesondere in Kombination mit der V-Anrede – in dieser syntaktischen Konstruktion, wie im Ausgangsfilm, auf den Aspekt der Hierarchie hinweisen kann. Im Deutschen geht der betreffende Satz jedoch mit einer verständnisvolleren Intonation einher. Wie auch im Englischen bestärkt die Asymmetrie bezüglich nominaler Anrede (Louisa verwendet keinen Namen, um Will anzureden) Wills Blick „von oben herab“ auf Louisa, der möglicherweise durch die Kombination mit der V-Anrede verstärkt wahrgenommen werden kann.

Wenngleich auf diversen Ebenen bereits eine gewisse Nähe erkennbar ist, so scheint insbesondere der starke Ausdruck der Hierarchie von Seiten Wills ein gegenseitiges T hier unpassend zu machen. In Kombination mit der von ihm ausgedrückten Überheblichkeit und dem Desinteresse Louisa gegenüber, könnte die Verwendung einer T-Anrede mehr Respektlosigkeit ausdrücken, als dem im Gesamtfilm dargestellten Charakter gerecht werden würde. Somit scheint die V-Anrede für die Dynamik zwischen Will und Louisa in dieser Szene passender, da sie vor allem den Fokus auf die von Will intendierte Distanz und die Tatsache, dass die Beziehung der beiden zu dem Zeitpunkt eine reine Arbeitsbeziehung ist, legt.

4.3.2. Will öffnet sich

In *Szene 5a* (siehe Anhang, 114–115), die vermutlich am Tag direkt nach Szene 4 spielt, wird – ausgelöst durch den Dialog in der vorhergehenden Szene, eine Veränderung in der Dynamik der beiden Charaktere eingeleitet. Louisa betritt Wills (Fernseh-)Zimmer – wo Will mit dem Rücken zur Tür aus dem Fenster blickt. Louisas Auftreten wirkt gegenüber den vorhergehenden Szenen verändert. Einerseits trägt sie eine graue, lockere Stoffhose und einen bunt gestreiften Pullover, was weniger fröhlich und ausgefallen wirkt, als ihr üblicher Kleidungsstil. Ihre Körperhaltung und Gestik strahlt Passivität aus, ihre Mimik Desinteresse und Verachtung (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 2). Freundlich, aber desinteressiert klingend sagt sie: „Hi. Am I needed?“, wobei auch die Passivkonstruktion darauf hinweist, dass sie sich gänzlich in die Rolle einer Dienstleisterin versetzt und den Versuch, eine persönliche Beziehung aufzubauen, aufgegeben hat. Sie bleibt außerdem an der Tür stehen und hält Distanz.

Will verändert seine Position nicht, sieht Louisa also nicht an, und antwortet sachlich, aber (zum ersten Mal) in freundlichem Ton: „DVD weather, I think. Des hommes et des dieux“, womit er ihr eine mehr oder weniger implizite Arbeitsanweisung gibt. Als Louisa zu einem Schrank geht, um die DVD herauszunehmen, dreht Will seinen Rollstuhl so, dass er Louisa sehen kann, und blickt sie interessiert an. Louisa nimmt die DVD und sagt „Something about men...“, da das alles zu sein scheint, was sie davon versteht. Will begegnet ihr mit Sarkasmus: „Yes, it’s French gay porn“, wobei er zuerst gerade nach vorne blickt und dann aus dem Augenwinkel zu Louisa sieht – scheinbar interessiert an ihrer Reaktion. Will macht sich mit dieser Äußerung einerseits über Louisa lustig, andererseits beginnt er, damit – auf seine Weise und implizit – Nähe aufzubauen. Er spricht zum ersten Mal so mit ihr, als würde er sie auf einer persönlichen Ebene wahr- oder ernstnehmen. Mit seiner Äußerung scheint er Louisa jedoch abzuschrecken, da sie nur mit einem skeptischen Blick reagiert. Will bezieht diese

negative Reaktion nicht auf sich, sondern stellt (halb fragend) fest, dass Louisa nichts von Sarkasmus hält, wobei er aus dem Augenwinkel zu Louisa blickt und leicht amüsiert wirkt. Louisa lässt sich immer noch nicht darauf ein und kommentiert, dass sie kein Problem mit Sarkasmus hat, sondern mit Überheblichkeit; dabei klingt sie sachlich und sieht sie nur flüchtig zu Will. Wieder geradeaus schauend stellt Will fest, dass sie ihn dann hassen muss, was als Versuch gesehen werden kann, auszuloten, was Louisa über ihn denkt. Louisa antwortet jedoch nur indirekt, indem sie feststellt, dass sie noch nie jemanden gehasst hat.

Als Louisa fertig ist, die DVD einzulegen, möchte sie Will mit den Worten „Let me know if you need anything“ und einem flüchtigen Blick zu ihm alleine lassen – wodurch sie erneut ihre Rolle als Dienstleisterin betont. Dabei „unterbricht“ Will sie, in dem er fragt, ob sie den Film schon kennt. Dies tut er eher vorsichtig, da eine persönliche Beziehung erst etabliert werden muss. Louisa reagiert wie erstarrt in ihrer Position (die Hände vor ihrem Oberkörper) und hebt leicht verunsichert den Blick zu Will. Sie erklärt ihm leicht zögerlich, dass sie diese Art von Filmen nicht mag. Will reagiert skeptisch und fragend (er sieht nun direkt zu Louisa). Louisa erklärt, dass sie Filme mit Untertiteln meint. Das scheint Will zu amüsieren und leicht abschätzig fragt er, ob sie nicht lesen gelernt hat. Louisa scheint nun nicht mehr zu wissen, was sie sagen soll, woraufhin Will sie leicht freundlich lächelnd und mit dem Blick zu ihr gerichtet bittet, sich zu setzen und den Film mit ihr anzusehen, was er mit „That’s an order“ präzisiert. Das sagt er zwar freundlich, aber dennoch fordernd und er scheint zu wissen, dass er die Macht hat, Louisa Anweisungen zu geben. Hier beginnen jedoch die Grenzen zwischen Arbeitsbeziehung und persönlicher Beziehung zu verschwimmen, da Will nun Louisas Anwesenheit nicht nur akzeptieren zu scheint, sondern offensichtlich auch aus eigener Initiative mit ihr Zeit verbringen möchte – womit er sich Camillas Vorstellung bezüglich seiner Beziehung zu Louisa annähert. Louisa reagiert nicht verbal auf diese Aufforderung, jedoch verändert sich ihr verwunderter Blick in Richtung Will zu einem Lächeln. Sie scheint einerseits das Gefühl zu haben, dass sie keine andere Wahl hat, andererseits entspricht es auch ihrem Charakter, Wills Versuch, sich zu öffnen, gerne anzunehmen.

Weder Will noch Louisa verwenden in dieser Szene nominale Anreden. Bei Louisa ist dies keine Veränderung bezüglich vorhergehender Szenen. Für Will könnte es jedoch ein Zeichen sein, dass er versucht, den hierarchischen Aspekt abzuschwächen, um sich Louisa anzunähern bzw. Solidarität auszudrücken. So wäre „Sit down, Louisa“ beispielsweise ein viel stärkeres Zeichen für Hierarchie gewesen. Ausdruck von Macht bzw. Überheblichkeit ist in dieser Szene vor allem noch in sarkastischen Bemerkungen hörbar, die für ihn offenbar ein Mittel dafür sind, Nähe aufzubauen.

Bezüglich Nähe und Distanz fällt in dieser Szene insgesamt auf, dass eine Vertrautheit bezüglich Handlungen, die mit der Arbeitsbeziehung zusammenhängen, besteht. Louisa macht deutlich, dass sie nun den Fokus auf solche Handlungen legt, gibt sich passiv und hält körperliche Distanz. Sie sieht Will nur wenn nötig und flüchtig in die Augen. Will versucht, Nähe auf einer persönlichen Ebene aufzubauen, jedoch vorsichtig annähernd (auch mit möglichst wenig Blickkontakt) und unter dem „Schutz“ von Sarkasmus. Als Louisa darauf nicht eingeht,

nützt er seine hierarchisch bedingte Macht, um sie zu einer gemeinsamen Aktivität zu bringen, der sich Louisa fügt.

Im Deutschen stehen die zentralen Aspekte dieser ausgangssprachlichen Szene – Louisas Fokus auf die Arbeitsbeziehung und Wills Annäherung an eine persönliche Beziehung, mit abgeschwächtem, aber immer noch vorhandenem Ausdruck der Hierarchie – in Kombination mit gegenseitiger V-Anrede. Louisa sagt zum Beispiel zu Will: „Sagen Sie mir Bescheid, wenn Sie irgendetwas brauchen“, was ruhig und freundlich klingt, und nicht unbedingt distanziert – jedoch wird hier potentiell stärker deutlich, dass die beiden nicht in einer privaten/persönlichen Beziehung zueinanderstehen, sondern dass Louisa für Will arbeitet. Wills „Anweisung“ an Louisa („Setzen Sie sich. Sehen Sie ihn mit mir an. Das is’ ein Befehl.“) könnte potentiell in Kombination mit der V-Anrede fordernder oder hierarchischer wirken, scheint aber im Deutschen durch Intonation abgeschwächt zu sein – sie klingt freundlicher und mehr nach einer Bitte. Die gegenseitige V-Anrede scheint insgesamt in dieser Szene die Distanz nicht unbedingt zu vergrößern, sondern potentiell den Fokus auf die Arbeitsbeziehung der Charaktere zu verstärken. Wills Ausdruck von Hierarchie wird durch Mimik und durch Intonation ähnlich abgeschwächt und es wird deutlich, dass er intendiert, eine persönliche Beziehung zu etablieren.

In *Szene 5b* (siehe Anhang, 116–117) sind Will und Louisa zu sehen, die gemeinsam vor dem Fernsehbildschirm sitzen, während der Abspann des Films läuft; ein gregorianischer Choral (Musik aus dem Film) ist dabei während der gesamten Szene im Hintergrund zu hören. Louisa liegt auf einem Sofa links vor dem Fernseher, Will sitzt im Rollstuhl in der Mitte des Raumes; beide sehen zum Bildschirm. Will dreht sich so, dass er zu Louisa gewendet ist – im Gegensatz zur vorhergehenden Szene, wo er Louisa nur aus dem Augenwinkel oder einem leicht gedrehten Kopf angesehen hat. Er scheint nun selbstsicherer und aktiver auf sie zuzugehen.

Will möchte Louisas Meinung zum Film wissen, scheint sich jedoch bereits sicher zu sein, dass er ihr gefallen hat, und klingt daher leicht überheblich. Louisa reagiert energisch und wütend bezüglich der Handlung des Films, was sie durch ihre Gestik und Mimik unterstreicht. Dabei richtet sie sich außerdem auf und dreht sich so, dass sie Will gegenüber sitzt. Will reagiert in ruhigem und sachlichem Ton, und klingt dabei belehrend, aber auch leicht amüsiert. Wills überheblicher Blick auf Louisa wird durch die Kameraeinstellung unterstützt, da er aus einer leichten Froschperspektive (aus Louisas Perspektive) dargestellt wird und auch sein Kinn leicht erhoben ist (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 4).

Will fragt dann Louisa direkt, ob ihr der Film gefallen hat, und wirkt dabei ernsthaft interessiert, worauf Louisa bestätigt, dass sie ihn sehr mochte. Will lächelt selbstgefällig, wendet den Blick ab und atmet laut aus, womit er sich darüber lustig macht, dass sie dachte, „solche Filme“ nicht zu mögen, sich aber offenbar freut, dass er ihr doch gefallen hat. Dieser Austausch wirkt bereits sehr vertraut und spielt sich eindeutig auf einer persönlichen Ebene ab. Louisa scheint sich nun (wieder) auf diese Ebene eingelassen zu haben, was bereits an ihrer direkten und emotionalen Reaktion Will gegenüber zum Film sichtbar wurde. Nun reagiert sie

jedoch noch direkter darauf, dass Will sich (scheinbar) über sie lustig macht und „droht“ ihm energisch bzw. gespielt wütend und mit fröhlicher Intonation: „Oh, if you’re laughing at me, I swear to God, I’ll push you out of that chair“, was ebenfalls ein Zeichen für Vertrautheit ist. Zusätzlich zur direkten Kommunikation, die nun auch auf beiden Seiten sarkastische Beleidigungen oder Drohungen enthält, findet in dieser Szene auch vermehrt direkter Blickkontakt statt, wodurch ein Eindruck von größerer Vertrautheit bzw. Nähe entsteht. Will lächelt sanft und versucht Louisa zu besänftigen: „I am not laughing at you“. Er scheint amüsiert zu sein bzw. sich zu freuen – jedoch, wie später im Film kommentiert wird, ist es schon länger her, dass er überhaupt gelacht hat, und er scheint damit noch vorsichtig zu sein. Will deutet mit den Augen zum Fenster, stellt fest, dass es aufgehört hat zu regnen und schlägt eine weitere gemeinsame Aktivität vor, nämlich einen Spaziergang.

Wie auch in Szene 5a wird beiderseits keine nominale Anrede verwendet. Louisa hat zu einer gemeinsamen Aktivität eingewilligt, aber Will scheint immer noch vorsichtig zu sein, nicht zu überheblich zu wirken – da Louisa dies offensichtlich nicht gutheißt. Dennoch scheint es recht eindeutig zu sein, dass Will sich als hierarchisch höhergestellt einschätzt und Louisa zu überzeugen versucht, neue Dinge auszuprobieren bzw. sich weiterzuentwickeln. Die Darstellung von Wills Charakter als tendenziell ruhig und kontrolliert im Gegensatz zu Louisas Emotionalität (die in ihrer Mimik stark hervorkommt) bzw. Unkontrolliertheit scheint eine kontrastive Wahrnehmung der beiden Charaktere zu unterstützen. Durch Louisas offene und direkte Art, scheint sie jedoch erfolgreich die Tendenz in Richtung Gleichgestelltheit zu bewegen.

Im Deutschen wirkt diese Szene ähnlich vertraut wie im Englischen, und der Fokus liegt auf dem Etablieren einer persönlichen Beziehung. Dass die V-Anrede nicht unbedingt mehr Distanz erzeugen muss, zeigt sich zum Beispiel in Louisas Äußerung: „Wenn Sie sich über mich lustig machen, schubse ich Sie aus Ihrem Stuhl“, was grundsätzlich ähnlich wirkt, wie im Englischen, obwohl Louisas Intonation im Deutschen etwas weniger fröhlich und direkt ist und mehr beleidigt klingt. Insgesamt ist festzustellen, dass die auf allen Ebenen ausgedrückte wachsende Vertrautheit stärker zu sein scheint, als das potentielle Erzeugen von Distanz der V-Anrede. Es scheint möglich, dass das „Sie“ hier den Aspekt – mehr als im Englischen – in den Vordergrund rückt, dass die Beziehung zwischen Louisa und Will keine private/persönliche Beziehung auf gleicher Augenhöhe ist, sondern eine Arbeitsbeziehung. Die V-Anrede in einem „privat“ wirkendem Setting zwischen zwei jungen Menschen könnte dies besonders hervorheben, da hier sonst eher eine T-Anrede üblich wäre. Aufgrund der V-Anrede wird ein hierarchischer Aspekt betont, da die beiden (oder zumindest Will als hierarchisch höhergestellte Person) sich nicht zur selben „Gruppe“ zuordnen. Bezüglich der Dimension der Solidarität kann sowohl im Deutschen als auch im Englischen festgestellt werden, dass Will gegenüber Louisa Macht ausdrückt – wie für ihn charakteristisch –, dies jedoch zugunsten von steigendem Interesse an einer persönlichen Beziehung zu reduzieren scheint, und dass außerdem Louisa die Tendenz zur Gleichgestelltheit wahrnimmt und aufgreift, indem sie ebenso direkt und sarkastisch auf Will reagiert, als dieser beginnt, Solidarität zu zeigen.

In *Szene 6* (siehe Anhang, 117–119) sind Will und Louisa im Garten vor dem Haus zu sehen, wie sie nebeneinander hergehen und sich unterhalten. Zu Beginn macht sich Will darüber lustig, dass Louisa noch nie einen Film mit Untertiteln gesehen hat, woraufhin Louisa kritisiert, dass Will ein Snob ist. Will sieht das nicht ein und versucht sich zu rechtfertigen. Nach ein paar Gegenargumenten, die Louisa nicht akzeptiert, kann Will sie überzeugen, dass die Tatsache, dass er *Armageddon* mag, ihn weniger zu einem Snob macht. Louisa und Will gehen dabei mit wenig Abstand nebeneinander und blicken hauptsächlich nach vorne, sehen sich jedoch auch immer wieder mehr oder weniger direkt an. Insbesondere wenn sie sich gegenseitig „beleidigen“, sind ihre Blicke eher ausweichend. Dies lässt auf wachsende, aber noch nicht sehr große Nähe schließen. Der Austausch wirkt insgesamt aber vertraut. Beide sprechen direkt miteinander und relativieren beleidigende Aussagen mit freundlichem Lächeln.

Als Louisa ihm vorwirft, dass er ein Snob ist, bleibt Will stehen und sieht zu Louisa. Während die beiden durch die Kameraeinstellung zuvor einigermaßen auf gleicher Höhe wirkten (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 3), werden sie nun so dargestellt, dass Louisa auf Will hinabsieht und er zu ihr hinauf (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 10). Die Macht scheint nun auf Louisas Seite zu liegen und Will akzeptiert dies auch, indem er sich rechtfertigt. Er möchte offensichtlich, dass Louisa nichts Schlechtes von ihm denkt. Als er Louisa „überzeugt“ hat, beginnt er weiter zu fahren (Louisa passt sich diesbezüglich an Will an) und übernimmt nun wieder den aktiven Part, indem er sie über ihre Person ausfragt: „What do you do with yourself when you are not here, Louisa Clark?“ Die Verwendung der nominalen Anrede, und die Art der Frage, die Will stellt, lassen ihn hierarchisch höhergestellt erscheinen. Die Tatsache, dass er Louisas vollen Namen verwendet, kann einerseits so interpretiert werden, dass er sich damit auf Louisas Person, also das Konzept „Louisa Clark“ bezieht, andererseits unterstützt die syntaktische Verwendung dieser vollen Namennennung den hierarchischen Aspekt der Aussage. Diese Frage funktioniert als Einleitung für das restliche Gespräch dieser Szene, das nun fast wie ein Interview wirkt, das von Will geführt wird. Louisa zählt auf, was sie in ihrer Freizeit macht und versucht sich zu rechtfertigen, als Will diesbezüglich Skepsis äußert. Will ist „beeindruckt“, wie langweilig Louisas Leben seiner Meinung nach ist und lässt sie das explizit wissen (wobei er jedoch Louisa nicht direkt in die Augen blickt). Er scheint dies tatsächlich zu meinen, relativiert seine Aussage aber durch ein freundliches Lächeln und einen Blick aus dem Augenwinkel zu Louisa, da er daran interessiert zu sein scheint, Louisa nicht wirklich zu verletzen. Louisa ist überrascht über diese direkte Beleidigung, scheint jedoch Will gegenüber dennoch solidarisch gestimmt zu sein, da sie mit leichtem Kopfschütteln und einem Lächeln reagiert.

Insgesamt ist bezüglich der Dimension der Macht festzustellen, dass sich die Dynamik zwischen Louisa und Will immer wieder ändert. Der erste Teil der Szene wirkt tendenziell wie eine persönliche Beziehung, in der zwei starke Persönlichkeiten sich in ihrer Macht abwechseln. Zuerst wirkt Will überlegen, woraufhin Louisa seine Überheblichkeit kritisiert und somit seine Macht in Frage stellt. Dass Will dies zulässt – obwohl er insgesamt als hierar-

chisch höhergestellt eingestuft werden kann – weist darauf hin, dass er an einer persönlichen Beziehung interessiert ist. Im zweiten Teil der Szene macht Will deutlicher, dass er hierarchisch höhergestellt ist, und der Aspekt der Arbeitsbeziehung kommt stärker hervor.

In der gesamten Szene wird durch die Art des Gesprächs Interesse an wachsender Nähe bzw. einer persönlichen Beziehung deutlich. Beide zeigen durch ihre Mimik und Intonation Solidarität. Die körperliche Nähe hat sich im Vergleich zu vorhergehenden Szenen vergrößert. Blickkontakt findet statt, jedoch – eventuell auch bedingt durch das Nebeneinanderhergehen – nur für kürzere Momente bzw. phasenweise. Insbesondere im ersten Teil der Szene wirkt der Dialog, aufgrund der direkten Kommunikation, sehr vertraut. Beide wirken fröhlich und zeigen Interesse an der/dem jeweiligen anderen.

Auch im Deutschen wird die wechselnde Dynamik bezüglich dem Aspekt der Hierarchie deutlich. Durch die Verwendung der V-Anrede wird das Publikum jedoch gleich zu Beginn der Szene erinnert, dass es sich um eine Arbeitsbeziehung handelt, während im Englischen der Gesante erste Teil der Szene gleichgestellter wirkt, bzw. eher an eine persönliche Beziehung erinnert. Als sich Will bei Louisa rechtfertigt, rückt der Aspekt der persönlichen Beziehung mehr in den Vordergrund, was auch damit zusammenhängen kann, dass dabei keine Anredepronomen vorkommen.

Im zweiten Teil, wo auch im Englischen bereits eine starke Tendenz zur Arbeitsbeziehung merkbar war, könnte dieser Aspekt im Deutschen durch die V-Anrede noch verstärkt wahrgenommen werden, was zum Beispiel in Wills Frage „Also... Was tun Sie, wenn Sie nicht hier sind, Louisa Clark?“ deutlich wird. Die Kombination mit einer tendenziell freundlicheren bzw. höflicheren Intonation könnte hier auch leicht distanzierter wirken, da festgestellt wurde, dass insbesondere Will durch eine sehr direkten und sarkastische Sprechweise Nähe ausdrückt.

Für diese Szene, vor allem für den ersten Teil, wäre denkbar, dass Will und Louisa bereits eine gegenseitige T-Anrede verwenden, wenn dieser Wechsel implizit vor dieser Szene stattgefunden hätte. Im Verlauf der Geschichte sind die Szenen 5 und 6 die, in denen Will beginnt, sich Louisa gegenüber zu öffnen, bzw. eine persönliche Beziehung anzustreben, was auch mit einem Wechsel zum „du“ begleitet werden könnte. Möglicherweise würde der Wechsel an dieser Stelle eher weniger auffallen, da ein deutlicher Wechsel in der Dynamik der Charaktere auftritt. Der Wechsel könnte eine zukunftsorientierte Funktion haben, also darauf hinweisen, dass eine Veränderung der Anredepronomen innerhalb des Films relevant ist, also dass sich die Beziehung tendenziell weiterentwickeln wird. Andererseits ist diese Erwartung etwas, die sehr wahrscheinlich durch außertextuelle Faktoren – insbesondere das Genre – bereits etabliert sein wird. Da der Film als Liebesfilm kategorisiert wird, kann davon ausgegangen werden – auch wenn der Verlauf der Geschichte unbekannt ist – dass sich die Hauptcharaktere näherkommen werden. Besonders in dieser Szene wird aber deutlich, dass sich diese Beziehung vor allem bezüglich der Dimension der Macht nicht unbedingt geradlinig entwickelt. Durch das Beibehalten der V-Anrede wird die Komplexität der Beziehung unterstützt. Würde bereits hier auf T gewechselt, würde möglicherweise der Eindruck einer viel persönlicheren

Beziehung entstehen. Das gegenseitige „Sie“, das den Aspekt der Arbeitsbeziehung hervorzuheben scheint, in Kombination mit wachsender Nähe, kann zur Komplexität der Beziehung beitragen.

Während den *Szenen 7 bis 9* geht es Will gesundheitlich schlecht und er liegt im Bett, wobei ein Fokus auf den Pflegeaspekt der Beziehung gelegt wird. Louisa ist sehr besorgt um Will und noch stark verunsichert, da sie mit den Abläufen (insbesondere in einer Notsituation) noch nicht vertraut ist. Will ist in einer Position mit wenig Macht – sein Gesundheitszustand macht ihn passiv – und er ist von Louisa abhängig. Dennoch ist er es, der mit dieser Situation vertraut ist, was zum Beispiel deutlich wird, als Louisa versucht, Wills Vater und Nathan zu erreichen, da sie nicht weiß, was sie tun soll, und Will zu ihr sagt: „It will be fine, Clark“. Er will einerseits Louisa beruhigen (ein Zeichen für Nähe), und drückt andererseits seine Macht oder Überlegenheit aus, da er es ist, der Bescheid weiß. Diese beiden Aspekte werden auch in Wills regulärer nominaler Anrede für Louisa wiedergespiegelt, die er ab hier verwendet – Will redet Louisa mit ihrem Nachnamen (und zwar ohne „Miss“) an. Diese Anrede fällt auf und ist nicht eindeutig zu erklären: Einerseits ist diese Art, Louisa anzureden, möglicherweise auf Wills Charakter zurückzuführen, andererseits auf die komplexe Beziehung zwischen Louisa und Will, die sich zwischen den Polen Nähe und Distanz und Hierarchie und Gleichgestelltheit bewegt. Aufgrund der Tatsache, dass nur der Nachname (ohne „Miss“) verwendet wird, lässt sich die Anrede als Spitzname interpretieren, der aber möglicherweise darin motiviert ist, dass Louisa Wills Pflegekraft bzw. die Angestellte seiner Mutter ist – demnach wäre damit sowohl Nähe als auch Hierarchie verbunden.

In Szene 7 verwendet außerdem Louisa zum ersten Mal eine nominale Anrede für Will, nämlich die Kurzform seines Vornamens⁷³. Sie verwendet den Namen jedoch, um Will anzusprechen – also seine Aufmerksamkeit zu erlangen (ähnlich auch in Szene 8), als er schläft, was nicht unbedingt ein Zeichen für Macht ihm gegenüber ist.

In *Szene 9* (siehe Anhang, 119–123) sitzt Louisa am Abend auf einem Stuhl in Wills Schlafzimmer, ein Stück entfernt von Will, der in seinem Bett schläft. Sie nimmt seinen Laptop und sieht sich ein Video an, das sie dort findet, welches zeigt, wie Wills Leben früher war, nämlich sehr aktiv. Auf Wills Nachfrage, als dieser aufwacht, erklärt Louisa, dass aufgrund des Schnees sonst niemand kommen konnte und sie wurde gebeten, bei ihm zu bleiben.

Dann steht Louisa neben Will am Bett und gibt ihm zu trinken. Will liegt mit nacktem Oberkörper, den seine Decke nicht ganz bedeckt, im Bett. Louisa ist dabei eindeutig in ihrer Rolle als Pflegekraft und eine körperliche Nähe diesbezüglich scheint etabliert zu sein. Wills verletzte Position wird durch das Filmbild unterstützt, da Louisa auf Will hinunterblickt (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 1). Auch Wills Stimme klingt verletzlich – er spricht leise und leicht zittrig.

⁷³ Will stellt sich auch zu Beginn Louisa als „Will Traynor“ vor und alle Charaktere im Film sprechen ihn in mit der Kurzform an. Als seine Mutter ihn ermahnt verwendet sie jedoch auch die Langform seines Vornamens – William.

Als Louisa neben Will steht, blickt sie zu ihm herab und sagt: „Will... can I ask you something?“. Wills Vornamen verwendet sie auch hier, um ihn anzusprechen, also seine Aufmerksamkeit zu erlangen bzw. ein Gespräch einzuleiten. Sie scheint ihre Machtposition in der Pflegesituation auszunutzen, um Will eine persönliche Frage zu stellen: „What happened?“ Will scheint von diesem Thema nicht begeistert zu sein, aber erzählt, leicht zögerlich, dass er von einem Motorrad angefahren wurde. Dabei wirkt er verletztlich und als ob er sich emotional Louisa gegenüber öffnet, was dadurch verstärkt wird, dass er aus Louisas Perspektive – also aus einer leichten Vogelperspektive – dargestellt wird.

Louisas Mimik strahlt Mitgefühl aus, was als Zeichen für Solidarität bzw. Nähe interpretiert werden kann. Sie ist kurz verunsichert und entschuldigt sich, nimmt aber kurz darauf wieder ihre aktive Rolle als Pflegende ein, kommentiert, dass sie wieder zu gesprächig ist (da sie in Szene 2 von Will dazu aufgefordert wurde, in seiner Gegenwart nicht gesprächig zu sein) und sagt selbstsicher und bestimmt, dass er seine Ruhe braucht. Will scheint diesen Wechsel von einer persönlichen Ebene zur Pflegebeziehung jedoch nicht zu akzeptieren und bittet Louisa, in bestimmter und freundschaftlicher Intonation, zu bleiben. Dies formuliert er als Imperativ, was seine Macht hervorhebt. Will scheint Louisas Macht auf der Ebene der Arbeitsbeziehung nicht zu akzeptieren und gleicht seine körperlich untergeordnete Position durch verbale Mittel aus. Louisa reagiert mit einem sanften Lächeln und bleibt. Als er sie bittet, ihm etwas Schönes zu erzählen, wirkt er dennoch verletztlich. Louisa wird euphorisch und erzählt, dass sie das immer zu ihrem Vater gesagt hat, wenn sie schlecht geträumt hatte. Doch enttäuscht fügt sie hinzu, wenn sie sagen würde, wie er reagiert hat, würde er sie für verrückt halten. Will versichert ihr mit sanfter und amüsiertes Stimme: „That ship has sailed, Clark“, womit er durch Mimik und Intonation sowie durch die Verwendung der nominalen Anrede einerseits Überlegenheit, andererseits Zuneigung ausdrückt.

Louisa erzählt, dass ihr Vater ihr immer ein Lied vorsang – den Molahonkey Song. Will reagiert verwundert und Louisa kann gar nicht glauben, dass Will das Lied nicht kennt. Will ist amüsiert und sagt (belächelnd): „Trust me, Clark, I’m a Molahonkey virgin“, was Louisa als Aufforderung versteht, ihm das Lied vorzusingen. Louisas verringert nun die körperliche Distanz zwischen sich und Will, indem sie sich zum ihm ans Bett setzt. Zusätzlich sieht sie nun nicht mehr so sehr auf Will herab, sondern ist annähernd mit ihm auf Augenhöhe. Louisa singt mit breitem Lächeln und leicht peinlich berührt „I wililililish I lilililived in the Mololohonkey Land“ und setzt das Lied für eine Weile fort, bis Will – der leicht lachend auf Louisas Singen reagiert – sie unterbricht mit „You’re insane“, und weiter: „Your whole family’s insane“, was er bestimmt aber freundlich sagt und somit Zuneigung ausdrückt. Auch Louisa scheint dies so zu verstehen, da sie immer noch fröhlich lächelt. Gespielt verachtend spricht Will weiter: „And you’re a God-awful singer. I hope your dad was better“. Wie schon in vergangenen Szenen zeigt Will durch Beleidigungen Zuneigung bzw. reagiert so auf emotionale Nähe. Dass es zwischen den beiden möglich ist, so eine „Beleidigung“ auszusprechen, ohne dass sie so verstanden wird, kann als Zeichen für Nähe interpretiert werden.

Louisa reagiert empört (Mimik), aber noch lächelnd und dann belehrend: „I think what you mean to say is ‚Thank you Miss Clark, for attempting to entertain me‘“, was darauf schließen lässt, dass sie Wills Aussage nicht als Beleidung aufgefasst hat, sondern in seiner phatischen Funktion, also bezüglich Etablierung oder Erhalt der persönlichen Beziehung. Dadurch, dass Louisa sich hier – während sie Will eine höfliche Ausdrucksform vorschlägt – selbst als „Miss Clark“ bezeichnet, nimmt sie Bezug auf ihre Rolle als seine Pflegekraft, für die diese Anrede potentiell die angemessene (= höfliche) Anrede von Will an sie wäre.

Will reagiert darauf mit „Okay, Clark“, während er – den Namen betonend – amüsiert lächelt. Dies könnte eine ablehnende Reaktion auf die von Louisa vorgeschlagene Anrede sein, womit er seine eigene Macht betont. Auch hier drückt Will mit der nominalen Anrede sowohl Nähe als auch Macht aus. Wills Zustimmung bezieht sich eher auf die phatische Funktion Louisas Aussage, auf der Ebene der persönlichen Beziehung.

Als Will Louisa auffordert, ihm etwas anderes zu erzählen, fällt ihr ein, dass sie als Kind Glitzergummistiefel und Hummelstrumpfhosen hatte, worüber sie euphorisch berichtet. Enttäuscht erzählt sie, dass diese (zumindest für Erwachsene) nicht mehr hergestellt werden. Will reagiert leicht belächelnd und amüsiert, jedoch auch interessiert und freundlich. Als er sich noch einmal über sie lustig macht, reagiert sie etwas beleidigt (aber lächelnd), und fragt dann freundlich, ob er noch nie etwas so sehr geliebt habe. Will ist kurz stumm und bestätigt dann schwermütig „Yes... Yes, I did“, wodurch er wieder eine verletzlichere Position annimmt.

Ausgehend von einer Pflegesituation geht diese Szene zu einem Gespräch über, indem sich beide emotional öffnen und somit die Nähe auf der persönlichen Ebene vergrößert wird. Der Fokus auf die Pflegesituation (in der Louisa die Verantwortung über Will hat) scheint insbesondere von Louisa auszugehen, während sich Will diesbezüglich hierarchisch nicht unterordnen lässt und seine eigene Macht verbal hervorhebt. Auf der persönlichen Ebene ist eine Tendenz zur Gleichgestellttheit merkbar, da hier beide sehr direkt miteinander sprechen (und dies auch von der jeweils anderen Person akzeptieren) und sich emotional einander öffnen.

Im Deutschen ist auch hier durch die gegenseitige V-Anrede ein stärkerer Bezug zur Arbeitsbeziehung zwischen Louisa und Will merkbar, vor allem zu Beginn, als Louisa noch von oben auf Will herabblickt. Dies wird beispielsweise durch Louisas Aussage „Und *Sie* sollten sich ausruhen“ deutlich, da sie zu glauben scheint, Will zu nahe getreten zu sein und sich deshalb klar in ihre Rolle als Pflegekraft positioniert. Wills Reaktion („Bleiben Sie.“) zeigt möglicherweise im Deutschen auch stärker, dass Will die mit der Pflegebeziehung verbundene Macht Louisas über ihn nicht annimmt. Seine Aufforderung an Louisa könnte durch die V-Anrede noch fordernder interpretiert werden. Dabei klingt Wills Intonation auch weniger verletzlich. Obwohl Wills Bitte, dass Louisa ihm etwas Schönes erzählen soll, fast wie eine Arbeitsanweisung klingt, ändert sich mit Louisas Reaktion darauf wieder der Fokus, und das Gespräch wirkt ab dann persönlicher und freundschaftlicher. Mit Wills spöttischer Bemerkung „Der Zug ist abgefahren, Clark“ zeigt er auch im Deutschen Zuneigung. Insgesamt könnte es aber sein, dass im Deutschen weniger Kontrast zwischen der (von Louisa intendierten) Pflegebeziehung und Wills Übergang zu einer persönlichen Ebene gemacht wird, sondern

hier ab Wills Bitte an Louisa, zu bleiben, Wills hierarchische Überlegenheit stärker hervorgehoben wird. Will fordert zwar eine persönliche Ebene ein, wirkt auf dieser aber ähnlich überheblich, was durch die V-Anrede potentiell verstärkt wahrgenommen wird. Dies scheint sich aber insgesamt (durch das Zusammenwirken aller Ebenen) nicht stark darauf auszuwirken, wie der Grad an Nähe und Distanz zwischen den beiden wahrgenommen wird. Wills Tendenz, den Aspekt der Hierarchie zu betonen könnte mehr als Charaktereigenheit interpretiert werden, als als Zeichen für Distanz zwischen ihm und Louisa.

Durch Louisas Aussage „Ich glaube eigentlich wollten Sie sagen ‚Danke, Miss Clark, dass Sie versuchen, mich zu unterhalten‘“ wird deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt die V-Anrede noch angemessener zu sein scheint, als die T-Anrede, da Louisa ihre Rolle als Pflegekraft für Will betont, in der auch für sie eine formellere Anrede passender erscheinen könnte. Es wäre jedoch insgesamt denkbar, dass in dieser Szene bereits die T-Anrede verwendet wird, wobei es auch möglich wäre, dass Louisa nur in diesem Satz, in Kombination mit „Miss Clark“, eine V-Anrede wählt, da diese Aussage so interpretiert werden kann, dass sie überspitzt formell ist, und nicht unbedingt den ihrerseits „wahrgenommenen“ Status der Beziehung ausdrücken muss.

Direkt nach dieser Szene wird Louisa gezeigt, wie sie (etwas später, als er schläft) Wills Stirn mit ihrer Hand fühlt und ihren Handrücken an seine Wange legt. Dabei lächelt sie liebevoll und zufrieden. Sie legt sich dann auf Wills Bett bzw. auf seine Beine, um zu lesen. Dadurch wird gezeigt, dass zwischen Louisa und Will bereits eine große Vertrautheit und körperliche Nähe etabliert ist, was den Aspekt der Pflege betrifft. Bei Louisa ist sichtbar, dass dies mit ihr auch mit emotionaler Nähe verbunden ist.

In *Szene 10* (siehe Anhang, 123–124) befinden sich Louisa und Will im Garten des Hauses der Traynors, wobei Louisa auf einer Mauer sitzt und Will ihr gegenüber im Rollstuhl (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 8). Im Laufe des Gesprächs fragt Will Louisa, wie sie zu ihrem vorigen Job in einem Café gekommen war. Louisa erzählt, dass ihre Schwester mit ihr gewettet hatte, dass sie es nicht schaffen würde, in 24 Stunden einen Job zu finden, und sie ihr das Gegenteil bewiesen hatte – und sechs Jahre geblieben ist. Will ist „beeindruckt“ und reagiert mit einem ironischen Jubeln. Will scheint bereits einiges über Louisa zu wissen (den Namen ihrer Schwester, ihren früheren Job), was – angesichts der Tatsache, dass sie sich noch nicht sehr lange kennen – als Zeichen für wachsende Nähe interpretiert werden kann. Zusätzlich beurteilt Will explizit Louisas Lebensentscheidungen, wodurch er sich selbst als überlegen hervorhebt. Belehrend sagt er beispielsweise „You need to widen your horizons, Clark“, wobei die Verwendung der nominalen Anrede den hierarchischen Aspekt unterstützt, jedoch auch seine Zuneigung ausdrückt. Will zeigt Interesse an Louisa und möchte einerseits mehr über sie wissen und andererseits sie dazu motivieren, mehr aus sich zu machen. In seiner persönlichen Art, Louisa gegenüber belehrend aufzutreten, sagt er zu ihr „You only get one life. It’s actually your duty to live it as fully as possible“. Er ist der Meinung, sie könnte ein besseres Leben haben, als sie es jetzt lebt, was seine Art zu sein scheint, persönliches Interesse an Louisa auszudrücken und somit als Zeichen für emotionale Nähe gedeutet werden kann.

Louisa ergreift darauf die aktive/dominante Rolle und gibt die „Kritik“ an Will zurück: „Well you, you need a shave. If that beard gets any longer, I’ll be picking food out of it“, wobei sie bestimmt und ernst spricht und nun ihrerseits von oben herab über Will urteilt. Lächelnd fügt sie hinzu: „And I’ll have to sue you for undue distress in the workplace.“ Damit spielt sie darauf an, dass Will (mehr oder weniger) ihr Arbeitgeber ist, die Vorstellung, sie würde ihn verklagen – aufgrund der bereits etablierten persönlichen Beziehung –, für sie jedoch lächerlich zu sein scheint. Will geht zuerst nicht auf den Inhalt Louisas Aussage ein, sondern auf die Tatsache, dass sie einem Thema ausgewichen ist, was sie schwermütig zugibt. Will scheint besorgt zu sein, aber zu wissen, dass Louisa nicht darüber reden möchte. Scheinbar wissend, dass Louisa dies aufheitern wird, sagt er: „Fine. I’ll let you.“ Damit übergibt er Louisa die Erlaubnis bzw. die Macht, seinen Bart abzurazieren, was sie in der nächsten Szene tun wird, und zeigt, dass er sich ihr verbunden fühlt.

Insgesamt ist diese Szene von wachsender Nähe und Vertrautheit geprägt, was an den Inhalten des Dialogs und der Art, wie beide miteinander reden, aber auch an viel direktem Blickkontakt, deutlich wird. Körperlich ist Distanz vorhanden, jedoch sitzen die beiden einander direkt gegenüber, was für gegenseitiges Interesse spricht. Will tendiert dazu, seine hierarchisch höhergestellte Position Louisa gegenüber explizit zu machen, indem er sie wiederholt beurteilt. Auf einer persönlichen Ebene scheint Louisa jedoch Gleichgestellttheit anzustreben oder anzunehmen, indem sie auch zu Will sehr direkt spricht und sich aktiv verhält, was von Will kaum in Frage gestellt wird. Trotz Anspielungen auf die Tatsache, dass Louisa Wills Pflegekraft ist, scheint sich diese Szene vorrangig auf einer persönlichen Ebene abzuspielen.

In der deutschen Synchronfassung treten diese Aspekte in Kombination mit gegenseitiger V-Anrede auf. Insbesondere durch den direkten Blickkontakt, die Mimik und die direkte Kommunikation wirkt das Gespräch sehr vertraut. Der Aspekt, dass Will sich Louisa gegenüber beherrschend verhält, bzw. die Situation auch ähnlichen „Interview-Charakter“ hat wie Szene 6, könnte auch hier durch die V-Anrede betont werden, was in Wills Fragen deutlich wird: „Wie sind Sie in diesem Café gelandet?“, „Was wollten Sie denn studieren?“ oder „Wissen Sie, was ich in Ihnen sehe?“. Diese Fragen zeigen ebenso Interesse, es scheint aber hier deutlicher hervorzukommen, dass der Grund, aus dem die beiden miteinander Zeit verbringen, der ist, dass Louisa für die Traynors arbeitet. Als Louisa jedoch ihrerseits verbal eine Machtposition einnimmt, könnte dies als stärkerer Kontrast wirken, wenn der Fokus mehr auf Wills hierarchischer Überlegenheit liegt, die von Louisa in Frage gestellt wird. So scheint insgesamt auch im Deutschen der Eindruck zu entstehen, dass beide – trotz, oder gerade wegen ihrer Beziehung im Arbeits- bzw. Pflegekontext – an der Weiterentwicklung einer persönlichen Beziehung interessiert sind, und auf einer persönlichen Ebene eine Tendenz zur Gleichgestellttheit besteht.

4.3.3. Louisas Plan

Mit *Szene 11*, in der Louisa Wills Bart rasiert – eine Szene, die starke Vertrautheit ausdrückt – tritt ein Wendepunkt in der Geschichte ein. Einerseits ist die äußere Veränderung Wills (er lässt sich anschließend auch die Haare schneiden) ein Zeichen dafür, dass er mehr Lebensfreude hat, andererseits dafür, dass er sich für Louisa zu verändern scheint. Kurz danach erfährt Louisa außerdem zufällig, warum sie eigentlich (und nur für ein halbes Jahr) angestellt wurde: Will hatte seinen Eltern 6 Monate gegeben, nach denen er zu Dignitas⁷⁴ in die Schweiz fahren möchte, um dort sein Leben zu beenden. Wills Mutter hofft, dass Louisa an dieser Entscheidung etwas ändern kann. Louisa ist entsetzt und spricht darüber mit ihrer Schwester, die ihr vorschlägt, Wills Leben in dieser Zeit so schön wie möglich zu gestalten, indem sie verschiedenste Dinge mit ihm unternimmt, und Louisa schöpft Hoffnung, ihn damit umstimmen zu können.

In den *Szenen 12 bis 14* beginnt Louisa mit der Durchführung ihres Plans, indem sie Will überredet, sie und Nathan zu einem Pferderennen zu begleiten. Dabei stellt sie ihn vor vollendete Tatsachen, und Will wirkt nicht begeistert, lehnt jedoch nicht ab, was angesichts der Tatsache, dass Will üblicherweise gereizt reagiert, wenn man über ihn hinweg bestimmt, ein Zeichen für Zuneigung ist. Der Ausflug verläuft wenig erfolgreich und Will ist verärgert und gedemütigt, was er durch seine Mimik zeigt, aber sonst nicht verbalisiert. Nach dem Ausflug (*Szene 15*) entschuldigt sich Louisa bei Will und bittet ihn, sie in ein klassisches Konzert zu begleiten, für das sie die Tickets bereits gekauft hatte. Will reagiert zuerst mit einer ironischen Bemerkung, entspannt sich aber relativ schnell und lässt sich umstimmen. Diese Tatsache sowie sein Lachen, als Louisa den Raum verlässt, lassen ebenfalls auf Nähe bzw. persönliches Interesse an Louisa schließen.

Zu diesem Konzert trägt Louisa auf Anraten ihrer Schwester, die dies als „Date mit Will Traynor“ interpretiert, ein elegantes rotes Kleid, welches sie in *Szene 16* Nathan und Will präsentiert. Wills Mimik zeigt, dass er beeindruckt von Louisas Aussehen ist, was er nicht, so wie Nathan, verbalisiert. Er fordert sie jedoch auf, den Schal abzunehmen, der ihr Dekolleté verdeckt, denn so ein Kleid müsse man mit Selbstbewusstsein tragen. *Szene 17* zeigt Louisa und Will im Konzert, wo beide sehr vertraut miteinander wirken.

Nach dem Konzert fährt Louisa Will zurück. In *Szene 18* (siehe Anhang, 125–126), als sie beim Haus der Traynors ankommen (im Hintergrund ist nach wie vor Mozarts „Konzert für Oboe und Orchester in C-Dur KV 314“ zu hören), fragt Will Louisa, während sie noch nebeneinander im Auto sitzen (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 17): „So you’re not a classical music person, then?“, womit er kommentiert, dass ihr das Konzert offensichtlich gefallen hat, obwohl sie geglaubt hatte, keine klassische Musik zu mögen. Louisa lässt sich darauf ein, darüber zu scherzen, und bestätigt dann direkt Wills Annahme. Will ist insgesamt sehr ruhig und blickt hauptsächlich nach vorne – er scheint den Moment zu genießen. Als Louisa beginnt, ihre Rolle als Pflegekraft für Will einzunehmen, und ihn hineinbringen möchte, unterbricht Will: „Wait a minute, Clark“, was fordernd formuliert ist, hier jedoch eher bittend, vor

⁷⁴ Dignitas ist ein Verein in der Schweiz, der unter anderem „Freitodbegleitung“ anbietet (vgl. Dignitas 2017).

allem aber auch liebevoll klingt und Zuneigung ausdrückt. Nach kurzem Zögern teilt er ihr (mit leicht zittriger Stimme) mit, dass er noch nicht ins Haus gehen möchte: „I just want to be a man who’s been to a concert, with a girl in a red dress. Just a few minutes more“. Er wirkt leicht zögerlich und verletzlich, mit einem ernsten Blick nach vorne und nur kurz aus dem Augwinkel zu Louisa blickend. Damit drückt er aus, dass sich dieser „Ausflug“ für ihn wie ein Date angefühlt hat und hebt dadurch die persönliche Ebene der Beziehung hervor, wobei für Louisa ihre Verantwortung Will bzw. Wills Eltern gegenüber im Vordergrund zu stehen scheint. Louisa lässt sich dennoch auf die persönliche Ebene ein und reagiert mit einem Lächeln.

Louisa und Will wirken in dieser Szene insgesamt tendenziell sehr vertraut und die Tatsache, dass sie gemeinsam abends in einem Konzert waren, lässt den Aspekt der Arbeits- oder Pflegebeziehung in den Hintergrund rücken. Will verhält sich eher ruhig und scheint zufrieden zu sein. Beide scherzen miteinander, was die Beziehung gleichgestellt wirken lässt. Dieser Eindruck wird auch durch das Filmbild unterstützt, das einerseits Will und Louisa nebeneinander auf gleicher Augenhöhe zeigt, andererseits abwechselnd jeweils nur eine/r der beiden in Nahaufnahme zu sehen ist. Als Louisa beginnt, Wills Pflegebedürftigkeit ins Spiel zu bringen, versucht Will dies hinauszuzögern. Der Eindruck einer persönlichen Beziehung wird dadurch, dass Will explizit darauf aufmerksam macht, verstärkt.

In der deutschen Synchronfassung beginnt die Szene mit einer V-Anrede: „Sie sind also nicht so der Typ für klassische Musik?“. Hier wird das Publikum von Beginn an daran erinnert, dass es sich nicht um eine private Verabredung handelt, sondern dass die beiden in einer Arbeitsbeziehung zueinanderstehen, da es sehr unwahrscheinlich wäre, dass in einem persönlichen Kontext bei einer gemeinsamen Abendveranstaltung V verwendet wird. Louisas Aussage „Gut, ich bring Sie jetzt besser rein“ wirkt daher nicht so stark kontrastiv, wie im Englischen, da das „Sie“ mit dem Aspekt der Arbeitsbeziehung im Einklang steht. Wills „Warten Sie bitte noch, Clark“ lässt dann eher an eine Arbeitsanweisung denken, als der entsprechende Satz im Ausgangsfilm. Der Aspekt der persönlichen Beziehung, den Will in dieser Szene noch nicht unterbrechen möchte, wird durch die gegenseitige V-Anrede bereits etwas geschwächt. Um die Wirkung einer privaten Verabredung zu verstärken, wäre es denkbar, dass bereits beim oder vor dem Konzert ein Wechsel zur T-Anrede stattgefunden haben könnte. „Private“ Veranstaltungen können so einen Wechsel für Sprecher*innen des Deutschen grundsätzlich erleichtern und mit wachsender Vertrautheit und einer immer mehr persönlich werdenden Beziehung wird ein gegenseitiges V immer ungewöhnlicher. Dabei würde jedoch möglicherweise die Komplexität der Beziehung abgeschwächt, wenn bereits zur T-Anrede gewechselt würde, die vertrauter wirken könnte, als das englische „you“.

In den *Szenen 19 bis 24* verbringen Will und Louisa viel Zeit miteinander und die Szenen sind tendenziell auf einer persönlichen Ebene angesiedelt. Will kommt beispielsweise zu Louisas Geburtstagsessen zu ihr nach Hause, wo er ihr ein sehr persönliches Geschenk macht. Will beschließt außerdem, dass er auf Alicias Hochzeit gehen möchte (die seinen ehemaligen

besten Freund heiratet) bzw. dass Louisa ihn begleiten soll. *Szene 25* liefert Louisa einen Beweis, dass Will seine Entscheidung noch nicht geändert hat.

Vor der Hochzeit (*Szene 26*) ermahnt Louisa Will mit einer sarkastischen Bemerkung, dass er sich benehmen soll. *Szene 27* (siehe Anhang, 126–127) spielt nach der Trauung. Will befindet sich auf einer grünen Wiese neben der Kirche, wo die Agape stattfindet. Eine große Anzahl an anderer Gäste ist sichtbar. Louisa stößt (mit Getränken in der Hand) zu Will, als dieser mit Freddy, einem ehemaligen Arbeitskollegen bzw. Freund, spricht. Freddy macht eine Anspielung bezüglich Will und Louisa, die vermuten lässt, dass er davon ausgeht, dass die beiden ein Paar sind, und verabschiedet sich dann. Louisa sieht Freddy mit einem skeptischen Blick nach, worauf Will ihn verteidigt. Will scheint gut gelaunt zu sein und lächelt freundlich und zufrieden. Er merkt an: „He fancies you“, was nicht nur als Beobachtung, sondern auch als Kompliment verstanden werden kann. Louisa kann damit nicht umgehen bzw. nimmt es nicht an. Will ermahnt sie bezüglich ihrer Reaktion ernst, aber liebevoll und sagt ihr direkt: „You look beautiful“, wobei er Zuneigung ihr gegenüber ausstrahlt. Louisa ist zuerst überrascht, aber freut sich über das Kompliment und gibt (auf typische englische indirekte Art) ein Kompliment zurück: „Well, you don’t look so shabby yourself.“ Ein Kichern danach zeigt, dass sie dieser Dialog leicht verunsichert.

Bezüglich körperlicher Distanz ist in dieser Szene zu bemerken, dass Louisa, als sie dazu stößt, ein Stück entfernt stehen bleibt. Diese Distanz könnte sich aber auch darauf beziehen, dass sie sich Freddy nicht weiter nähern wollte. Ein Grund dafür, dass sie dort verweilt, könnte sein, dass sie noch verwundert bzw. auch von Wills Bemerkung überrumpelt ist. Dennoch lässt diese Distanz (isoliert betrachtet) – auch für das Setting in England – eher nicht auf eine persönliche Beziehung schließen. Wären die beiden in einer romantischen Beziehung, wie von Freddy angenommen, wäre es wahrscheinlicher, dass Louisa sich näher an Will positioniert. Es scheint auch offensichtlich, dass die Anspielung auf diese Art von Beziehung für Louisa (Wills Reaktion ist nicht klar erkennbar) absurd ist oder überraschend kommt. Die Szene wirkt dennoch mehr als Unternehmung auf einer persönlichen Ebene und durch Wills Kompliment wird deutlich, dass Will Louisa als schöne Frau wahrnimmt. Dabei rückt erneut der Aspekt der Möglichkeit einer romantischen Beziehung in den Vordergrund.

Im Deutschen scheint in Wills Stimme weniger Zuneigung erkennbar zu sein und gemeinsam mit der V-Anrede wirkt er so etwas distanzierter. „Er steht auf Sie“ klingt weniger als Kompliment, als im Englischen, jedoch ähnlich freundlich. Als Louisa dies abwendet, reagiert Will im Deutschen (bezüglich seiner Intonation) eher feststellend und das Kompliment klingt sachlicher. Auch hier ist also entscheidend, wie etwas gesagt wird. Jedoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass die V-Anrede auch hier daran erinnert, dass es sich um eine Arbeitsbeziehung handelt.

Auch hier wäre ein Wechsel zur T-Anrede vor bzw. zum Anlass der Hochzeit bereits denkbar, was in diesem Fall nur implizit, also zwischen zwei Szenen, möglich wäre. Ein Wechsel vor der Hochzeit würde dann evtl. zukunftsorientiert wirken – also darauf anspielen, dass sich die persönliche Beziehung weiterentwickeln wird; jedoch auch vergangenheitsorien-

tiert, da, wenn ein T-Pronomen zum ersten Mal verwendet wird, dies auf einen Wechsel in der Vergangenheit anspielt. Der Dialog in Szene 27 könnte ein Anlass sein, (antizipierend) auf eine T-Anrede zu wechseln, da hier – zumindest im Ausgangsfilm – eine starke Betonung auf der persönlichen (und potentiell romantischen) Beziehung liegt.

Szene 28 (siehe Anhang, 127–130) spielt ebenfalls auf der Hochzeit von Alicia, und zwar am Abend, in einem Festzelt, in dem Musik gespielt und getanzt wird. Will und Louisa sitzen an einem Tisch. Alicia kommt zu Will, um sich für sein Kommen und sein Geschenk zu bedanken. Als sie den Tisch verlässt, ist Louisa amüsiert darüber, dass Will Alicia erzählt hat, ihr einen Spiegel geschenkt zu haben, obwohl das nicht stimmt. Will und Louisa haben Alkohol getrunken und sind gut gelaunt, was Louisa – wie auch sonst – expressiver zeigt, als Will. Louisa geht zu Will, stützt sich an seinem Rollstuhl ab, und fragt locker und selbstsicher: „What do you say, you gonna give me a whirl?“, wobei ihr tief ausgeschnittenes Dekolleté auf Wills Augenhöhe liegt. Will ist überrascht und kommentiert Louisas Alkoholkonsum, lehnt jedoch nicht ab. Louisa sagt – während sie sich auf Wills Schoß setzt und ihre Hand um seinen Nacken legt – euphorisch: „C’mon! Let’s give these tossers something to talk about“ und kommentiert damit auch, dass es offenbar gesellschaftlich nicht akzeptiert wird, als Frau öffentlich auf dem Schoß eines Mannes im Rollstuhl zu sitzen. Will lässt sich darauf ein und bewegt sich mit Louisa auf die Tanzfläche. Beide freuen sich, dass die anderen Gäste entsetzt sind.

Louisa schafft durch diese Handlung eine körperliche Nähe, die bis dahin zwischen den beiden noch nicht stattgefunden hat und stärkt zusätzlich die Tendenz zur Gleichgestellttheit in der persönlichen Beziehung zwischen ihr und Will. Mit Louisas Vorschlag (oder Entschluss) wechselt außerdem die Musik im Hintergrund auf einen romantischen Soundtrack („Thinking out loud“ von Ed Sheeran), wodurch der Aspekt der Entwicklung einer romantischen Beziehung unterstützt wird.

Auf der Tanzfläche zeigt auch Will wieder verbal Aktivität: „Move closer! You smell fantastic.“ Damit fordert er aktiv körperliche Nähe ein und holt die Macht wieder in seine Richtung. Verbal und nonverbal zeigt Will Zuneigung und es wird deutlicher, dass ein Interesse an einer romantischen Beziehung besteht bzw. sich diese anbahnt. Dies ist ebenso an Louisas nonverbaler Reaktion sichtbar, die leicht verlegen lächelt, das Gesicht absenkt und ihren Kopf näher zu Will bringt. In diesem Moment ist erstmals der Text der Hintergrundmusik deutlich zu hören („Darling I will be loving you till we’re seventy“), was die Romantik der Szene – für das Publikum – expliziter macht.

Will bezieht sich explizit auf die (neue) körperliche Nähe: „You know you never would have let those breasts so near to me, if I wasn’t in a wheelchair“, was er mit einem Lächeln zu einer scheinbar ironischen Bemerkung macht. Louisa lässt sich darauf ein und gibt eine „Anschuldigung“ zurück („Yeah, well, you never would have been lookin’ at these breasts, if you hadn’t been in a wheelchair.“), die Will erst nach ausführlicher Überzeugungsarbeit Louisas akzeptiert – wobei sie auch darauf aufmerksam macht, dass die beiden sich unter anderen

Umständen (auf Grund von Klassenunterschieden) gar nicht kennen gelernt hätten, was den Aspekt der ungleichen Machtverhältnisse ins Spiel bringt.

Ein eindeutiges Zeichen für Nähe bzw. gegenseitiges Interesse ist an der Mimik erkennbar. Beide lächeln oder lachen fast ununterbrochen. Leichte Unsicherheit – die ebenso ein Zeichen für gegenseitiges Interesse sein kann –, ist daran erkennbar, dass die Gesichter der beiden zwar sehr nah aneinander sind, sie jedoch immer wieder die Blicke zur Seite schweifen lassen. Mit der bereits zuvor erwähnten Direktheit in der Kommunikation der beiden geht einher, dass sie sich auch (und relativ lang) direkt in die Augen blicken (können). Ein deutlicher Wechsel diesbezüglich (der auch durch einen Schnitt zu einer neuen Einstellung, in der Will im Fokus ist, unterstützt wird) tritt mit Wills folgender Äußerung auf: „Do you know something, Clark?“, gefolgt von „You are pretty much the only thing that makes me wanna get up in the morning“ (in liebevollem Tonfall und mit einem glücklichen Gesichtsausdruck). Ab diesem Zeitpunkt sehen sich Will und Louisa durchgehend in die Augen. Louisa reagiert mit einem breiten glücklichen Lächeln und sieht die Aussage als Chance, Will dazu zu bringen, mit ihr zu verreisen (was Teil ihres Plans ist, Will von seinem Vorhaben abzubringen), und ist deswegen sehr hoffnungsvoll. Louisa bittet Will leicht flehend, ist jedoch auch aktiv und fordernd. Dies ist eine der wenigen Situationen, in der Louisa Wills Vorname verwendet, in einer syntaktischen Konstruktion, die (nicht unbedingt einseitige) Macht ausdrückt: „Say yes, Will!“. Will lässt sich überzeugen und scheint zufrieden zu sein; Louisa wirkt glücklich.

Nach dieser Szene verlassen Will und Louisa das Zelt: Sie sind zu sehen, wie sie – Louisa immer noch auf Wills Schoß – das Zelt hinter sich lassen und unter einem nächtlichen Himmel einen Weg durch die Wiese entlangfahren, wobei sie ausgelassen lachen. Am nächsten Morgen kommen sie zurück zum Haus der Traynors und Will versichert seiner besorgten Mutter lächelnd, er sei alt genug, um eine Nacht in einem Hotel zu verbringen. Der Soundtrack von Szene 28 geht in diese beiden nachfolgenden Szenen über und wird lauter, sodass folgender Text hörbar ist: „Baby now, take me into your loving arms. Kiss me under the light of a thousand stars. / Oh darling, place your head on my beating heart. / Thinking out loud... / Baby, we found love right where we are.“ Durch diese beiden Szenen, in Kombination mit dieser Hintergrundmusik, wird das potentielle Interesse der beiden an einer romantischen Beziehung verstärkt dargestellt.

Insgesamt sind in dieser Szene viele Zeichen für körperliche bzw. persönliche Nähe sichtbar und hörbar, die immer expliziter gemacht wird, und die über eine freundschaftliche Beziehung hinauszugehen scheint – wenn auch keine Intimitäten ausgetauscht wurden. Die Arbeitsbeziehung tritt stark in den Hintergrund und wird nur mit Vergangenheitsbezug erwähnt. Macht wird von beiden Seiten ausgeübt, was die Gleichgestellttheit der Beziehung bestärkt.

In dieser Szene ist im Deutschen bezüglich Anredepronomen auffällig, dass zwei Sätze zu Beginn der Szene kein Pronomen enthalten, während im Englischen jeweils „you“ vorkommt – und insgesamt die Übersetzung tendenziell sehr nahe an der Struktur des Ausgangsfilms bleibt. Dies könnte eine vermeidende Strategie sein oder andere Gründe haben – in beiden Fällen scheint die Übersetzung eine ähnliche Funktion zu erfüllen, wie der Satz im Ausgangs-

film. Erwähnenswert ist hier jedenfalls der zweite dieser Fälle, als Louisa Will zum Tanzen auffordert: „Okay, you... (What do you say...)“ wird mit „Okay... und? (Was meinen Sie?)“ übersetzt. Eine „wörtlichere“ Übersetzung („Okay, Sie“) wäre hier keinesfalls möglich gewesen. Dies liegt möglicherweise daran, dass das „you“ in dieser syntaktischen Verwendung mehr Nähe impliziert, als das deutsche „Sie“ in einer ähnlichen Konstruktion. Deutlich wird dies bei der Betrachtung einer ähnlichen Formulierung, nämlich „Hey, you“ (siehe Szene 30, Abschnitt 1) und „Na, du“ vs. „Hey, Sie!“ im Deutschen. Diese Formulierung ist ein Beispiel dafür, dass das Anredepronomen im Englischen sehr wohl bedeutungstragend sein kann. Es ist also wahrscheinlich, dass hier im Ausgangstext bereits eine „intimere“ Anrede verwendet wurde, als es im Deutschen zu diesem Zeitpunkt der Fall ist.

Louisa und Will verwenden in dieser Szene immer noch gegenseitiges „Sie“. Das ist, aufbauend auf die vergangenen Szenen, nicht verwunderlich, da noch kein Wechsel eingeleitet wurde bzw. noch kein expliziter Zeitpunkt stattgefunden hat, in dem ein Wechsel natürlich gewesen wäre. So sagt zum Beispiel Louisa „Kommen Sie! Geben wir diesen Arschgeigen was zu reden!“, was durch die allgegenwärtigen Zeichen der Nähe kaum distanzierter wirkt, als im Ausgangsfilm. Es scheint hier aussagekräftiger zu sein, wie sich Will und Louisa miteinander verhalten, als wie sie sich anreden. Die V-Anrede ist hier in der Geschichte bedingt und wirkt deshalb an dieser Stelle kaum befremdlich (sofern sich ein/e Zuseher*in nicht schon früher an dieser Anrede gestört hat). Als Will zu Louisa sagt „Kommen Sie näher. Sie riechen fantastisch!“, kann diese Anrede möglicherweise als unpassend interpretiert werden, jedoch kaum als Distanz erzeugend. Ebenso tritt der Aspekt der hierarchischen Beziehung durch Louisas Handlungen und Verhalten in den Hintergrund.

Mit dem Satz „Weißt du was, Clark, du bist so ziemlich der einzige Grund, warum ich morgens aus dem Bett möchte“ initiiert Will den Wechsel zur T-Anrede, die von Louisa sofort angenommen wird. Der Wechsel passiert (wie für ins Deutsche synchronisierte Filme üblich) nicht explizit. Es könnte sogar sein, dass dieser dem Publikum nicht sofort auffällt – was ein Zeichen dafür wäre, dass die V-Anrede zuvor bezüglich Distanz keinen großen Beitrag (mehr) leistet. Der Wechsel scheint dazu zu passen, was auch für den Ausgangsfilm beobachtet wurde bzw. scheinen die übrigen bedeutungstragenden Elemente hier so explizit auf Nähe und gegenseitigem Interesse hinzuweisen, dass ein Wechsel zur T-Anrede unvermeidlich war. Entsprechend der Komplexität der Beziehung während des gesamten Films ist jedoch das gegenseitige Interesse im Sinne einer romantischen Beziehung nur implizit und wird nicht etwa durch einen Kuss verdeutlicht. Der Wechsel zur T-Anrede – sollte dieser dem Publikum aufgefallen sein – könnte in der deutschen Synchronfassung zukunftsorientiert interpretiert werden und die angesprochenen Implikationen verdeutlichen.

4.3.4. Louisa und Will

Nach der Hochzeit geht es Will gesundheitlich schlechter und er ist im Krankenhaus, wo Louisa versucht, ihn aufzuheitern (*Szene 29*). Ein zuerst geplanter Urlaub muss daher abgesagt werden, jedoch schafft sie es, eine neue Reise zu planen, die Will auch antreten kann.

Trotz mehr oder weniger expliziten Andeutung in Richtung einer potentiellen romantischen Beziehung zwischen Louisa und Will, scheint ebenso eindeutig, dass sich Louisa dieser Entwicklung nicht unbedingt bewusst ist, und für sie im Vordergrund steht, dass es Will besser geht bzw. er seine Entscheidung ändert. Zu diesem Zeitpunkt führt sie immer noch eine Beziehung mit Patrick. Diese Beziehung wird jedoch so dargestellt, dass sie mehr Gewohnheit ist, als eine liebevolle Beziehung, und dass Patrick sich mehr für Sport zu interessieren scheint, als für sie. Als er erfährt, dass der „Ausflug“ den Louisa für Will plant, ein Luxusurlaub ist, und sie ebenfalls deshalb nicht mit ihm in den Urlaub fahren kann, verlässt Patrick sie.

In *Szene 30* (siehe Anhang, 130–131) befinden sich Louisa und Will bereits im Urlaub auf Mauritius in einem Luxushotel. Auch Nathan ist mit ihnen mitgekommen, um die körperliche Pflege Wills sicherzustellen. Die meiste Zeit verbringen jedoch Will und Louisa zu zweit. Dieser Urlaub ist mit verschiedenen Aspekten verbunden. Einerseits ist er Teil von Louisas Plan, Will wieder Lebensfreude zu geben – weshalb auch Wills Eltern große Hoffnungen in Louisa und ihren Plan legen und alle Kosten dafür übernehmen. Andererseits entsteht dadurch, dass Will und Louisa immer mehr gemeinsam Unternehmen eine immer engere Beziehung, die keineswegs nur auf eine Pflegetätigkeit beschränkt ist – was auch Camilla Traynors Intention entspricht, dass Louisa mit Will im Zuge ihrer Pflegetätigkeit eine persönliche Beziehung aufbauen soll, in der Hoffnung, Will würde nach den vereinbarten sechs Monaten nicht mehr sterben wollen.

Die Szene beginnt mit einem Blick auf Louisa, die mit einem Buch am Frühstückstisch auf der Terrasse sitzt, die durch eine offene Tür von Wills Zimmer getrennt ist. Will liegt schlafend im Bett. Louisa merkt, dass Will aufwacht, woraufhin sie ihn fröhlich anlächelt, ihr Buch niederlegt und das Zimmer betritt, wo sie ein Stück vor Wills Bett stehen bleibt (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 4). Louisa sagt zu Will: „Hey you! How are you feeling?“ und zeigt auch durch ihre Mimik und Intonation, dass sie an seinem Befinden interessiert ist bzw. besorgt um ihn ist. Die Tatsache, dass Will im Bett liegt und es ihm gesundheitlich nicht sehr gut geht, und dass Louisa sich um ihn sorgt, betont den Aspekt der Pflegetätigkeit, wenn auch hier die Grenzen zu einer Fürsorge im Rahmen einer persönlichen Beziehung immer mehr verschwimmen. Die zuvor aufgebaute Nähe ist auch hier immer noch sichtbar, zum Beispiel daran, dass sich beide fast durchgehend direkt in die Augen sehen. Dennoch ist hier eine viel größere körperliche Distanz festzustellen, als in Szene 28. Louisa bleibt vor dem Bett stehen und setzt sich nicht etwa zu ihm. Die Vertrautheit der körperlichen Nähe scheint auf die Situation des Tanzes bei der Hochzeit beschränkt gewesen bzw. eventuell auf den (leicht) alkoholisierten Zustand beider zurückzuführen zu sein.

Will möchte offensichtlich seinen Urlaub nicht im Bett verbringen, sondern die Zeit genießen bzw. vor allem Louisa dazu bringen, aktiv zu sein und neue Dinge auszuprobieren, wie er

es während des Films immer wieder von ihr fordert⁷⁵. „We didn't come all this way to watch DVDs, Clark“ wirkt insbesondere durch die angehängte nominale Anrede belehrend und „von oben herab“, jedoch auch liebevoll und vertraut. Louisa scheint ihre Besorgtheit damit abzulassen und reagiert mit einem strahlenden Lächeln – was sich ebenfalls auf die liebevolle Anrede beziehen könnte.

Die in Szene 28 etablierte gegenseitige T-Anrede bleibt – wie für das Deutsche üblich – erhalten. Hier wird nun auch „Hey, you!“ mit „Na, du!“ übersetzt, da diese sprachliche Struktur, nun für die Beziehung angemessen ist. Hier könnte angenommen werden, dass die Wirkung der Anreden im Englischen und im Deutschen sehr ähnlich ist (vgl. Argumentation dazu bei Szene 28). Wenn auch davon ausgegangen wird, dass die T-Anrede, insbesondere aufgrund der anderen bedeutungstragenden Ebenen, ähnlich wirkt, so kann es sein, dass durch den Wechsel, der im Deutschen nötig ist, eine stärkere Betonung auf die Veränderung in der Beziehung zwischen Louisa und Will gelegt wird. Dieser klare Wechsel wird jedoch durch Elemente auf den anderen Ebenen abgeschwächt und die Beziehung bleibt auch nach dem Wechsel komplex und nicht eindeutig definierbar. Beispielsweise wirken Louisas Intonation und Mimik liebevoll, jedoch hält sie eine gewisse körperliche Distanz. Für Louisa scheint immer noch ihre Pflegetätigkeit bzw. ihre Verantwortung gegenüber Wills Eltern im Vordergrund zu stehen. Auch in Wills Intonation und Mimik ist Zuneigung erkennbar. Durch die von ihm gewählte nominale Anrede für Louisa („Wir sind nicht soweit geflogen, um uns DVDs anzusehen, Clark“) drückt er jedoch, zusätzlich zu Nähe, auch im Deutschen Macht aus.

Louisa und Will sind nach dieser Szene zu sehen, wie sie den Tag gemeinsam draußen verbringen (beide liegen am Strand oder am Pool, während Nathan aktiv Sport betreibt). Am Abend sitzen die beiden an einem Tisch beisammen, als Will Louisa einweicht, er habe sie zum Tauchen angemeldet (*Szene 31*). Dabei wirken die beiden, als würden sie privat und auf Basis einer persönlichen Beziehung Urlaub machen und Will verhält sich wie üblich Louisa gegenüber dominant.

In *Szene 32* (siehe Anhang, 131–132) ist es Abend und Will liegt im Bett in seinem Zimmer (er trägt ein T-Shirt und die Decke reicht ihm bis zur Hüfte). Die Terrassentüren bzw. -fenster sind geöffnet, so dass erkennbar ist, dass draußen bzw. am Meer ein Gewitter tobt. Louisa geht in einem weißen Nachthemd durchs Zimmer und beginnt, mit besorgtem Blick, die Tür zur Terrasse zu schließen. Will bittet Louisa auf seine übliche Art fordernd, jedoch freundlich, die Türen geöffnet zu lassen, da er das Gewitter sehen möchte. Die direkte Kommunikation kann auch hier als Zeichen von Nähe interpretiert werden. Louisa geht nun zu Will, hebt – unaufgefordert – seinen Kopf an und schüttelt sein Kissen auf – sie scheint auf ihre Pflegerolle fokussiert zu sein. Diese Rolle ist ihr nun schon vertraut, was an der Selbstsicherheit in ihren Handlungen deutlich wird – im Gegensatz zu früheren Szenen, wo sie noch nicht weiß, was zu tun ist. Auch ihr Blick ist fokussiert und sie sieht Will nicht in die Augen,

⁷⁵ Darauf könnte sich auch die Hintergrundmusik in dieser Szene („Surprise Yourself“ von Jack Garratt) beziehen. Zu Beginn der Szene ist folgender Text hörbar: “Keep exploring, seek and find. / You know you might surprise yourself”.

als sie nahe an seinem Kopf ist. Als sie merkt, dass Will sie ansieht, schenkt sie ihm ein fürsorgliches Lächeln (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 10) und blickt dann (leicht unsicher lächelnd) weg. Will blickt – während Louisa zu ihm geht und sein Kopfkissen ausschüttelt – durchgehen zu ihr, mit einem ernsten bzw. erwartendem Blick. Nun sehen sich beide direkt in die Augen. Mit leicht zitternder Stimme aber ernst und bestimmt sagt Will „Don’t go back to your room tonight, Clark“, was – typisch für Will – als Forderung oder sogar Anordnung formuliert ist, aber dennoch bittend klingt. Louisa scheint überrascht zu sein und erstarrt kurz in ihrer Mimik. Als sie zu einem sanften Lächeln übergeht und beginnt, sich neben Will zu legen, beginnt auch Will leicht zu lächeln.

Louisa platziert sich so neben Will, dass sie sich mit den Händen und dem Körper an Will lehnt, jedoch einen Abstand zu seinem Kopf hält. Beide schauen für eine kurze Weile nach draußen. Dann richtet sich Louisa auf und nähert sich langsam Wills Gesicht an, während beide sich direkt in die Augen sehen. Beide schließen die Augen und küssen sich langsam. Mit einem Blitzschlag geht das Licht aus und sie sind nur mehr im Halbschatten sichtbar bzw. nur wenn ein Blitz den Raum erhellt. Nach einer Weile bewegt Louisa ihr Gesicht leicht von Will weg; beide öffnen die Augen und lächeln einander an.

Durch diese Szene wird einerseits deutlich, dass der Aspekt ihrer Pfllegetätigkeit für Louisa immer noch zentral ist und sie besonders hier selbst den Fokus darauf zu legen scheint. Will hingegen gibt zwar Louisa nach wie vor direkte „Anweisungen“, ist jedoch auch die aktive Kraft dahingehend, das zuvor implizierte gegenseitige Interesse an einer Beziehung, die über eine freundschaftliche hinausgeht, explizit zu machen. Sein Interesse an Louisa bekundet er in einer inhaltlich indirekten Aussage, die er direkt als Forderung äußert. Louisa reagiert zuerst nur auf die oberflächliche Bitte und setzt bzw. legt sich zu Will, um bei ihm zu bleiben. Nach kurzem Zögern geht sie jedoch auf das seiner Bitte zugrundeliegende Interesse Wills an Louisa ein und küsst ihn.

Auch hier wird die Komplexität der Beziehung bezüglich Macht deutlich. Will kann seine Dominanz fast ausschließlich auf der verbalen Ebene ausüben, durch die er immer wieder den hierarchischen Aspekt der Beziehung ins Bild rückt. Auch ohne gegenseitige V-Anrede wird das Publikum daran erinnert, dass die Beziehung zwischen Will und Louisa auch eine Arbeitsbeziehung ist, insbesondere durch Louisas Sorge um Will und ihr fürsorgliches Handeln. So eindeutig die Anbahnung einer romantischen Beziehung in Szene 28 auch erschienen haben mag – für Louisa steht in erster Linie Wills Wohlbefinden im Fokus, für das sie zuständig ist, was ein Grund dafür sein kann, dass sie zuerst überrascht ist, als Will sein Interesse explizit macht.

Im Deutschen wird auch hier die bereits etablierte T-Anrede verwendet, die in Kombination mit Wills Anweisungen an Louisa persönlicher interpretiert werden könnte. Dazu könnte Louisas Fokus auf ihre Pfllegerolle als Gegenpol wahrgenommen werden, da dieser Aspekt zuvor insbesondere durch die V-Anrede hervorgehoben wurde. Wills Bitte „Geh heute nicht in dein Zimmer, Clark“ klingt im Deutschen fordernder und selbstsicherer als im Englischen. Die nominale Anrede „Clark“ gibt dem Satz zusätzlich den Charakter einer Forderung, jedoch

durch die T-Anrede mehr auf einer persönlichen Ebene, als im Sinne einer „Arbeitsanweisung“.

Es ist dieser Satz, den Will zu Louisa sagt, sowie der darauf folgende, von Louisa initiierte Kuss, der die Beziehung explizit als „romantische Beziehung“ darstellt. Durch Louisas Reaktion auf Wills Bitte wird deutlich, dass sie die Beziehung zuvor nicht so gesehen hat bzw. sich möglicherweise darüber nicht bewusst war, da für sie ihre Aufgabe zentraler war. Ebenso ist anzumerken, dass sich die Beziehung langsam und ohne (viele) merkbare Schritte von Distanz zu Nähe entwickelt und die Entwicklung von Hierarchie zu Gleichgestellttheit nicht geradlinig abläuft. Aufgrund des Genres ist für das Publikum von Anfang an relativ klar, in welche Richtung diese Entwicklung geht. Für die Figur Louisa Clark dürfte diese Erkenntnis erst in diesem Moment gekommen sein. Dies zeigt auch, dass der Wechsel zur T-Anrede kein eindeutiges Zeichen für den Beginn einer romantischen Beziehung sein muss und die sogenannte „Kussregel“ dürfte hier für die Übersetzung nicht direkt hilfreich gewesen zu sein.

In *Szene 33 und 34* wird gezeigt, wie Louisa einerseits vor dem Tauchen Will gegenüber ihre Angst diesbezüglich äußert und danach restlos begeistert davon ist, wobei Will Louisa wie üblich behrend behandelt. In diesen Szenen scheint keine Veränderung in der Beziehung im Vergleich zu den Szenen vor dem Kuss beobachtbar zu sein.

Szene 35 (siehe Anhang, 132–136) spielt am letzten Abend des Urlaubsaufenthalts. Unter dem Nachthimmel steht Louisa am Strand in der Nähe des Wassers. Sie hat die Hände in die Hüfte gestemmt und blickt mit einem strahlenden Lächeln in Richtung Will, der auf einem Holzsteg ein Stück weit entfernt von Louisa im Rollstuhl sitzt. Hinter Will sind an einer Mauer brennende Fackeln angebracht und im Hintergrund wird Musik gespielt, die zu Louisas Fröhlichkeit und Zufriedenheit passt („Because of you“ von Ashley Clark). Das Setting könnte als romantische Umgebung interpretiert werden.

Louisa drückt ihre Glückseligkeit durch ihre Mimik und verbal aus: „I don't wanna go home. This is... This has been the best!“ Selbstsicher will sie von Will bestätigt haben, dass er froh ist, mitgekommen zu sein. Will, der – den Blick zu Louisa gerichtet – den Augenblick auf seine ruhigere Art zu genießen scheint, bestätigt Louisas Frage mit einem fast gehauchten „Yes.“ Louisa tanzt locker und fröhlich zur Musik – was Will amüsiert – und bewegt sich dann tanzend näher zu Will, wo sie mit etwas Abstand vor ihm stehen bleibt, die Arme hinter dem Rücken verschränkt. Will verbalisiert seine Zuneigung für Louisa und sagt „You... You are something else, Clark“, wobei er bewundernd oder leicht verwundert/erstaunt klingt. Die Bildkomposition unterstützt hier eine hierarchische Tendenz von Will gegenüber Louisa. Will blickt auf Louisa herab (wenn auch voller Zuneigung) und wirkt höhergestellt. Louisas Art, sich vor Will mit hinter dem Rücken verschränkten Armen zu positionieren, verstärkt diesen Eindruck. Zusätzlich reagiert sie auf Wills Aussage mit einem verunsicherten Lächeln und einem Blick zu Boden (siehe Anhang, Abb. zu Abschnitt 7).

Kurz darauf ergreift Louisa die Initiative, was sie mit einem selbstsicheren „Well...“ (begleitet durch eine kurze energische Handbewegung) einleitet. Sie blickt Will direkt in die Au-

gen und setzt sich achtsam auf seinen Schoß. Als sie sitzt, legt sie ihre Hände an Wills Nacken während sie ihm direkt in die Augen blickt (beide lächeln), und nähert sich an, um ihn zu küssen. All das tut sie bedacht, aber bestimmt und selbstsicher. Will lässt sich auf den Kuss ein, löst sich aber nach einigen Sekunden und atmet mit geschlossenen Augen verzweifelt aus. Louisa sieht ihn fragend und mitfühlend an. Will blickt Louisa wieder in die Augen und sagt (als koste es ihm große Überwindung): „I have to tell you something“. Louisa scheint zu wissen was er meint, und erklärt (verständnisvoll und schwermütig), dass sie schon seit Monaten weiß, dass was er in der Schweiz vorhat (nämlich sein Leben zu beenden). Sie erklärt ihm außerdem, dass sie weiß, er habe sich sein Leben so nicht vorgestellt, aber dass sie ihn glücklich machen kann. Ihre Intonation ist verständnisvoll, mitfühlend aber auch bestimmt und hoffnungsvoll. Ihre Hände liegen immer noch auf Wills Nacken (was nun wirkt, als halte sie seinen Kopf) und sie blickt ihm direkt in die Augen. Will scheint überrascht zu sein und hört zu, aber unterbricht, als er merkt, dass sie glaubt, seine Einstellung habe sich geändert. Er schüttelt leicht den Kopf und flüstert „No“. Louisa kann das nicht glauben. Will wiederholt „No, Clark“ – was belehrend klingt, jedoch lässt Wills leise und leicht zittrige Stimme vermuten, dass dies nicht leicht für ihn ist, da er Louisa nicht verletzen möchte. Will erklärt, dass dieses Leben sehr weit von seinem früheren Leben ist – wo er sein Leben sehr geliebt hatte. In bestimmten und ernsten Ton sagt er ihr, dass er dieses Leben nicht akzeptieren kann.

Louisas Mimik wirkt verletzt und enttäuscht. Sie wirft Will vor, dem Leben mir ihr und ihr keine Chance zu geben. Gefühlsbetont und positiv sagt Louisa: „I have become a whole new person these last six months, because of you⁷⁶“, was ein Versuch sein könnte, Will noch zuzustimmen, aber auch als Vorwurf interpretiert werden kann, dass er sie jetzt nicht aufgeben kann. Will bestätigt die Aussage („I know!“), wobei beide auf einen hierarchischen Aspekt der Beziehung anspielen, nämlich dass Will Louisa zu einem besseren Menschen gemacht hat, was impliziert, dass er in gewisser Weise besser ist/war, als sie. Will nennt dies jedoch auch als Grund, sein Leben zu beenden, da Louisa (die sich nun zu einem besseren Menschen entwickelt hat), jemand besseren verdiene, als ihn. Dadurch spricht er ihr ihre eigene Entscheidungsfreiheit in dieser Angelegenheit ab. Er gibt jedoch auch zu, dass er nicht möchte, dass Louisa irgendwann ihm gegenüber Reue oder Mitleid empfindet. Louisa beteuert, dass sie das nie denken würde. Sie schüttelt währenddessen immer wieder leicht den Kopf und ihre Mimik drückt starke Verzweiflung aus. Will argumentiert weiter (mit zittriger Stimme und in schwermütigem bzw. verzweifeltem Tonfall), dass er so nicht leben kann und vor allem nicht mit ihr eine Beziehung führen will, während er in dieser körperlichen Verfassung ist.

Louisa schluchzt verzweifelt und fleht: „Please, Will! Please!“ Will versucht Louisa zu beruhigen und ihr klar zu machen, dass die Zeit, die er hier mit Louisa verbracht hat, unglaublich schön für ihn war, aber er trotzdem nicht mehr weiterleben möchte, da er jeden Tag

⁷⁶ Dieser Aspekt kommt im Film weniger stark hervor, ist aber insbesondere in der Buchvorlage ein zentrales Thema.

Schmerzen hat und erschöpft ist und sich sein Zustand nicht mehr verbessern wird. Louisa hört zu und wird immer verzweifelter. Will bittet sie, ihn in die Schweiz zu begleiten.

Unter Tränen sagt Louisa, sie dachte, er hätte seine Meinung darüber geändert – Will sagt bestimmt und deutlich, dass Nichts seine Meinung ändern hätte können. Louisa schüttelt den Kopf und ruft schluchzend „No, no!“, was dann zu einem bestimmten und entschlossenen „No“ wird, als sie aufsteht und leicht distanziert von Will stehen bleibt. Louisa wechselt nun von der passiven, leidenden Rolle, in eine aktive („Don’t say another word“). Immer noch schluchzend distanziert sie sich von Will und drückt ihre Wut aus: „You’re so selfish! I tore my heart out in front of you. And all you can say is ‚no‘“. Sie nimmt Bezug auf Wills Wunsch, ihn zu begleiten: „And now... you want me to come and watch the worst thing you can possibly imagine. Do you have any idea of what you are asking?“, wodurch sie deutlich macht, dass sie diesen Wunsch (der Will viel zu bedeuten scheint) absurd findet. Während sie Will immer noch direkt in die Augen blickt, sagt sie schluchzend und wütend: „I wish... I had never taken this... stupid job. I wish I had never met you“, und dreht sich dann sofort um, und geht am Strand davon.

Will ruft ihr nach, zuerst bittend, aber bestimmt, dann laut und verzweifelt. Louisa reagiert nicht und es ist ihm nicht möglich, die entstandene Distanz und Louisas Ergreifen der Macht zu verändern. Als er ihr nach ruft, verwendet Will die Anrede „Louisa“ im Gegensatz zu seiner üblichen Anrede („Clark“). Dies ist ein Zeichen dafür, dass er den Ernst der Lage erkennt, und seinen Sarkasmus abgelegt hat. Die beiden Rufe nach Louisa wirken hier auch unterschiedlich. Beim ersten Mal (unterstützt durch die Kameraeinstellung) ist eine Tendenz erkennbar, dass Will „von oben herab“ spricht, also eher ermahnend. Der zweite Ruf (hier ist Will von hinten sichtbar, wie er ins Leere ruft) klingt verzweifelt – hier reagiert Will aus einer untergeordneten Position.

Bezüglich Nähe sind in dieser Szene folgende Dinge auffällig: Zwischen Louisa und Will herrscht eine große Vertrautheit. Die anfängliche körperliche Distanz kann von Louisa problemlos auf große Nähe verringert werden. Auch der gegenseitige Blickkontakt spricht für Vertrautheit und die Mimik der beiden strahlt Zuneigung aus. Aus Louisas Mimik und ihrer Vorsichtigkeit ist erkennbar, dass ihre Handlung, sich auf Wills Schoß zu setzen und ihn zu küssen, (noch) nicht alltäglich für sie ist. Auch verbal und parasprachlich wird (insbesondere von Will) emotionale Nähe ausgedrückt. Als Louisa verletzt und verzweifelt ist, und merkt, dass Will nicht vorhat, weiter zu leben und sein Leben mit ihr zu verbringen, jedoch möchte, dass sie bis zum „Ende“ bei ihm ist, distanziert sie sich deutlich von ihm.

Der Aspekt der Hierarchie verhält sich in dieser Szene ähnlich wie in der Beziehung zwischen Louisa und Will insgesamt: Es findet ein ständiger Wechsel zwischen Macht und Ohnmacht bzw. zwischen Hierarchie und Gleichgestellttheit statt, der einerseits von Wills Pflegebedürftigkeit und Louisas Pflegeverantwortlichkeit sowie von Klassenunterschieden und andererseits von persönlichen Faktoren der Charaktere geprägt ist. In dieser Szene scheint der Aspekt der Arbeits- bzw. Pflegebeziehung in den Hintergrund zu rücken und die persönliche bzw. romantische Beziehung kommt in den Fokus. In Wills sprachlichen Äußerungen sind

immer wieder hierarchische Aspekte (bezüglich Louisa) erkennbar, die jedoch mit starker Zuneigung einhergehen. Als Will Louisa klarmacht, dass ihre Hoffnungen in seinen Augen nicht realistisch sind, ordnet sie sich zuerst (emotional) unter und beginnt ihn anzuflehen. Durch das aktive Distanzieren von Will ergreift sie jedoch wieder die Macht und gibt sie in dieser Szene nicht mehr ab.

In der deutschen Synchronfassung erscheint in der Intonation beider Charaktere tendenziell etwas weniger Emotionalität hörbar zu sein. Im Dialog nach dem Kuss klingt Wills Stimme im Englischen fast durchgehend leicht zittrig, im Deutschen ist sie klarer und sachlicher. Es könnte daher sein, dass trotz der gegenseitigen T-Anrede (im Kontrast zur lang beibehaltenen V-Anrede) im Deutschen die Charaktere einander im Ausgangsfilm näher wirken, da die Intonation einen starken Einfluss darauf hat, wie eine Äußerung (bzw. eine Anrede) interpretiert wird. Vergleicht man zum Beispiel die beiden Äußerungen „You... You are something else, Clark“ und „Du... Du bist was Besonderes, Clark“, wird deutlich, dass das Anredepronomen im Englischen mindestens genauso viel Nähe ausdrücken kann, wie im Deutschen – im Gegensatz zur Annahme, das Englische „you“ könne keine Nähe ausdrücken. Hier ist eindeutig sichtbar, dass das sprachliche Mittel alleine nicht für die Bedeutung ausschlaggebend ist. Im Englischen ist in Wills „you“ sehr viel Zuneigung bzw. Nähe hörbar. Auch im Deutschen drückt ein „du“ nicht unbedingt Nähe aus, sondern nur abhängig von der Intonation der sprechenden Person.

Es könnte außerdem angenommen werden, dass die Anredepronomen hier auch im Deutschen keine starke zusätzliche Wirkung mehr mit sich tragen, da festgestellt wurde, dass sprachliche Mittel bzw. Anredepronomen vor allem dann bedeutungstragend sind, wenn eine Entscheidung zwischen mehreren Optionen getroffen werden kann. Hier wurde die T-Anrede schon etabliert und es wäre sehr ungewöhnlich (und daher mit einer spezifischen Bedeutung verbunden), wenn zwei Personen – insbesondere zwei junge Menschen – auf allen Ebenen gegenseitige Nähe zeigen und sich aber mit „Sie“ anreden.

Wills übliche nominale Anrede für Louisa wird mit der Zeit einerseits immer „gewöhnlicher“, da er fast ausschließlich diese Anrede verwendet, andererseits wird jedoch der Kontrast zur Beziehung immer größer, da die Anrede nicht nur Nähe, sondern auch Hierarchie ausdrückt. Dadurch geht auch in dieser Szene, in der die Beziehung schon fast ausschließlich und eindeutig eine persönliche bzw. romantische ist – was durch das Etablieren der T-Anrede eingeleitet und gefestigt wurde –, der Aspekt der komplexen Beziehung nicht verloren.

4.4. Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Der Film „Me Before You“ und seine deutsche Synchronfassung liefert aufgrund der komplexen Beziehung der Hauptcharaktere eine fruchtbare Grundlage für die Analyse der Übersetzung von Anreden. Die im Ausgangsfilm dargestellte Beziehung zwischen Louisa Clark und Will Traynor spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab, die sowohl asymmetrische als auch symmetrische Aspekte aufweisen. Einerseits stammen Will und Louisa aus verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen und Louisa kommt zusätzlich als Angestellte ins Haus der

Traynors. In Kombination mit Wills Charakter, der zur Dominanz tendiert, führt dies dazu, dass Will Louisa gegenüber überheblich wirkt und sie „von oben herab“ behandelt bzw. oft bewertet oder beurteilt. Dies ist in seiner Mimik und Intonation erkennbar, wie auch im Inhalt seiner Aussagen. Diesbezüglich unterstützend wirkt zum Teil auch die Bildkomposition. Louisa scheint diese Hierarchie im Allgemeinen so zu akzeptieren.

Eine zweite Asymmetrie ist auf der Ebene der Pflegebeziehung zu finden: Will ist in bestimmten körperlichen Aspekten (wie die Nahrungsaufnahme) von Louisa abhängig, da er seinen Körper nur sehr eingeschränkt bewegen kann. Für Louisa liegt der Fokus auf dieser Beziehungsebene, da dies ihre Verpflichtung als Angestellte von Wills Mutter ist. Ihre Position ist für Louisa mit viel Verantwortung verbunden, einerseits, da Wills Wohlergehen von ihr abhängt und sie außerdem keinerlei Erfahrung mit professioneller Pflege hat, andererseits, da ihre Familie das Geld, das sie dabei verdient, dringen benötigt und sie daher den Job nicht verlieren und auch nicht selbst aufgeben sollte. Will versucht jedoch, die Bereiche, in denen er machtlos ist, so gering wie möglich zu halten, und akzeptiert in dieser Ebene der Beziehung nur, dass Louisa etwas für ihn tut, was er nicht mehr kann, aber tendenziell nicht, wenn sie versucht, für ihn zu entscheiden.

Zusätzlich entsteht zwischen Louisa und Will eine persönliche Beziehung, die Will allerdings zuerst ablehnt. Louisa ist von Anfang an bestrebt, eine persönliche Beziehung aufzubauen, die auf Gleichgestellttheit basiert, was sie mit Freundlichkeit und Interesse an Will versucht. Dies kann jedoch nicht klar von der Pflegebeziehung getrennt werden, da das Aufbauen einer persönlichen Beziehung im Grunde Teil ihrer „Aufgabe“ ist bzw. für Louisa fest miteinander verknüpft zu sein scheint. Da Will zuerst nur mit Unfreundlichkeit und Desinteresse reagiert, gibt Louisa ihr Bestreben auf bzw. sagt Will ganz deutlich, dass sie hier ist, weil es ihr Job ist, und nicht weil sie aus persönlichem Interesse eine persönliche Beziehung aufbauen will. Dabei hebt sie sich (unbewusst) mit Will auf eine Ebene, da sie nicht akzeptiert, dass er sich unhöflich bzw. überheblich verhält. Für Will verändert sich dadurch sein Blick auf Louisa, da er merkt, dass sie nicht aus Mitleid Interesse an ihm zeigt. Will versucht ab diesem Zeitpunkt von sich aus, eine persönliche Beziehung aufzubauen (wobei er sich weniger hierarchisch höhergestellt positioniert), da Louisa das Bestreben danach aufgegeben und ihren Fokus auf eine unpersönliche Dienstleistung verlegt hat.

Aufgrund extratextueller Faktoren – wie die Deklaration als Liebesfilm, aber auch das Filmplakat oder DVD-Cover – wird für das Publikum sehr wahrscheinlich von Anfang an erwartet, dass aus der Beziehung eine romantische Beziehung wird. Ab wann dieser Aspekt für die Charaktere im Film bewusst wird, ist nicht eindeutig zu beantworten – möglicherweise für Louisa später als für Will, da sie noch sehr lange in der Geschichte in einer Beziehung mit Patrick steht, und diese auch nicht in Frage zu stellen scheint. Bei Will wird (v. a. durch Mimik und Intonation) eher deutlich, dass er Interesse an Louisa hat, welches über eine freundschaftliche Beziehung hinausgeht. Will tendiert jedoch dazu, seine Emotionen weniger nach außen zu tragen, als Louisa.

Diese Beziehungsebenen, die bezüglich der Dimension „Macht“ auf verschiedene Art asymmetrisch bzw. symmetrisch sind, laufen nicht getrennt voneinander ab. Insbesondere für Louisa scheinen die Ebenen der Pflege und die der persönlichen Beziehung (mit einer kurzen Ausnahme) miteinander einherzugehen. Will lehnt zuerst eine persönliche Beziehung ab, und es kann angenommen werden, dass er den Kontakt innerhalb der Pflegetätigkeiten auf ein Minimum reduziert. Er ist dann jedoch die treibende Kraft, die persönliche Beziehung voran zu bringen bzw. schlussendlich in Richtung einer romantischen Beziehung zu bewegen, wobei er versucht, den Aspekt der Pflege zu vermeiden.

Die Dimension der Solidarität bzw. Nähe und Distanz kann ebenfalls auf verschiedenen Ebenen betrachtet werden. Auf der Ebene der Pflegebeziehung ist von vornherein ein gewisses Ausmaß an körperlicher Nähe nötig, die durch die Häufigkeit des Kontakts zwischen Will und Louisa relativ schnell gewohnt zu werden scheint. Zu Beginn steht dies jedoch in Kontrast mit Wills Versuch, auf einer persönlichen Ebene Distanz zu halten, was er erst aufgibt, als Louisa selbst beschließt, ihre Tätigkeit auf eine sachliche Dienstleistung zu reduzieren. Hier ist auffällig, dass vor Wills „Sinneswandel“ bereits viel Blickkontakt herrscht, insbesondere bei der sehr direkten Kommunikation zwischen den beiden. Dies scheint aufgrund der gezwungenermaßen stattfindenden Nähe der Pflegebeziehung möglich zu sein. Als beiderseits begonnen wird, eine persönliche Beziehung aufzubauen, ist zwar bereits ein gewisser Grad an Vertrautheit gegeben, es muss jedoch noch Nähe auf einer persönlichen Ebene aufgebaut werden. Die körperliche und emotionale Nähe zwischen Will und Louisa in diesem Kontext scheint sich parallel zur der Nähe im Pflegekontext zu entwickeln.

Im ausgangssprachlichen Film finden sich Teile dieser komplexen Beziehung auch in den Anreden zwischen Will und Louisa wider. Besonders deutlich ist dies in der Szene, in der die beiden sich kennen lernen bzw. Louisa Will vorgestellt wird. Dabei stellt sich Louisa Will mit der Kurzform ihres Vornamens vor, was als Vorschlag für eine solidarische Beziehung interpretiert werden kann. Will lehnt dies ab; einerseits versucht er, Louisa zu verunsichern, andererseits wiederholt er – als hätte er ihren Vorschlag gar nicht gehört – Louisas vollen Namen, wie er von seiner Mutter genannt wurde und stellt sich selbst als „Will Traynor“ vor, was ihn durch betonte Förmlichkeit, und in Kontrast zu Louisas Bestreben nach Solidarität, unhöflich erscheinen lässt.

Im weiteren Verlauf redet Will Louisa (zu Beginn, jeweils in einer Szene) mit „Miss Clark“ an, während er sich explizit von ihr distanziert, und mit „Louisa“, als bereits aufgrund der Pflegetätigkeit eine gewisse Nähe etabliert ist. Die syntaktische Verwendung der nominalen Anrede in Kombination mit seiner Intonation lässt dabei immer auf einen überheblichen Blick ihr gegenüber schließen. Als Will beginnt, Interesse an einer persönlichen Beziehung zu zeigen, verwendet er keine nominale Anrede, was den Aspekt der Hierarchie tendenziell reduziert. Als eine persönliche Beziehung mehr oder weniger etabliert ist, beginnt Will, ihr gegenüber die Anrede „Clark“ zu verwenden, was er im restlichen Film mit wenigen, spezifischen Ausnahmen fortführt. Diese Anrede scheint einerseits Wills dominanten Charakter und andererseits die komplexe Beziehung zwischen Will und Louisa widerzuspiegeln, da sie in

der Analyse mit den Aspekten Nähe und Hierarchie in Verbindung gebracht wurde. Dies hängt auch mit der syntaktischen Verwendung der Anrede und Wills Intonation zusammen.

In Kontrast zu Wills Anredeverhalten Louisa gegenüber, verwendet Louisa zu Beginn keine nominale Anrede, um ihn anzureden. Wenn sie einen Namen verwendet, dann ist es „Will“ – die Kurzform seines Vornamens die von allen im Film verwendet wird. Ihre Verwendung des Namens ist selten, und hauptsächlich in der Funktion des Ansprechens, also um seine Aufmerksamkeit zu erlangen bzw. ein Gespräch zu Beginnen. Sehr selten verwendet sie Wills Namen in einer Konstruktion, die Macht ausdrückt. Dieser Kontrast im Anredeverhalten von Will und Louisa spiegelt ihre asymmetrischen Machtverhältnisse wider. Es scheint von beiden eine allgemeine Hierarchie (basierend auf Klassenunterschieden bzw. dem Angestelltenverhältnis) zugunsten von Will akzeptiert zu werden.

In der deutschen Synchronfassung werden Namen (inklusive Miss/Mrs./Mr.) exakt übernommen, ebenso ihre Positionierung innerhalb eines Satzes – was, wie bereits in Kapitel 3 besprochen, in Synchronisationen ins Deutsche häufig zu finden ist. Gründe dafür könnten einerseits die Synchronitätsanforderungen sein, andererseits ein Bestreben, kulturspezifische Elemente in den Zieltext zu übernehmen. Dies könnte auf Menschen, die England bzw. die englische Kultur oder Sprache kennen, anders wirken, als auf Menschen, die damit weniger vertraut sind.

Bezüglich der pronominalen Anrede in der deutschen Fassung des Films können in verschiedenen Phasen verschiedene Tendenzen beobachtet werden. Zu Beginn des Films wird von Louisa versucht, eine persönliche Beziehung aufzubauen, während Will versucht, Distanz zu schaffen bzw. zu erhalten. In den Szenen 1 und 4 konnte beobachtet werden, dass aufgrund des Zusammenwirkens aller Ebenen im Deutschen eine ähnliche Gesamtwirkung entsteht, wobei jedoch möglicherweise in Szene 1 durch Wills V-Anrede im Deutschen der Aspekt der Distanz verstärkt wahrgenommen werden kann bzw. in Szene 4, wo durch die Pflgetätigkeit schon mehr Nähe etabliert wurde, (durch gegenseitiges V) zusätzlich der Fokus auf die Arbeitsbeziehung verstärkt wird. Hier schien auch die Intonation der beiden insgesamt höflicher zu wirken, was dazu beitragen kann, dass der Aspekt der Nähe geringer wahrgenommen wird.

In der Phase des Kennenlernens (Szenen 5–10), wo Will und Louisa beginnen, miteinander auf persönlicher Ebene Zeit zu verbringen, und wachsende Vertrautheit bemerkbar ist, reden sich die beiden nach wie vor mit der V-Anrede an. Diese Anrede scheint hier nun den Aspekt der Distanz nicht mehr hervorzuheben, möglicherweise aber den Fokus auf die Tatsache zu legen, dass Louisa und Will aufgrund Louisas Anstellung bei den Traynors miteinander Zeit verbringen, was im Englischen möglicherweise weniger stark betont wird.

In der Phase des Films, in der Louisa und Will verschiedene gemeinsame Aktivitäten unternehmen, entwickelt sich die persönliche Beziehung weiter, und es kommen (immer stärker werdende) Anspielungen auf eine romantische Beziehung hinzu. In Szene 18, als Louisa und Will nach einem gemeinsamen Konzertbesuch im Auto sitzen, entsteht durch die gegenseitige V-Anrede der Eindruck, dass diese persönliche Ebene der Beziehung leicht abgeschwächt wird und die hierarchische Beziehung bzw. der Pflegeaspekt mehr hervorkommt. In Szene 27

(auf Alicias Hochzeit) scheint wiederum Wills Intonation die Anspielung auf romantisches Interesse an Louisa leicht abzuschwächen, und die gegenseitige V-Anrede könnte den Fokus hier stärker auf den Aspekt der Pflege-/Arbeitsbeziehung lenken als im Ausgangsfilm, wo diesbezüglich weniger Elemente darauf hinweisen und da das Setting eine persönlichere Ebene favorisieren würde. Szene 28 (ebenfalls auf der Hochzeit) ist die Szene, in der der Wechsel zur T-Anrede stattfindet, der sich daraus zu ergeben scheint, dass auf allen Ebenen (Mimik, Gestik, Proxemik, sprachlich und parasprachlich, unterstützt durch Bildkomposition und Hintergrundmusik) Zeichen für große Nähe zu finden sind, wobei die zielsprachliche Szene insgesamt ähnlich wirkt, wie der Ausgangsfilm. Auch der Wechsel zur T-Anrede, der von Will initiiert stattfindet, als er Louisa gegenüber seine Zuneigung äußert, scheint hier noch nicht sehr stark hervorzustechen.

Die letzte Phase der analysierten Szenen spielt in einer gemeinsamen Urlaubsreise, in der ein stärkerer Fokus auf die persönliche Beziehung liegt, wobei bei Louisa insbesondere in den Szenen 30 und 32 merkbar ist, dass für sie nach wie vor der Aspekt der Pflege zentral ist. Insbesondere in Kontrast zu den Szenen vor dem Wechsel könnte nun durch die T-Anrede die persönliche Beziehung stärker wahrgenommen werden. In Szene 32 wird durch einen Kuss die sich anbahnende romantische Beziehung explizit gemacht und in Szene 35 scheint auch für Louisa ihre Pflegetätigkeit in den Hintergrund zu kommen, was eventuell ebenfalls durch die T-Anrede verstärkt wird. Insgesamt ist in der letzten analysierten Szene aber auch im Ausgangsfilm bereits ein starker Fokus auf die persönliche bzw. romantische Beziehung merkbar, der aufgrund der Intonation (trotz T-Anrede) im Deutschen möglicherweise sogar schwächer ist.

Insgesamt kann für die deutsche Synchronfassung gesagt werden, dass die übersetzten Anreden keine Veränderung der Wirkung in eine eindeutige Richtung mit sich ziehen. In verschiedenen Phasen konnten verschiedene Tendenzen beobachtet werden, die darauf zurückzuführen sind, dass Anreden und ihre Funktion der Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehung in Spielfilmen mit komplexen semantischen Aspekten zusammenhängen. Diese Aspekte werden nicht nur durch Anredeelemente ausgedrückt, sondern auch auf anderen Ebenen. Textintern wurden dazu Mimik, Gestik, Proxemik, Sprache und Parasprachliches, Bildkomposition und Soundtrack berücksichtigt, textextern hat zum Beispiel das Genre Einfluss. Die Gesamtwirkung ergibt sich bei audiovisuellen Texten durch das Zusammenwirken aller Ebenen und dies gilt auch für die Rolle der Anreden auf die Charakterisierung der Beziehungen. Aus der Analyse ging hervor, dass in der deutschen Synchronfassung des Films zum Teil leichte Verschiebungen im Fokus der Aspekte der Beziehungen feststellbar waren. Diese Verschiebungen können jedoch nicht nur auf die Anredeformen zurückgeführt werden. Insbesondere die Intonation, die sich ebenfalls im Zuge der Synchronisation verändern kann, scheint hier ausschlaggebend zu sein, denn es wurde festgestellt, dass Anreden nicht an sich eine Bedeutung haben, sondern sich diese durch die Intonation bzw. den Kontext der Anwendung ergibt. Die festgestellten Veränderungen bezogen sich vor allem darauf, dass das Publikum im Deutschen durch die gegenseitige V-Anrede, die relativ lang in der Geschichte aufrechterhal-

ten bleibt, tendenziell mehr daran erinnert werden könnte, dass die Beziehung zwischen Will und Louisa keine private Beziehung ist, sondern Louisa für Will arbeitet bzw. seine Pflegekraft ist. Es wurde darauf aufmerksam gemacht, dass ein früherer Wechsel zu T möglicherweise die Komplexität der Beziehung abschwächen könnte, da dies potentiell die Nähe auf persönlicher Ebene verstärken würde. Nach dem tatsächlichen Wechsel konnte ein möglicher Einfluss in diese Richtung in geringem Maße festgestellt werden. Dennoch scheint die gegenseitige V-Anrede die Distanz nur zu Beginn des Films leicht zu vergrößern. Im weiteren Verlauf des Films erscheint die über die anderen Ebenen etablierte Nähe aussagekräftiger zu sein, als eine potentiell distanzerzeugende V-Anrede.

4.5. Diskussion der Analyseergebnisse

Die Annahme, die in Kapitel 2 bezüglich der Wichtigkeit der visuellen Ebene aus der Literatur berichtet wurde, kann zumindest teilweise bestätigt werden. Die visuell ausgedrückten bedeutungstragenden Elemente scheinen einen großen Einfluss darauf zu haben, wie die Beziehung zwischen Will und Louisa wahrgenommen wird. Mindestens genauso wichtig ist jedoch die Intonation, die beeinflussen kann, wie eine sprachliche Äußerung wirkt. Die Gesamtwirkung entsteht jedoch aus dem Zusammenspiel aller Elemente, die jeweils abhängig voneinander interpretiert werden. Ausschlaggebend ist dabei potentiell auch, in welcher quantitativen Relation die Anreden (in einer konkreten Szene oder im Gesamtfilm) zu den anderen Elementen stehen, das heißt, dass sie mehr Aussagekraft oder Wirkung haben, wenn sie öfter vorkommen.

Es wurde gezeigt, dass Tendenzen einer veränderten Wirkung in der deutschen Synchronfassung feststellbar sind. Ob diese rein durch sprachliche Elemente oder durch ihre Kombination mit einer veränderten Intonation bedingt sind, kann nicht klar beantwortet werden. Es ist jedoch auch zu bedenken, dass die hier dargelegte Analyse – trotz Bestreben nach Objektivität – eine Interpretation mit subjektivem Charakter bleibt. Dies ist unvermeidbar, da – wie hier angenommen werden soll – Bedeutung durch Interpretation in einer konkreten Kommunikationssituation entsteht. Die angestrebte Objektivität dieser Analyse basiert auf der Annahme, dass die Konventionen bezüglich Anredeverhalten im Deutschen keiner großen Variation unterliegt bzw. die individuellen Unterschiede nur in einem Ausmaß gegeben sind, die noch Kommunikation zulassen. Dennoch herrschen bezüglich der Basis für die Auswahl von Anrede (also die Einschätzung von Beziehungen bezüglich Solidarität und Macht) Unstimmigkeiten und Unsicherheiten zwischen den Sprecher*innen des Deutschen. Es ist daher schwer, diesbezüglich objektiv festzustellen, wie eine Anrede für das Publikum wirkt, da verschiedene Menschen verschiedene Vorstellungen haben, welche Anrede zu welchem Zeitpunkt angemessen ist. Insbesondere bei Synchronfassungen existiert eine Tendenz dazu, als unpassend eingeschätzte Aspekte auf der verbalen Ebene als „Übersetzungsfehler“ zu deklarieren, vor allem, wenn die betreffende Person auch den ausgangssprachlichen Film kennt, wie es zum Beispiel in folgender Rezension des Filmes deutlich wird:

Mir hat die englische Version des Films wesentlich besser gefallen, weil Louisa und Will sich in der deutschen Version siezen und so eine seltsame Distanz zwischen ihnen entsteht, die nicht so recht passt. Wer Gelegenheit dazu hat, sollte sich den Film also unbedingt auf Englisch ansehen! (Waldhecker 2016)

In dieser Rezension wird auf eine Distanz hingewiesen, die hier nicht festgestellt werden konnte. Der Begriff „Distanz“ könnte sich jedoch auch darauf beziehen, was hier als Fokus auf die Arbeitsbeziehung deklariert wurde, bzw. im Allgemeinen darauf, dass im Deutschen Aspekte der Beziehung explizit verbalisiert werden, die im Englischen implizit ausgedrückt werden. Es ist jedoch durchaus möglich, dass unterschiedliche Rezipierende zu einer anderen Einschätzung kommen. Darauf hat möglicherweise auch Einfluss, ob der jeweiligen Person auch die Literaturvorlage zum Film bekannt ist. Dazu muss jedoch gesagt werden, dass sich die Verfilmung zwar relativ nahe an die Geschichte bzw. die Charaktere hält, durch die filmischen Mittel und die komprimiertere Darstellung jedoch die Dynamik zwischen den Charakteren nicht 1:1 vergleichbar ist. Die Übersetzung des Films kann sich daher nicht an der Literaturvorlage orientieren, sondern das Anredeverhalten muss an der Dynamik der Charaktere im Film ausgerichtet werden.

Ob die genannte Rezension eher die Ausnahme oder die Regel darstellt, kann hier nicht festgestellt werden. Dass der Film sowohl in der englischsprachigen, als auch in der deutschsprachigen Fassung erfolgreich war, wurde bereits erwähnt – das Ziel der deutschen Synchronisation scheint also erreicht worden zu sein. Darüber hinaus kann – laut Braun (1988:32) – nie festgestellt werden, ob eine Interpretation genau mit der Intention der Senderin bzw. des Senders übereinstimmt. Es kann angenommen, dass bei künstlerischen Produktionen nicht erwartet wird, dass alle Rezipierenden zur gleichen Interpretation kommen, sondern dass es ausreicht, wenn die Produktion gut ankommt bzw. kommerziell erfolgreich ist (sofern dies ein Ziel ist).

Um erfolgreich zu sein, kann angenommen werden, dass die sprachliche Ebene eines synchronisierten Filmes bezüglich der verwendeten Mittel den Erwartungen der Rezipierenden nicht zu stark widerspricht (es sei denn, dies ist beabsichtigt), das heißt, dass versucht wird, die Dialoge so zu gestalten, dass sie das Publikum akzeptiert. Bezüglich Anredeverhalten wurde in Kapitel 3 festgestellt, dass zur Anredekompetenz auch eine passive Kompetenz gehört, die dafür sorgt, dass abweichendes Verhalten als individueller Stil interpretiert wird, und nicht etwa als absichtliches unhöfliches Verhalten. In Verbindung mit Anredeverhalten in Filmen könnte hier in weiterer Forschung untersucht werden, ob sich die Akzeptanz von abweichendem Verhalten bezüglich Filmsynchronisationen anders verhält, als im realen Leben, also ob in Filmen zum Beispiel eher auf „Übersetzungsfehler“ geschlossen wird, oder ob im Sinne der in Kapitel 2 erwähnten „Suspension of disbelief“ noch mehr Abweichungen vom eigenen Verhalten akzeptiert wird.

Als Anforderung an eine Filmsynchronisation wurde in Kapitel 2 genannt, dass das Translat einige Arten von Kohärenz bzw. Synchronität erfüllen sollte. Bei der Übersetzung von Anreden und insbesondere Anredepronomen aus dem Englischen ins Deutsche ist es zentral, die Beziehung einer jeweiligen Dyade in ihrer Gesamtheit zu erfassen, um entscheiden zu

können, welche Anrede in einer konkreten Szene und im Verlauf des Films am ehesten der Beziehung entspricht bzw. für das Zielpublikum akzeptabel sein wird. In Anlehnung an die Anforderung der „Charaktersynchronität“, der zufolge Dialoge auf einen jeweiligen Charakter abgestimmt werden sollten, könnte hier eine „Beziehungssynchronität“ gefordert werden. Diese Synchronität muss (im Sinne einer funktionalen Translation) nicht auf einen Vergleich mit dem Ausgangsfilm ausgelegt sein, sondern auf die Darstellung einer Beziehung im Gesamtfilm. Wie in der oben genannten Rezension deutlich wird kann jedoch davon ausgegangen werden, dass – insbesondere bei Filmen, in denen eine Beziehung im Fokus steht – vom Publikum erwartet wird, dass zwischenmenschliche Beziehungen in einer synchronisierten Fassung nicht zu stark von den im ausgangssprachlichen Film abweichen.

In einem Film wie „Me Before You“ muss auch ein Wechsel von der V- zur T-Anrede vorkommen und in Hinblick auf die Beziehungsdynamik im Gesamtfilm geplant werden. Der Wechsel muss also einerseits in einer konkreten Szene (oder zwischen zwei Szenen) sinnvoll sein, aber auch auf die übrigen Szenen abgestimmt werden, da der Wechsel normalerweise nur einmal stattfindet. Es ist also für den gesamten Verlauf der Beziehung abzuwägen, bis wann die V-Anrede verwendet, und ab wann zu T gewechselt wird. Wie bereits erwähnt geht im realen Leben ein solcher Wechsel mit einer tiefgreifenden Veränderung in der Dynamik der Gesprächspartner*innen einher (vgl. Pavesi 2012:335). Beim hier behandelten Film wird jedoch deutlich, dass der Wechsel bei einem synchronisierten Film anderen Regeln folgen kann, da er in Abstimmung auf die restlichen Szenen geplant werden muss, und nicht immer eine eindeutige tiefgreifende Veränderung feststellbar ist. Je nach festgelegtem Zeitpunkt kann so eine leicht veränderte Wirkung entstehen.

Die Lippensynchronität, der für die Filmsynchronisation eine große Relevanz beigemessen wird, scheint sich im Fall der Anreden nur eingeschränkt auf Übersetzungsentscheidungen auszuwirken. Die Wahl der Anredepronomen kann davon nicht abhängen, da diese sich an der jeweiligen Beziehung ausrichten muss, und Entscheidungen diesbezüglich für den Gesamtfilm getroffen werden müssen. Bei nominaler Anrede ist ein Einfluss dieser Anrede, wie bereits erwähnt, jedoch möglich.

Angesichts der Tatsache, dass an einem Synchronisationsprozess mehrere Personen teilnehmen, und dass Translationsexpert*innen dabei oft nur eine geringe Rolle spielen, stellt sich die Frage, in welcher Phase für gewöhnlich die Entscheidung bezüglich der Wahl von Anredeelementen getroffen wird. Die in dieser Arbeit dargestellten komplexen Aspekte, mit denen Anreden verbunden sind, sprechen dafür – wie bereits in Kapitel 2 besprochen –, dass es im Sinne der Translatqualität wäre, wenn Translator*innen mehr Aufgaben im Synchronisationsprozess übernehmen und für Übersetzungsentscheidungen hauptverantwortlich wären. Die Analyse hat auch gezeigt, dass zur Übersetzung von Anrede nicht nur die Wahl der zielsprachlichen Form gehört, sondern insbesondere die Intonation darüber entscheidet, wie die gewählte Anredeform wirkt, weshalb es nötig ist, diesbezügliche Informationen anhand von Dubbing Symbols der Übersetzung anzufügen. Schlussendlich hängen dann die Darstellung der Charaktere und deren Beziehungen auch von der Performance der Sprecher*innen ab.

5. Conclusio

Diese Masterarbeit hat sich mit dem Thema der Übersetzung von Anredeelementen in der Filmsynchronisation beschäftigt. Ausgangspunkt war die Tatsache, dass zwischen dem Englischen und Deutschen bedeutende Unterschiede in den jeweiligen Anredesystemen feststellbar sind. Während sich das sprachliche Inventar bezüglich nominalen Anreden (wie Namen und Titel) ähnelt, steht bei pronominalen Anredeformen im Englischen eine einzelne Form zur Verfügung („you“), während im Deutschen eine Entscheidung zwischen „Sie“ und „du“ nötig ist (man spricht von einer Unterscheidung zwischen V- und T-Pronomen). Mit diesem Inventar sind Anwendungskonventionen verbunden, bezüglich derer auch innerhalb von Sprachgemeinschaften Uneinigkeit herrscht – insbesondere bezüglich der Kriterien, nach denen entschieden wird, für welche Menschen (und Beziehungen) eine Form verwendet wird, und für welche die andere. Bei Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche muss bezüglich Anredepronomen eine Auswahl getroffen werden, die im Ausgangstext keine explizit verbalisierte Grundlage hat. Im Deutschen muss der Gesamttext berücksichtigt werden, um diesbezüglich eine Übersetzungsentscheidung zu treffen. Dies kann auch für nominale Anreden gesagt werden, wenngleich die Konvention zu bestehen scheint, Eigennamen und Titel bei Synchronisation ins Deutsche beizubehalten.

Ziel dieser Arbeit war es, zu erforschen, ob durch die Verschiedenartigkeit der Anredesysteme des Deutschen und Englischen zwischenmenschliche Beziehungen in einer deutschen Synchronfassung anders wirken (können), als in der englischsprachigen Originalfassung. Diese Fragestellung wurde anhand des Films „Me Before You“ und seiner deutschen Synchronfassung „Ein ganzes halbes Jahr“ behandelt, der sich aufgrund seiner Kategorisierung als Liebesfilm und dem Fokus auf eine komplexe und sich weiterentwickelnde Beziehung dafür besonders gut geeignet zeigte.

Die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragestellung basierte auf dem funktionalen Translationsansatz, demzufolge eine Translation immer in einem konkreten Kontext stattfindet und daher in Hinblick auf diesen Zielkontext (also die Zieltextrezipierenden bzw. die Rezeptionssituation) sowie auf die Funktion, die ein Translat in diesem Kontext haben soll, angefertigt wird. Anredeelemente wurden daher bezüglich einer wichtigen Funktion, die sie in Spielfilmen haben, behandelt, nämlich die Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehungen. Diese Funktion wird nicht nur von Anreden erfüllt, sondern auch von anderen Elementen im Film sowie von textexternen Aspekten (wie dem Genre).

In Hinblick auf die Analyse des Filmmaterials wurde ein Transkriptionsschema entwickelt, das auf dem Konzept der Multimodalität von audiovisuellen Texten aufbaut. Bei diesem Konzept wird davon ausgegangen, dass sich die Gesamtbedeutung eines Textes (der sich verschiedener Modi bedient) aus der Kombination aller seiner Elemente zusammensetzt, wobei die Gesamtbedeutung mehr ist, als die Summe der Einzelelemente. Aus diesem Grund wurde es für die translationswissenschaftliche Behandlung des sprachlichen Phänomens der Anreden als zentral erachtet, diese in ihrem Gesamtkontext zu betrachten, und nicht isoliert.

Es wurde festgestellt, dass in einem Spielfilm verbale und nonverbale bzw. auditive und visuelle Elemente zur Gesamtbedeutung beitragen. Für die schematische Darstellung der zu analysierenden Szenen wurden somit folgende Kategorien gewählt: die Komposition des Filmbilds, visuelle narrative Aspekte, Mimik, Gestik und Proxemik (visuell-nonverbaler Modus) sowie die gesprochene Sprache (auditiv-verbaler Modus) und parasprachliche Aspekte (auditiv-nonverbaler Modus); darüber hinaus wurde auf die Hintergrundmusik eingegangen (auditiv-verbal und -nonverbal). Bei synchronisierten Filmen wird die gesamte visuelle Ebene beibehalten und die auditive (ausgenommen des Soundtracks) mit zielsprachlichen Aufnahmen ersetzt. Daher wurden die auditiven Ebenen des Ausgangssprachlichen und des zielsprachlichen Films parallel zu den visuellen-nonverbalen Elementen dargestellt.

Inhaltlich bezog sich die Analyse auf semantische Dimensionen, die mit Anredeformen in Verbindung gebracht wurden. Dabei wurde von einem Modell ausgegangen, in dem die zwei Skalen „Hierarchie–Gleichgestellttheit“ (Macht) und „Nähe–Distanz“ (Solidarität) eine Doppelachse bilden, was heißt, dass beide diese Dimensionen in einer Beziehung und für die Auswahl von Anredeelementen als relevant erachtet wurden. Das Modell lässt auch zu, dass sich beispielsweise Hierarchie und Nähe nicht ausschließen müssen. Die Beziehung der Hauptcharaktere wurde auf diese Dimensionen hin beschrieben und mit den verwendeten Anredeelementen in Verbindung gebracht, um dann Unterschiede bezüglich der Wirkung zwischen dem englischsprachigen und dem ins Deutsche synchronisierten Film festzustellen.

Die Analyse des Filmmaterials bezüglich der dargestellten Beziehung der Hauptcharaktere Louisa Clark und Will Traynor im Ausgangsfilm ergab, dass diese in einer komplexen, sich verändernden Beziehung zueinanderstehen. Die Komplexität beruht darauf, dass die Beziehung auf verschiedenen Ebenen als asymmetrisch, aber auch symmetrisch bezeichnet werden kann. Asymmetrie ergibt sich aus Klassenunterschieden, einem Angestelltenverhältnis sowie einer Pflegebeziehung. Symmetrie konnte auf einer – sich im Laufe der Zeit entwickelnden – persönlichen Ebene gefunden und durch gegenseitige Solidarität begründet werden. Diese verschiedenen Ebenen waren in verschiedenem Ausmaß, jedoch über den gesamten Film hinweg, merkbar. Bezüglich der Dimension der Solidarität fiel eine tendenzielle Entwicklung von Distanz zu Nähe auf, die jedoch nicht geradlinig stattfand, und jeweils von beiden zu verschiedenen Zeiten initiiert und abgelehnt wurde, bevor auf beiden Seiten diesbezüglich Interesse sichtbar wurde. Diese Dynamiken spiegelten sich auch im Anredeverhalten der Charaktere im Ausgangsfilm wider, insbesondere bezüglich Wills Ausdruck seiner hierarchisch höhergestellten Position Louisa gegenüber. Auffallend war vor allem Wills nominale Anrede für Louisa, da er sie – ab einem bestimmten Zeitpunkt im Film – fast ausschließlich (ohne vorangestelltes „Miss“) bei ihrem Nachnamen nannte. Es wurde festgestellt, dass dadurch sowohl Macht, als auch Nähe ausgedrückt wurde.

In der deutschen Synchronfassung wurden die nominalen Anreden exakt beibehalten. Da die Verwendung von Vornamen im Englischen weniger Nähe impliziert, als im Deutschen, könnte diesbezüglich eine veränderte Wirkung auftreten. Nominale Anreden stehen im Deutschen in Kombination mit Anredepronomen bzw. -verben, die aufgrund der Auswahl, die ge-

troffen werden muss, und den damit verbundenen Aspekten mehr Bedeutung ausdrücken, als das Englische „you“. Die Anredepronomen wurden in dem analysierten Film so gewählt, dass Louisa und Will trotz wachsender Nähe relativ lange gegenseitig die V-Anrede („Sie“) verwendeten und erst später zur T-Anrede („du“) wechselten. Es wurde festgestellt, dass in der zielsprachlichen Fassung des Films durch die V- bzw. die T-Anrede, insbesondere aber beeinflusst durch die jeweilige Intonation, verschiedene Aspekte der untersuchten semantischen Dimensionen betont wahrgenommen werden können. Zu Beginn des Films schien im Deutschen ein stärkerer Fokus auf der Distanz zwischen den Charakteren zu liegen, während später – bei wachsender visuell vermittelter Nähe – die V-Anrede den Aspekt, dass es sich um eine Arbeits- bzw. Pflegebeziehung handelt, zu verstärken schien. Der Wechsel zur T-Anrede fand in einer Szene statt, in der auf allen Ebenen starke (persönliche) Nähe impliziert wurde, wengleich unabhängig von einem Kuss (was bei Synchronisation ins Deutsche als Anhaltspunkt für einen Wechsel dienen kann). Ab dem Wechsel zum „du“ wurde eine leichte Tendenz zu einem stärkeren Fokus auf die persönliche Beziehung merkbar, die sich bis zum Ende des Films jedoch dem, was im Englischen ausgedrückt wurde, anzugleichen schien.

In Bezug auf die Fragestellung kann gesagt werden, dass im Deutschen in einzelnen Szenen eine Tendenz zu leicht veränderter Wahrnehmung der Beziehungsdynamik zwischen Louisa und Will festgestellt werden konnte, die jeweils mit den Bedeutungen, die durch andere Elemente ausgedrückt wurden, zusammenhingen. Die Interpretation der Anreden schien aber stark von der Intonation, in der sie geäußert wurde, abzuhängen. Insgesamt entstand auch der Eindruck, dass sich die Gesamtwirkung der Beziehungsdynamik nicht stark von der im Ausgangsfilm festgestellten unterschied. Dies wurde darauf zurückgeführt, dass die visuelle Ebene eine große Rolle dabei zu spielen scheint, wie eine dargestellte Beziehung wahrgenommen wird. Es kann also nicht gesagt werden, dass sich die tendenziell veränderte Wahrnehmung nur auf das Anredesystem im Deutschen zurückführen lässt; jedoch sind Anredeelemente mit (individuellen) Assoziationen verbunden und es kann davon ausgegangen werden, dass diese bei einer Synchronisation ins Deutsche zur Gesamtbedeutung bezüglich zwischenmenschlicher Beziehungen beitragen.

Für die Synchronisation bzw. Übersetzung von Spielfilmen und anderen Texten, die direkte Kommunikation beinhalten, ins Deutsche, ist die Wahl der Anredeformen ein wichtiger Aspekt. In der Praxis ist es nicht möglich, eine Beziehung in demselben Umfang zu analysieren, wie es in dieser Arbeit gemacht wurde. Ebenso sind die Ergebnisse bezüglich der hier besprochenen Beziehung nicht direkt auf andere Filme anwendbar, da Übersetzungsentscheidungen immer auf eine konkrete Beziehung abgestimmt werden müssen. Jedoch können die gewonnenen Erkenntnisse einen Einblick geben, mit welchen semantischen Dimensionen Anreden verbunden sein können und auf welchen Ebenen diese ausgedrückt werden. Durch die Darstellung der (veränderten) Wirkung von ins Deutsche übersetzten Anreden kann ein Bewusstsein diesbezüglich gefördert werden, welches Translator*innen bei der Entscheidungsfindung in jedem Fall hilfreich sein kann.

6. Literaturverzeichnis

Primärquelle

Sharrock, Thea. 2016. *Me Before You*. [DVD 110 Min.] Metro-Goldwyn-Mayer Pictures/New Line Cinema/Sunswept Entertainment.

Sekundärquellen

Agar, Michael. 2002². *Language Shock. Understanding the Culture of Conversation*. New York: Perennial.

Baños-Piñero, Rocío/Chaume, Frederic. 2009. Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation. In: Giorgio Marrano, M./Nadiani, G./Rundle, C. (Hg.) *inTRAlinea. Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. Online verfügbar unter <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>, Stand: 27.08.2017.

Baumgarten, Nicole. 2005. *The Secret Agent. Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences. Towards a model for the analysis of language use in visual media*. Dissertation. Universität Hamburg. Online verfügbar unter http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2527/pdf/Dissertation_Baumgarten.pdf, Stand: 27.08.2017.

Baumgarten, Nicole. 2008. Yeah, that's it! Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations. In: *Meta: Translators' Journal* 53: 1, 6–25.

Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang Ulrich. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Box Office Mojo. o. J. *Romantic Drama*. In: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=romanticdrama.htm&sort=rank&order=ASC&p=.htm>, Stand: 27.08.2017.

Braun, Frederike. 1988. *Terms of Address. Problems of Patterns and Usage in Various Languages and Cultures*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Brown, Roger/Gilman, Albert. 1960. The Pronouns of Power and Solidarity. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) *Style in Language*. New York and London: MIT Press, 253–276.

Chaume Varela, Frederic. 1997. Translating non-verbal information in dubbing. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins, 315–326.

Chaume, Frederic. 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. In: *Meta: Translators' Journal* 49: 1, 12–24.

Chaume, Frederic. 2014². *Audiovisual Translation: Dubbing*. London and New York: Routledge.

Díaz-Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz-Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Briston, UK: Multilingual Matters, 1–19.

- Dignitas. 2017. *Was bietet DIGNITAS*. In:
http://www.dignitas.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=47&lang=de, Stand: 27.08.2017.
- Duden online. o. J. *Text*. In: http://www.duden.de/rechtschreibung/Text_Aeuszerung_Schrift.
 Stand: 27.08.2017.
- Ervin-Tripp, Susan. 1972. On sociolinguistic rules: Alternation and co-occurrence. In:
 Gumperz, John Joseph/ Hymes, Dell (Hg.) *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 213–250.
- Filmseminare. In: <http://www.filmseminare.de/ursula-von-langen/>, Stand: 27.08.2017.
- Gambier, Yves. 2003. Introduction. Screen Transadaption: Perception and Reception. In: *The Translator 9: 2*, 171–189.
- Hatim, Basil/Mason, Ian. 1997. *The translator as communicator*. London and New York: Routledge.
- Hauptmann, Daniel. 2017. Wenn Hollywood Deutsch spricht: Aus dem Alltag eines Rohübersetzers. In: *UNIVERSITAS Mitteilungsblatt 2/17*, 24–26. Online verfügbar unter http://www.universitas.org/uploads/media/Universitas_217_web.pdf, Stand: 27.08.2017.
- Hermans, Theo. 2015². On Translating Poper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In: Wintle, M. J. (Hg.) *Modern Dutch Studies*. London and New York: Bloomsbury Academic, 11–24. Online verfügbar unter <http://lib.myilibrary.com/Open.aspx?id=825778>, Stand: 27.08.2017.
- Hickey, Raymond. 2003. The German address system. Binary and scalar at once. In: Taa-vitsainen, Irma/Jucker, Andreas H. (Hg.) *Diachronic perspectives on address term systems*. Amsterdam: John Benjamins, 401–425. Online verfügbar unter [https://www.uni-due.de/~lan300/20_The_German_Address_System_\(Hickey\).pdf](https://www.uni-due.de/~lan300/20_The_German_Address_System_(Hickey).pdf), Stand: 27.08.2017.
- Hirvonen, Johanna/Sutinen, Johanna. 2006. L'emploi des termes d'adresse dans un corpus de films. Comparaison entre le français et l'italien, o. S. In: *Actes du XVIe congrès des romanistes scandinaves*. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/publication/277196532_L%27emploi_des_termes_d%27adresse_dans_un_corpus_de_films_Comparaison_entre_le_francais_et_l%27italien_Use_of_terms_of_address_in_a_corpus_of_films_Comparison_between_French_and_Italien, Stand: 27.08.2017.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Horton, David. 1996. Modes of Address as a Pragmalinguistic Aspect of Translation. In: Lauer, Angelika et al. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft in Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 69–83.
- Huntemann, Willi. 1988. Anredepronomen als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters *The Caretaker*. In: Fischer-Lichte, Erika et. al. (Hg.)

- Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 81–93.
- Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: Millán, Carmen/Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon and New York: Routledge.
- Kaindl, Klaus. 2016. Multimodales und mediales Übersetzen. In: Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus (Hg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: Francke, 120–136.
- Koller, Werner. 1972. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern: Francke.
- Kress, Gunther/Van Leeuwen, Theo. 1998². *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
- Kress, Gunther/Van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Künzli, Alexander. 2009. Address pronouns as a problem in French-Swedish translation and translation revision. In: *Babel* 55 (4), 364–380.
- Manhart, Sybille. 2003². Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264–266.
- Mercedes-jan. 2016. *Platz 9: Ein ganzes halbes Jahr*. In: <http://www.moviepilot.de/news/die-erfolgreichsten-filme-in-deutschland-2016-182673/seite-3>, Stand: 27.08.2017.
- Nord, Christiane. 1988. Übersetzungshandwerk – Übersetzungskunst. Was bringt die Translationstheorie für das literarische Übersetzen. In: *Lebende Sprachen* 33: 3, 51–57.
- Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: *Lebende Sprachen* 34: 3, 100–105.
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen & Basel: Francke.
- Nord, Christiane. 1997. So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte. In: Keller, Rudi (Hg.) *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 35–59.
- Orero, Pilar. 2004. Audiovisual translation. A new dynamic umbrella. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, vii–xiii.
- Pavesi, Maria. 2012. The Enriching Functions of Address Shifts in Film Translation. In: *Approaches to Translation Studies* 36, 335–356.
- Pfister, Manfred. 2001¹¹. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. In: *TEXTconTEXT* 11 = NF 1.2, 99–127.
- Reiß, Katharina. 1977. Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen. In: *Lebende Sprachen* 22: 3, 97–100.

- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina. 1995. Texttyp und Übersetzen. In: Snell-Hornby, Mary/Kadrić, Mira (Hg.) *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Remael, Aline. 2001. Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.) *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: John Benjamins, 13–22.
- Remael, Aline. 2010. Audiovisual translation. In: Doorslaer, Luc van/Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 12–17.
- Schowanek, Martin. o. J. *Ein Ganzes halbes Jahr (2016)*. In: <https://www.synchronkartei.de/film/34014>, Stand: 27.08.2017.
- Siever, Torsten. 2012. *Phonetik: Die Klassifikation der Konsonanten*. In: <http://www.mediensprache.net/de/basix/phon-/phonetik/konsonanten>, Stand: 14.07.2017.
- Snell-Hornby, Mary. 1994². Übersetzen, Sprache, Kultur. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen & Basel: Francke, 9–29.
- Sutinen, Johanna. 2006. Terms of address and their interplay with pronouns of address in a corpus of modern French films. In: Thue Vold, Eva/Inger Lyse, Gunn/Müller Gjesdal, Anje (Hg.) *New Voices in Linguistics*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 247–256. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/publication/311306112_Terms_of_address_and_their_interplay_with_pronouns_of_address_in_a_corpus_of_modern_French_films, Stand: 27.08.2017.
- Tannen, Deborah. 1994. *Gender and Discourse*. New York: Oxford University Press.
- Ulrych, Margherita. 1996. Film dubbing and the translatability of modes of address. Power relations and social distance in „The French Lieutenant’s Woman“. In: Heiss, Christine/Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (Hg.) *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena / Multimediale Übersetzung für Film, Fernsehen und Bühne / Multimedia translation for film, television and the stage*. Bologna: Cleub, 139–160.
- Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag. Aufsätze*. Heidelberg: Selbstverlag.
- Vermeer, Hans J. 1994². Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen & Basel: Francke, 30–53.
- Waldhecker, Mirca. 2016. *Ein ganzes halbes Jahr: Warum du diesen Film lieben wirst*. In: <http://www.wunderweib.de/ein-ganzes-halbes-jahr-warum-du-diesen-film-lieben-wirst-14643.html>, Stand: 27.08.2017.
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D. 1969. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.

Welsch, Wolfgang. 2012. Transkulturalität. In: Kirloskar-Steinbach, Monika/Dharampal-Frick, Gita/Friele, Minou (Hg.) *Die Interkulturalitätsdebatte – Leit- und Streitbegriffe. Intercultural Discourse – Key and Contested Concepts*. Freiburg: Alber, 146–156.

Wierzbicka, Anna. 2003. *Cross-cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. Berlin: Walter de Gruyter.

^aWikipedia. o. J. *Me Before You (film)*. In:

https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Before_You_%28film%29, Stand: 27.08.2017.

^bWikipedia. o. J. *Ein ganzes halbes Jahr (Film)*. In:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_ganzes_halbes_Jahr_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_ganzes_halbes_Jahr_(Film)), Stand: 27.08.2017.

Wulff, Hans Jürgen. 2012. Suspension of disbelief. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online verfügbar unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>, Stand: 27.08.2017.

Zabalbeascoa, Patrick. 1997. Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In: Fernando Poyatos (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins, 327–342.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz-Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 21–37.

Anhang

Szene 1 | 00:10:30–00:11:35



	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv* (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv* (DE)
1	Halbnah Camilla	C öffnet die Tür, geht zur Seite, so dass W L sieht	fröhlich		C: Will, this is Louisa Clark.		C: Will, das ist Louisa Clark.
2	Halbnah L	L bleibt an der Tür stehen	(zu W) fröhlich/verunsichert	freundlich, etwas verunsichert	L: I'm Lou.	selbstsicher	L: Ich bin Lou.
3	Halbnah abwechselnd W, L, Nathan, Camilla		W verzieht das Gesicht zu einer Grimasse, C: genervt; L: verunsichert	W: grunzt/stöhnt	C: Will. William! William, please!	W: grunzt/stöhnt	C: Will. William! William, bitte.
4	Halbnah W		(zu L) ernst, kurzes aufgesetztes Lächeln	weich, freundlich	W: Hello Louisa Clark. I'm Will Traynor.	weich, freundlich	W: Hallo Louisa Clark. Ich bin Will Traynor.
5	Halbnah L		verwundert/verängstigt				
6	Halbnah W		Bl. hinab zu Ls Rock	ruhig, freundlich	W: You appear to have a problem with your skirt.	ruhig, freundlich	W: Sie haben da ein Problem mit Ihrem Rock.
7	Halbnah L →Schwenk zu Ls Rock		besorgt				
8	Halbnah N und W		N: (zu W) freundlich W: (zu L) amüsiert	gelassen	N: You're a bad man, Mr. T!	gelassen	N: Sie sind ein böser Mann, Mr. T.
9	Halbnah, Schwenk zu L	Schüttelt Ls Hand	freundlich	gelassen	N: G'day. Nathan.	gelassen	N: Hey! Nathan.
10	Halbnah L		(zu N) freundlich/unsicher				

* Betonung hervorgehoben durch Unterstreichung; Pausen [aufsteigend bezüglich Dauer]: ... / - / (Pause).
Auf weitere Transkriptionssymbole wird verzichtet, da relevante Aspekte separat kommentiert werden.

11	Halbnah L, Schwenk zu C		Ls Bl. wandert zu C, wird besorgt	freundlich, ruhig	C: Right, well I'll leave you to get on. – Miss Clark, Nathan will talk you through Will's routines and equipment.		C: Gut, dann lass ich Sie mal allein. – Miss Clark, Nathan erklärt Ihnen Wills Tagesabläufe und die medizinischen Geräte.
12	Halbnah L		verunsichert	aufgesetzt freundlich	W: You don't have to talk across me, <u>mother</u> .	ruhig	W: Tu nicht so als wäre ich nicht da, Mutter.
13	Halbnah W		(zu C) amüsiert	amüsiert	W: My <u>brain</u> isn't paralyzed. –	ruhig	W: Mein Gehirn ist <u>nicht</u> gelähmt. –
14	Halbnah W		(zu L) zieht eine Augenbr. hoch	leise/langsam; leicht bedrohlich	W: Yet.	leise/langsam; leicht bedrohlich	W: <u>Noch</u> nicht.
15	Halbnah L	C lächelt L zu, verlässt den Raum; L blickt ihr hinterher	L: verunsichert, verzweifelt				
16	Halbnah L	dreht sich zu W/N	(zu W/N) stark verunsichert	dynamisch, etwas verunsichert	L: I'm Lou.	fröhlich, etwas verunsichert	L: Ich bin Lou.
17	Halbnah W		(zu L) aufgesetzt erstaunt/ amüsiert	gelangweilt/ verachtend	W: Yeah, you already said that.	gelassen, leicht amüsiert	W: Ja, das sagten Sie schon.
18	Halbnah L		(zu N/W) verunsichert	vorschlagend	L: Shall I make us all a cup of tea?	vorsichtig fragend	L: Soll ich uns vielleicht Tee machen?

Szene 4 | 00:22:15–00:23:55



	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv* (DE)
1	(Von Nahaufnahme zu) Halbnah, L	L sitzt am Küchentisch und klebt kaputte Bilderrahmen					
2	Halbnah W, L	Will (im Rollstuhl) kommt aus seinem Zimmer, bleibt vor dem Tisch stehen	W: (zu L, herabschauend) Mimik ernst; hält relativ großen Abstand				

3	Halbnah L		(zu W) freundlich, fröhlich (ausdrucksstark)	Stimme fröhlich, antizipierend	L: I just thought I'd see if I could fix some of these. Or um, y'know... If you wanted to get new ones, I could go into town at lunch time. Or we could both go...	freundlich, gelassen; antizipierend/ fröhlich	L: Ich wollte sehen, ob ich ein paar davon <u>reparieren</u> kann. Oder, uhm, wenn Sie <u>neuere</u> haben wollen könnte ich mittags in die <u>Stadt</u> gehen, oder wir könnten <u>beide</u> in der Stadt nach...
4	Halbnah W	W unterbricht L	(zu L) belehrend, überheblich	ruhig, belehrend	W: You know what, Louisa, me smashing those was not an accident.	erklärend/ verständnisvoll	W: Wissen Sie <u>was</u> , Louisa? Ich hab' diese Fotos nicht aus <u>Versehen</u> kaputt geschlagen.
5	Halbnah L		L senkt den Blick	leicht überrascht / sich erklärend	L: Sorry, aright, I didn't... didn't think...	sich entschuldigend	L: Tut mir <u>leid</u> . Ich <u>dachte</u> nur dass...
6	Halbnah W	W unterbricht L	W senkt kurz den Bl., dann zu L	Stimme ruhig, belehrend, leicht wütend/ aggressiv; selbstgefällig	W: You thought you knew best. Well, I don't want those pictures staring at me every time I'm in <u>stuck</u> bed, waiting for someone to <u>bloody</u> get me out again, okay?	erklärend, ruhig, leicht verärgert, eher freundlich	W: Sie haben es sicher <u>nur gut</u> gemeint. Also ich will nicht, dass diese <u>Bilder</u> mich jedes Mal <u>anstarren</u> , wenn ich im <u>Bett</u> darauf warte, bis mich jemand <u>verdammt noch mal</u> da <u>raus</u> holt, <u>okay</u> ?
7	Halbnah L	L dreht Rahmen mit Foto von Alicia um, so dass das Bild zum Tisch zeigt	(zu W) freundlich/ solidarisch	(solidarisch), leicht genervt, reumütig	L: I wasn't gonna fix the one of Alicia. I'm not <u>that</u> stupid...	sich verteidigend	L: Das mit Alicia hätte ich <u>nich'</u> repariert. So <u>blöd</u> .. bin ich auch wieder nicht.
8	Halbnah W		(zu L) ernst	genervt, verachtend, abweisend	W: Spare me the <u>cod</u> psychology. Just... go and raid your grandma's <u>wardrobe</u> or	verärgert, genervt	W: <u>Ersparen</u> Sie mir die Pseudopsychologie. Gehen Sie und <u>plündern</u> Sie die Garderobe Ihrer <u>Großmutter</u> ,
9	Halbnah L		(zu W) überrascht/ verständnislos	wütend/ verachtend, überheblich	W: whatever it is you <u>do</u> , when you're not making <u>tea</u> .	verärgert, genervt	W: oder was Sie <u>sonst</u> machen, wenn Sie nicht gerade <u>Tee</u> kochen.
10	Halbnah W	W dreht d. Rollstuhl in Richt. Zimmertür					
11	Halbnah L		Schüttelt leicht den Kopf; dann Bl. zu W: Mimik/Gestik aktiv	wütend	L: You don't <u>have</u> to be an arse!	leicht verzweifelt	L: Sie müssen nicht so ein <u>Arsch</u> sein!
12	Halbnah W	W dreht sich zurück zu L	(zu L) verwundert	wütend	L: Your friends got the <u>shitty</u> treatment, fine. They <u>deserved</u> it.	leicht verärgert	L: Sie haben Ihre <u>Freunde</u> beschissen behandeln. Gut, die haben es verdient.

13	Halbnah L		(zu W) Mimik/Gestik aktiv, wütend	aufbrausend, belehrend, wütend	L: I'm just trying to do my job as <u>best</u> I can. So it would be <u>really</u> nice if you didn't <u>try</u> and make my life as miserable, as you <u>apparently</u> make everyone else's.	verärgert	L: <u>Ich</u> mach hier nur meinen Job, und zwar so gut ich kann. Also wäre es <u>echt nett</u> , wenn Sie versuchen würden mir das Leben <u>nicht</u> zu vermiesen, wie Sie es offenbar bei allen anderen tun.
14	Halbnah W		(zu L) verachtend	ruhig, belächelnd, abweisend	W: And what if I said I didn't <u>want</u> you here?	ruhig, überheblich	W: Und was wenn ich sage ich <u>will</u> Sie hier nicht?
15	Halbnah L		(zu W) Mimik/Gestik aktiv; aufgesetztes Lächeln; wütend	belehrend / aufbrausend, wütend	L: I'm not <u>employed</u> by you. I'm employed by <u>your</u> <u>mother</u> . So unless <u>she</u> says she doesn't want me here anymore, I'm <u>staying</u> .	leicht verärgert, belehrend	L: Ich bin nicht <u>Ihre</u> Angestellte. Ihre <u>Mutter</u> hat mich angestellt. Und solange <u>sie</u> nicht sagt, dass sie mich nicht mehr will, werde ich <u>bleiben</u> .
16	Halbnah W		(zu L) ausdruckslos	wütend	L: Not because I <u>care</u> about you, or particularly <u>enjoy</u> your company.	leicht verzweifelt	L: Nicht weil Sie mir etwas <u>bedeuten</u> , oder weil ich Ihre <u>Gesellschaft</u> genieße.
17	Halbnah L		(zu W) verzweifelt; → senkt den Bl.	verzweifelt / schwermütig	L: But because I need the <u>money</u> . – I <u>really</u> need the money.	traurig/ verzweifelt	L: Sondern weil ich das <u>Geld</u> brauche. – Ich brauche das Geld wirklich.
18	Halbnah W		(zu L) nachdenklich, wenig Ausdruck; Bl. kurz zur Seite	ruhig, leicht zitternde Stimme	(Pause) W: Just put them in the drawer.	ruhig, etwas verwundert	(Pause) W: Legen Sie sie in die Schublade.
19	Totale, W; Wechsel auf Halbtotale, W, L	W fährt zurück in sein Zimmer; Tür schließt hinter ihm	L: verzweifelt/ besorgt				

Szene 5a | 00:24:05–00:25:15



2

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1		W sieht aus dem Fenster, es regnet; W sitzt mit Rücken zur Tür (zu L)					
2	Rechts: Halbnah L, Fokus (Hintergrund); Links: Nahe W, unscharf (Vordergrund)	L betritt den Raum	(zu W) Verachtung/ Desinteresse; lässt die Arme hängen; hält Distanz	desinteressiert, freundlich fragend	L: Hi. Am I needed?	desinteressiert, freundlich fragend	L: Hi! Werd' ich gebraucht?
3	Halbnah W, mit dem Rücken zum Bild	W behält seine Position	sieht L nicht an	sachlich, freundlich	W: DVD weather, I think.	sachlich, freundlich	W: DVD-Wetter find ich.
4	Halbnah W, von der Seite, L im Hintergrund		sieht L nicht an	sachlich	W: Des hommes et des dieux.	melodisch	W: Des hommes et des dieux.
5	Halbnah L, W	L geht zum DVD-Schrank und öffnet ihn	W dreht seinen Rollstuhl → Bl. zu L; interessiert				
6	Nahe L	L nimmt eine DVD, dreht sich zu W	(zu W) erwartend	feststellend/fragend	L: Something about men...	feststellend/sachlich	L: Etwas mit Männern.
7	Halbnah W		Bl. zuerst gerade aus, dann aus dem Augenwinkel zu L	sachlich, sarkastisch	W: Yes, it's French gay porn.	sachlich, sarkastisch	W: Ja, ein französischer Schwulenporno.
8	Amerikanische Einstellung L	Bl. zu W, zurück zum Schrank, öffnet DVD-Hülle	(zu W) skeptisch				
9	Halbnah W	sieht aus dem Augenwinkel zu L	(zu L) kaum merklich lächelnd/ amüsiert	sachlich, ruhig	W: You really don't <u>enjoy</u> sarcasm, <u>do</u> you?	sachlich, ruhig	W: Sie <u>mögen</u> keinen Sarkasmus, <u>oder</u> ?
10	Halbnah L	Bl. zum DVD-Regal, kurz zu W	skeptisch, verdreht die Augen	sachlich	L: The sarcasm is fine. I just don't like <u>superiority</u> .	sachlich	L: Sarkasmus ist <u>okay</u> . Ich mag nur keine Überheblichkeit.

11	Halbnah W		Bl. weg von L	feststellend/ resignierend	W: You must <u>hate me</u> , then...	feststellend/ resignierend	W: Da müssen Sie <u>mich</u> ja hassen.
12	Halbnah L		Bl. zuerst weg, dann zu W	sachlich	L: I've never hated anyone.	sachlich	L: Ich hab' noch <u>nie</u> jeman- den gehasst.
13	Halbnah W		(zu L) skeptisch, amüsiert	kurzes Schnau- ben			
14	Mitte: Amerikani- sche Einstellung L (Fokus); Rechts: Nahe (un- scharf) W	L schließt das DVD- Regal	L: kurz zu W, senkt Bl. zu Boden	beschwingt	L: <u>Let</u> me know if you need anything.	ruhig, freundlich/ höflich	L: Sagen Sie mir <u>Bescheid</u> , wenn Sie <u>irgendetwas</u> brauchen.
15	Mitte: Amerikani- sche Einstellung L (Fokus); Rechts: Nahe (un- scharf) W		L hebt Bl. zu W; leicht besorgt/ unsicher; Position erhobener Hände „friert ein“	W: interessiert, freundlich	W: Have you <u>seen</u> it?	interessiert, freundlich	W: Haben Sie ihn <u>gesehen</u> ?
16	Mitte: Amerikani- sche Einstellung L (Fokus); Rechts: Nahe (un- scharf) W		L: (zu W) skeptisch; Armposition gleich- bleibend	erst zögernd, dann sachlich	L: I <u>don't</u> ... really like those kinds of films.	zögerlich, sach- lich	L: Ich mag... <u>diese Art</u> von Filmen nicht besonders.
17	Halbnah W		(zu L) skeptisch, fragend	langsam, fragend	W: <u>Those</u> kinds of films?	langsam, fragend	W: Diese <u>Art von Filmen</u> ?
18	Mitte: Amerikani- sche Einstellung L (Fokus); Rechts: Nahe (unscharf) W		L: (zu W) leicht be- sorgt; Armposition gleichbleibend	erklärend, sach- lich	L: Films with subtitles.	erklärend, sach- lich	L: Filme mit <u>Untertiteln</u> .
19	Halbnah W		(zu L) ernst, leicht amüsiert	sachlich, leicht abschätzig	W: What, did your school not teach you to <u>read</u> ?	verwundert, leicht abschätzig	W: Was, hat man in Ihrer Schule nicht <u>lesen</u> gelernt?
20	Halbnah L		(zu W) hebt die Augenbr., Mund leicht geöffnet; Armposition gleich- bleibend				
21	Halbnah W		(zu L) leicht freund- lich lächelnd	freundlich	W: Sit down. Watch this with me.	freundlich, bittend	W: <u>Setzen</u> Sie sich. Sehen Sie ihn mit mir an.
22	Halbnah W		(zu L) leicht freund- lich lächelnd	fordernd	W: That's an order.	freundlich	W: Das is' ein Befehl.
23	Halbnah L		(zu W) verwundert/ überrascht → Lächeln; Arme ge- senkt				

Szene 5b | 00:25:40–00:26:13



4

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1		L liegt auf der Couch, W in der Mitte des Raums, beide sehen zum TV					
2	Halbnah W (leichte Froschperspektive)	W dreht den Rollstuhl in Richtung L	(zu L, herabschauend) erwartend hebt eine Augenbr., Bl. kurz zum Bildschirm	mehr feststellend als fragend, leicht überheblich	W: So...?	leicht überheblich	W: Und?
3	Halbnah L (leichte Vogelperspektive)		energische Gestik in Richtung TV, Mimik aktiv/besorgt; dann Bl. zu W	energisch/wütend	L: Well, they could have <u>left</u> !	verärgert	L: Sie hätten doch <u>weggehen</u> können!
4	Halbnah W		(zu L) kurz zum TV	ruhig, sachlich	W: They chose to <u>stay</u> .	ruhig, erklärend	W: Sie entschieden sich, <u>nicht</u> zu gehen.
5	Halbnah L	L richtet sich auf, dreht sich zu W	(zu W) Mimik aktiv/besorgt	energisch/wütend	L: Yes, no I get it, being there, gave their lives more <u>meaning</u> , but that's...	energisch/verärgert	L: Ja, ich versteh schon, zu bleiben gab ihrem Leben eine <u>Bedeutung</u> , aber das is'...
6	Halbnah W		(zu L) aufmerksam; Bl. zu L	ruhig, feststellend	W: But you don't agree.	ruhig, feststellend/fragend	W: Aber Sie sehen das <u>nicht</u> so.
7	Halbnah L		(zu W) Mimik aktiv/besorgt; Gestik: streckt Hand in Richtung W, H.-Fläche nach oben; lehnt sich in Richtung W	energisch/verständnislos, verärgert	L: <u>What</u> ? To sacrifice themselves like that. I mean, could you even imagine?	energisch, verständnislos	L: Naja, Sie haben sich doch geopfert. Ich meine, das muss man sich mal <u>vorstellen</u> !
8	Halbnah W		(zu L) lächelnd, zieht kurz eine Augenbr. hoch	freundlich, interessiert	W: Did you like the film?	freundlich, feststellend	W: Aber Sie <u>mochten</u> den Film.

9	Halbnah L		(zu W) Mimik aktiv: Freude	gefühlsbetont	L: I <u>loved</u> it.	gefühlsbetont	L: Er war <u>großartig</u> .
10	Halbnah W		selbstgefällig lächelnd, sieht weg	atmet laut aus		atmet laut aus	
11	Halbnah L		(zu W) fröhlich	energisch, fröhlich	L: Oh, if you're <u>laughing</u> at me, I swear to God I'll <u>push</u> you out of that chair.	beleidigt	L: Wenn Sie sich über mich lustig machen, <u>schubse</u> ich Sie aus Ihrem Stuhl.
12	Halbnah W		(zu L) lächelnd	ruhig, freundlich	W: I am not laughing at you.	ruhig, freundlich	W: Ich mach mich nicht über Sie lustig.
13	Halbnah W		(zu L) lächelnd; „zeigt“ kurz mit den Augen zum Fenster	sachlich	W: The sky is clearing.	feststellend	W: Es regnet nicht mehr.
14	Halbnah W		(zu L) schwach freundlich lächelnd	fragend/fordernd	W: Should we get some air?	vorschlagend	W: Ein bisschen frische Luft?

Szene 6 | 00:26:13–00:27:32

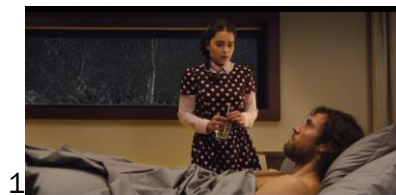


	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Totale, Rechts: W, L (von vorne)	gehen/fahren langsam durch den Garten, in Richtung Kamera	W: Bl. gerade aus L: Kopf zu W geneigt; nahe nebeneinander	amüsiert	W: I am just <u>amazed</u> that you could reach the ripe old age of... what?	amüsiert	W: Es <u>erstaunt</u> mich nur, dass Sie in Ihrem <u>hohen</u> Alter von... was?
2	(wie 1)			sachlich	L: Twenty-six.	sachlich	L: 26.
3	(wie 1)			amüsiert	W: <u>Twenty-six!</u> And never have watched a film with <u>subtitles</u> .	feststellend/erstaunt	W: 26, noch nie einen Film mit Untertiteln gesehen haben.
4	Halbtotale, Rechts: W, L		L: Bl. nach vorne (kurz zu W)		L: <u>Oh?</u> Well, I'm just amazed that you've reached the ripe old age of... 31...		L: Oh! Und <u>mich</u> erstaunt es, dass <u>Sie</u> im hohen Alter von... 31...
5	Halbnah W, L		W: Bl. n. vorne, → a. d. Augenwinkel zu L; L: amüsiert, leicht verärgert;		L: without having been locked in a cupboard... for being <u>such</u> a <u>snob</u> .	beleidigt	L: noch nie in einen <u>Schrank</u> eingesperrt wurden, weil Sie so ein <u>Snob</u> sind.

			Bl. n. vorne, → zu W				
6	Halbnah W (vorne), L (seitlich v. hinten)	W bleibt stehen, L dreht sich zu ihm	W: (zu L) erstaunt	erstaunt	W: W...What?	erstaunt/ beleidigt	W: Was?
7	Halbnah W (vorne), L (seitlich v. hinten)	L mit dem Rücken zur Kamera	W: (zu L) erstaunt, lächelnd	leicht trotzig	W: <u>E.T.</u> is my favourite film.	leicht trotzig	W: <u>E.T.</u> ist mein Lieblingsfilm.
8	Halbnah W (unschärf, seitlich), L (Fokus, von vorne)		L: (zu W) lächelnd, amüsiert	amüsiert	L: E.T. is <u>everyone's</u> favourite film.	belehrend	L: E.T. ist von <u>jedem</u> der Lieblingsfilm.
9	(wie 8)		W: (zu L)	sachlich	W: I've seen every <u>Bond</u> .	trotzig	W: Ich habe jeden Bond gesehen.
10	(wie 8)		L: (zu W) amüsiert, belehrend	belehrend	L: So's the world.	belehrend	L: Das hat die ganze Welt.
11	(wie 7)		W: (zu L, aus d. Augenwinkel) eine Augenbr. gehoben	erklärend	W: And I've got a <u>soft spot</u> for "Armageddon".	trotzig/ erklärend	W: <u>Und</u> ich habe eine Schwäche für <u>Armageddon</u> .
12	Halbnah C	im Haus: C; hört W und L	C: interessiert/ verwundert	erzählend (Spannung aufbauen)	W: Bruce Willis. Oil driller. Has to save the world from an asteroid. He <u>does</u> .	erzählend (Spannung aufbauen)	W: <u>Bruce</u> Willis, ein Ölbohrexperte muss die Welt vor einem Asteroiden retten, was er auch tut.
13	Halbtotale W, L (Bl. aus dem Haus)		L: (zu W) zustimmendes Kopfnicken	zustimmend	L: <u>That's</u> better.	überzeugt/ zustimmend	L: Schon besser.
14	Halbtotale W, L (Bl. aus dem Haus)	W und L fahren/ gehen weiter	beide blicken nach vorne	interessiert	W: So... What do you do with yourself when you are not here, <u>Louisa Clark</u> ?	freundlich, interessiert	W: Also... Was tun Sie, wenn Sie nicht <u>hier</u> sind, <u>Louisa Clark</u> ?
15	Halbtotale W, L (von vorne)	W u. L fahren/ gehen in Richtung Kamera, nähern sich an (bis 23)	L: Bl. n. vorne; nachdenklich/ entschuldigend lächelnd; W: skeptisch (n. vorne)	zögerlich / aufzählend	L: I uh, I spend time with my <u>family</u> , and... I... um... go to the pub, I watch TV....	zögerlich/ aufzählend	L: Ich... verbringe Zeit mit meiner <u>Familie</u> ... und ich... geh in den <u>Pub</u> . Ich...sehe... fern.
16	(wie 14)		L: dreht sich zu W	energisch	L: <u>Oh...</u> I watch Patrick running!	fröhlich	L: Ich... <u>oh</u> , ich sehe Patrick beim <u>Laufen</u> zu.
17	(wie 14)		W: Bl. zu L aus dem Augenwinkel		W: Patrick's your boyfriend?	fragend	W: Patrick ist Ihr <u>Freund</u> ?
18	(wie 14)		L: Bl. nach vorne		L: Yeah.	bestimmt	L: Ja!
19	Halbtotale/ Amerik. Einst. W, L		W: zu L, aus d. Augenwinkel; L (zu W)	skeptisch	W: But you don't run <u>with</u> him?	skeptisch/ feststellend	W: Aber Sie laufen nicht mit ihm.
20	(wie 18)	L dreht sich zu W, geht seitlich weiter	L: dreht den Kopf weg, dann zu W	zögernd, dann bestimmt	L: I'm... not exactly built for it.	zögernd, dann bestimmt	L: Ich... ähm... <u>hab's</u> nicht so mit Sport.
21	(wie 18)		W: Bl. nach vorne; L: (zu W) lächelnd	sarkastisch; sachlich	W: This is an <u>impressive</u> list of hobbies.	gespielt beeinflusst	W: Eine <u>eindrucksvolle</u> Liste an Hobbys.

22	(wie 18)		W: Bl. nach vorne, ernst; L: (zu W)	verteidigend, bestimmt	L: Well, no! No!	verteidigend, bestimmt	L: Naja, nein, nein!
23	(wie 18)		W: Bl. nach vorne, ernst; L: (zu W)	verteidigend	L: Ok. I <u>read</u> a bit, and...	verteidigend	L: Ich <u>lese</u> ein bisschen...
24	(wie 18)	W bleibt stehen, L ebenfalls	W: (zu L) skeptisch; L: (zu W) lächelnd, leicht verlegen	zögerlich	L: I... I like <u>clothes</u> .	zögerlich	L: Und ich, ich, ich... ich mag Klamotten.
25	(wie 18)		W: (zu L) skeptisch; L: (zu W) lächelnd, leicht verlegen	skeptisch/feststellend	W: You like <u>clothes</u> .	skeptisch/feststellend	W: Sie mögen Klamotten.
26	Halbnah/Nah, W (li., seitlich), L (re., vorne, leicht schräg)		L: (zu W) lächelnd, verlegen W: (zu L)	verteidigend	L: I don't <u>do</u> much, okay?	resignierend/verteidigend	L: Ich mach nich' sehr <u>viel</u> , okay?
27	(wie 25)		L: (zu W) Gesicht leicht gesenkt/abgewendet	erklärend	L: I go to work, and I go home and that's it.	erklärend	L: Ich geh zur <u>Arbeit</u> , geh nach <u>Hause</u> , und das war's.
28	(wie 25)		W: (zu L) gespielt beeindruckt	gespielt/betont beeindruckt	W: Wow!	ruhig, beeindruckt	W: Wow!
29	Halbnah W (von vorne), L (seitlich)		W: Bl. weg von L → kurz zu L, lächelnd	überrascht/feststellend	W: Your life's even <u>duller</u> than mine.	feststellend	W: Ihr Leben ist <u>noch</u> öder als <u>meins</u> .
30	Halbnah W (von vorne), L (seitlich)		L: erstaunt/lächelnd; Bl. zu W, dann weg	L: erstauntes Schnauben		L: erstauntes Schnauben	

Szene 9 (Ausschnitt) | 00:35:15–00:38:00



1

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxematik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Halbnah/Nah L, W	L gibt W zu trinken					
2	Halbnah/Nah L (Mitte, v. vorne), W (re., seitlich)	L steht neben W beim Bett	Bl. hinunter zu W, besorgt	leicht besorgt, zögerlich	L: Will... can I <u>ask</u> you something?	leicht besorgt, zögerlich	L: Will, kann ich Sie etwas fragen?
3	Nahe W (leichte Vogelperspektive)		Bl. hinauf zu L, erwartend	ruhig	W: I suspect you're <u>going</u> to.	skeptisch	W: Das werden Sie so wieso...

4	Nahe L (leichte Froschperspektive)		(zu W) besorgt, fragend	zögerlich, dann bestimmt	L: What happened?	schwermütig	L: Wie ist das passiert?
5	Nahe W (wie 3)		Bl. hinauf zu L, verwundert → genervt	verwundert	W: My Mother didn't tell you? It's her favourite story.	verwundert	W: Meine Mutter hat das nicht erzählt? Ist ihre Lieblingsgeschichte.
6	Nahe L (wie 4)		Bl. hinunter zu W, besorgt	ruhig	L: Some sort of traffic accident...	fragend/ unsicher	L: Äh, irgendein Verkehrsunfall.
7	Nahe W (wie 3)		schließt die Augen	(unterbricht) bestimmt	W: Motorbike.	bestimmt/ sachlich	W: Motorrad.
8	Nahe L (wie 4)		Bl. hinunter zu W, mitfühlend (leichtes Kopfnicken)	mitfühlend	L: You were riding a motorbike...	fragend	L: <u>Sie</u> fahren Motorrad?
9	Nahe W (wie 3)		Bl. abwechselnd zu L und abgewendet; schluckt	schwermütig	W: Actually... - I wasn't. - The bike, hit me.	ruhig, schwermütig	W: Nein, ich - bin nich' gefahren. - Ein Motorrad hat mich erwischt.
10	Nahe L (wie 4)		Bl. nach unten, unsicher	unsicher	L: (Pause) Sorry.	mitfühlend	L: (Pause) Entschuldigung.
11	Nahe L (wie 4)	beginnt weg zu gehen	verunsichert (blickt weg) → ernst (zu W)	bestimmt	L: Sorry, I'm being <u>chatty</u> - again. And <u>you</u> - <u>need</u> - to <u>rest</u> .	bestimmt	L: Tschuldigung - ich bin wieder zu... <u>gesprächig</u> . Und <u>Sie</u> sollten sich ausruhen.
12	Halbnah/Nah L (li., seitlich), W (seitlich)	L bleibt stehen	(zu L)	bestimmt - freundlich	W: No. - Stay.	bestimmt	W: Nein. - Bleiben Sie.
13	Nahe L (wie 4)	L dreht sich zurück	(zu W) lächelt	bestimmt	W: Tell me...	nachdenklich	W: Erzählen Sie...
14	Nahe W (wie 3)		(zu L) ernst	leicht flehend	W: Tell me something <u>good</u> .	bestimmt	W: Erzählen Sie mir was Schönes.
15	Nahe L (wie 4)		(zu W) freut sich (Mimik ausdrucksstark)	euphorisch	L: I used to say that to my <u>Dad</u> !	überrascht	L: Das hab ich zu Dad immer gesagt!
16	Nahe L (wie 4)	dreht sich weiter zu W	Mimik wird ernster	leicht verunsichert/demotiviert	L: But if I told you what he said back, you'd think I was... insane.	demotiviert	L: Aber wenn ich Ihnen sage wies weiter ging, halten Sie mich für verrückt.
17	Nahe W (wie 3)		(zu L) lächelnd, freundlich, solidarisch	amüsiert, sanft	W: That ship has sailed, <u>Clark</u> .	amüsiert/ spöttisch	W: Der Zug ist abgefahren, <u>Clark</u> .
18	Halbnah/Nah L (li., v. vorne), W (seitlich)		L: Bl. nach unten, dann zu W; breites Lächeln; W (zu L)	ruhiger, leicht verunsichert	L: When I had a nightmare or something, he used to sing.	ruhig	L: Wenn ich einen <u>Albtraum</u> oder so hatte, hat er <u>gesungen</u> .
19	Halbnah W		(zu L) ernst	fordernd	W: Go on.	interessiert	W: Und weiter?
20	Halbnah/Nah L, W (wie 18)		L: (zu W) lächelnd	bestimmt	L: He used to sing the <u>Molahonkey</u> song.	gelassen/ bestimmt	L: Er sang dann den <u>Molahonkey</u> Song.
21	Nahe W (wie 3)		(zu L) verwirrt	verwirrt	W: What?	verwirrt	W: Den was?

22	Nahe L (wie 4)		(zu W) verwundert, leichtes Kopfschütteln	ungläubig	L: The <u>Molahonkey</u> song! I thought everyone knew it.	bestimmt/ ungläubig	L: Den Molahonkey Song. Ich dachte immer den kennt jeder.
23	Nahe W (wie 3)		(zu L) leicht verwundert, freundlich lächelnd	amüsiert	W: Trust me, Clark, I'm a <u>Molahonkey virgin</u> .	sachlich	W: Glauben Sie mir, <u>Clark</u> , ich bin eine Molahonkey- <u>Jungfrau</u> .
24	Nahe L (wie 4)		(zu W) besorgt	besorgt	L: You make me sing it now?	feststellen/ besorgt	L: Sie erwarten jetzt, dass ich singe.
25	Nahe W (wie 3)		(zu L) lächelt und drückt die Augen zu				
26	Nahe L (seitlich)	L setzt sich auf die Bettkante	(zu W) verlegenes L. → Bl. nach unten, hebt die Augenbr.	räuspert sich		räuspert sich	
27	Nahe L (seitlich)		(zu W) lächelt → konzentrierter Bl.	singt	L: I wilililish I lilililived in the Mololohonkey land,	singt	L: Ich wüwüwüwünscht ich leleleleb in dem Mololohokeyland,
28	v. außen durchs Fenster (Halbt.) L, W		(zu W) lächelt breit	singt (lachend)	L: the lalalaland where lililili was bolololorn.	singt (lachend)	L: dem Lalalaland wo iiiiich gebohohohoren bin.
29	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) lächelt breit	singt	L: So l-lililili could plal-alalalay my...	singt	L: Dann kkkkönt ich aaaauf meinem a...
30	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) schließt kurz die Augen, lacht laut	(unterbricht) feststellend	W: You're <u>insane</u> .	(unterbricht) feststellend/ lachend	W: Sie sind verrückt.
31	Nahe L (seitlich)		(zu W) lächelnd, nickt zustimmend	ruhig, bestimmt; freundlich	(Pause) W: Your whole family's insane.	bestimmt	W: Ihre ganze Familie ist verrückt,
32	Nahe L (seitlich)		(zu W) Mimik verfinstert sich, empört	(gespielt) verachtend	W: And you're a <u>God-awful</u> singer.	bestimmt, verachtend	W: und Sie sind eine <u>hundsmiserable</u> Sängerin.
33	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) Mimik ernst, leicht lächelnd	(gespielt) verachtend	W: I hope your dad was better.	verachtend	W: Ich hoffe Ihr <u>Dad</u> war besser.
34	Halbnah/Nah L (li., seitlich), W (seitlich)		L: (zu W) belehrend, lächelnd; W: (zu L)	belehrend	L: I think what you mean to say is "Thank you Miss Clark, for attempting to entertain me".	belehrend	L: Ich glaube eigentlich wollten Sie sagen: „Danke, Miss Clark, dass Sie versuchen, mich zu unterhalten“.
35	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) zustimmendes Lächeln	amüsiert	W: Okay, <u>Clark</u> .	amüsiert	W: Okay, <u>Clark</u> .
36	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) ernst	bestimmt	W: Tell me something else. Something that doesn't involve <u>singing</u> .	bestimmt / aufgesetzt ernst	W: Erzählen Sie mir was anderes, etwas das nichts mit singen zu tun hat.
37	Nahe L (seitlich)		(zu W) fragend	fragend	L: About what?	fragend	L: Und worüber?
38	(wie 37)		(zu W) fragend	bestimmt	W: Anything.	freundlich	W: Egal.

39	(wie 37)		dreht den Bl. zur Seite/nachdenklich	nachdenklich	L: Well...	nachdenklich	L: Naja...
40	(wie 37)		(zu W) strahlendes Lächeln	enthusiastisch	L: When I was <u>little</u> – my <u>mum</u> got me a pair of	erzählend, fröhlich	L: Als ich <u>klein</u> war – kaufte mir meine Mum mal
41	(wie 37)		(zu W) fröhlich	bestimmt, enthusiastisch, erzählend	L: <u>glittery</u> wellies. And I <u>refused</u> to take them off. I wore them in bed – <u>in</u> the bath, all summer long.	erzählend, fröhlich	L: Glitzergummistiefel, und ich hab mich geweigert sie wieder auszuziehen. Ich hab' sie im Bett getragen, in der Badewanne, den ganzen Sommer über
42	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) leichtes Lächeln	schwärmend	L: My <u>favourite</u> outfit was the	erzählend, fröhlich	L: Mein <u>Lieblings</u> outfit waren –
43	Nahe L (seitlich)		(zu W) richtet sich auf (stolz), strahlend	stolz	L: glittery boots and my bumblebee tights.	erzählend, fröhlich / stolz	L: die <u>Glitzergummistiefel</u> und meine <u>Hummel</u> strumpfhose.
44	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) skeptisches Lächeln	skeptisch	W: Bumblebee tights.	skeptisch	W: Hummelstrumpfhose.
45	Nahe L (seitlich)		(zu W) strahlend	fröhlich, stolz	L: Black and yellow stripes.	fröhlich, stolz	L: Schwarz und gelb gestreift.
46	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) skeptisches Lächeln	stöhnend/seufzend	W: Oh dear God!	stöhnend/seufzend	W: Ach du Scheiße.
47	Nahe L (seitlich)		(zu W) strahlendes Lächeln	lacht; fröhlich	L: I just... I <u>really really really</u> liked having stripy legs.	lacht; fröhlich	L: Ich hatte einfach <u>wahnsinnig</u> gern gestreifte Beine.
48	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) freundlich lächelnd	ruhig, interessiert, freundlich	W: So what happened to these <u>gorgeous</u> wellies and <u>stripy</u> tights?	ruhig, interessiert	W: Was ist aus den tollen Gummistiefeln und gestreiften Strumpfhosen <u>geworden</u> ?
49	Halbnah/Nah L (li., seitlich), W (seitlich, unscharf)		L: (zu W) schwermütig; W: (zu L)	schwermütig	L: Ah, I <u>outgrew</u> them. It <u>broke</u> my heart.	schwermütig	L: Ah... Ich bin <u>rausgewachsen</u> . Das brach mir das Herz.
50	Halbnah/Nah L (li., seitlich), W (seitlich, unscharf)		L: (zu W) verärgert	verärgert	L: And they don't make those tights anymore.	leicht verärgert	L: Und die stellen diese Strumpfhosen nicht mehr her.
51	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) leichtes Lächeln	schwermütig	L: Not for grown women anyway.	beleidigt	L: Nich' für erwachsene Frauen.
52	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu W) verwundert	verwundert	W: Strange, that?	verwundert	W: Versteh ich gar nich'.
53	Nahe L (seitlich)		(zu W) empört	leicht verärgert	L: Oh, you can mock!	leicht verärgert	L: Machen Sie sich ruhig lustig.
54	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu W) freundliches Lächeln	freundlich, interessiert	L: Didn't you ever love anything that much?	freundlich, interessiert	L: Hatten Sie nie was, dass Sie so richtig geliebt haben?

55	Nahe W (L im Vordergrund, v. hinten)		(zu L) schwermütig lächelnd (schluckt)	schwermütig	(Pause) W: Yes. - Yes, I did.	schwermütig	(Pause) W: Doch. - Doch hatte ich.
----	--------------------------------------	--	--	-------------	-------------------------------------	-------------	--

Szene 10 (Ausschnitt) | 00:40:14–00:41:12



8

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Halbnah W	W und L sitzen sich gegenüber, Garten	(zu L) fragend	interessiert	W: <u>How</u> did you end up in that café?	interessiert	W: Wie sind Sie in diesem Café <u>gelandet</u> ?
2	Totale L (v. vorne, seitlich), W (v. hinten, seitlich)		(ungefähr gleiche Augenhöhe; sehen sich gegenseitig an)	fröhlich, erzählend	L: <u>Treena</u> made a <u>bet</u> that I couldn't get a job in <u>24</u> hours.	leicht trotzig	L: Treena hat mit mir gewettet, dass ich in 24 Stunden <u>keinen Job</u> finden werde.
3	Totale L, W (wie 2)			selbstgefällig	L: I proved her wrong.	selbstgefällig	L: Ich bewies ihr das Gegenteil.
4	Totale L, W (wie 2)			beeindruckt	W: And you stayed there	feststellend	W: Und blieben dort sechs Jahre.
5	Halbnah W (L links, v. hinten, unscharf)		zu L, kurzer Bl. zur Seite	sarkastisch jubelnd	W: six years! Way to go!	fröhlich, sarkastisch	W: Meinen <u>Glückwunsch</u> !
6	Halbnah L (Fokus, v. vorne), W (unscharf, v. hinten)		Bl. auf ihre Schuhe, kurz zu W; ernst	zurückhaltend	L: I was <u>supposed</u> to leave. - I... had a place at Manchester.	schwermütig, dann bestimmt	L: Ich hätte <u>fortgehen</u> sollen. Ich hatte einen Studienplatz in Manchester.
7	Halbnah W (wie 5)		(zu L) ernst, blinzelt	interessiert	W: What you were going to study?	fragend	W: Was <u>wollten</u> Sie denn studieren?
8	Halbnah L, W (wie 6)		(zu W) erstaunt, lächelnd (als sei das offensichtlich)	erstaunt/fragend [als wäre das klar]	L: Fashion...?	erstaunt/fragend [als wäre das klar]	L: Mode...?
9	Halbnah W (wie 5)		(zu L) ernst, dann interessiert	missbilligendes Stöhnen/interessiert	W: M... - So why didn't you <u>go</u> ?	kurz missbilligendes Stöhnen/interessiert	W: Mhm. Warum sind Sie nicht <u>gegangen</u> ?
10	Nahe L (W re., v. hinten, unscharf)		öffnet den Mund, Blick unsicher zur Seite → kurz zu W				

11	Halbnah W (wie 5)		(zu L) leichtes Lächeln	freundlich, leicht bevormundend	W: You know what I see when I look at you?	nachdenklich fragend	W: Wissen Sie, was ich in Ihnen <u>sehe</u> ?
12	Nahe L (wie 10)		(zu W) flehend, genervt	genervt/flehend	L: <u>Don't</u> say " <u>potential</u> ".	leicht verärgert	L: Sagen Sie nicht „Potential“.
13	Halbnah W (wie 5)		(zu L) hebt eine AB	bestätigend	W: Potential. (Pause)	bestätigend	W: Potential. (Pause)
14	Halbnah W (wie 5)		(zu L) ernst, leichtes Lächeln	belehrend	W: You need to widen your <u>horizons</u> , Clark.	belehrend	W: Sie müssen Ihren <u>Horizont</u> erweitern, Clark.
15	Halbnah W (wie 5)		(zu L) leichtes Lächeln, etwas überheblich	belehrend, freundlich	W: You only get one <u>life</u> . It's actually your <u>duty</u> to live it as <u>fully</u> as possible.	belehrend, freundlich	W: Sie leben nur <u>ein Mal</u> . Und Sie haben die Pflicht, es in vollen Zügen zu genießen.
16	Nahe L (wie 10)		(zu W) kurz skeptisch, dann ernst	leicht trotzig, beklagend	L: Well <u>you</u> - <u>need</u> - a <u>shave</u> .	leicht trotzig	L: Tja, und <u>Sie</u> brauchen eine <u>Rasur</u> .
17	Halbnah W (wie 5)		(zu L) lächelnd, lt. genervt; Bl. zur Seite	missbilligend	L: If that beard gets any <u>longer</u> , I'll be picking <u>food</u> out of it.	missbilligend	L: Wird dieser Bart <u>noch länger</u> , muss ich da <u>Es-sensreste</u> rauszupfen.
18	Nahe L (wie 10)		(zu W) lächelnd, verkneift den Mund	bestimmt, dann lachend	L: And I'll have to <u>sue</u> you, for <u>undue distress</u> in the workplace.	sachlich, dann lachend	L: Und dann muss ich Sie <u>verklagen</u> , wegen unzumutbaren <u>Arbeitsbedingungen</u> .
19	Halbnah W (wie 5)		(zu L) leicht besorgt, schließt die Augen	feststellend, ernst	W: You're changing the subject.	feststellend, freundlich	W: Sie wechseln das Thema.
20	Nahe L (wie 10)		blickt kurz weg	bestimmt	L: Yes!	bestätigend	L: Ja,
21	Nahe L (wie 10)		(zu W) breites Lächeln, besorgte Augen; Bl. nach unten, dann zu W: entschuldigend	resignierend	L: I am.	bestätigend	L: das tu' ich.
22	Halbnah W (wie 5)		(zu L) ernst	bestimmt	W: Fine.	bestimmt	W: Na schön.
23	Nahe L (wie 10)		(zu W) lächelt				
24	Halbnah W (wie 5)		(zu L) zieht eine Augenbr. hoch, leicht lächelnd	ruhig	W: I'll <u>let</u> you.	bestimmt, zustimmend	W: Sie <u>dürfen</u> .
25	Nahe L (wie 10)		(zu W) ernst → erstaunt, sehr erfreut				

Szene 18 | 00:54:36–00:55:38



17

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Halbnah W und L, von vorne (durch die Windschutzscheibe)	W und L sitzen nebeneinander im Auto (durchgehend)	W: Gesicht nach vorne, Bl. aus dem Augenwinkel zu L L: Kopf zu W	feststellend/fragend	W: So you're not a <u>classical music</u> person, then?	feststellend/fragend	W: Sie sind also nicht so der <u>Typ</u> für klassische Musik?
2	Halbnah W und L, von vorne (durch die Windschutzscheibe)		L: Bl. nach vorne, leichtes Kopfschütteln W: Bl. nach vorne	gespielt genervt	L: <u>Hated</u> every minute.	gespielt verärgert	L: Ich fand es <u>furchtbar</u> .
3	Halbnah W und L, von vorne (durch die Windschutzscheibe)		W: nach vorne, verkniff die Augen L: senkt lächelnd den Bl.	ruhig, ernst	W: Yeah, I could <u>tell</u> .	ruhig, zustimmend	W: Hab ich <u>gemerkt</u> .
4	Nahe W, leicht seitlich		W: nach vorne, ernst; hebt kurz eine Augenbr.	ernst, sarkastisch	W: Especially during that <u>oboe</u> solo.	ernst, sarkastisch	W: Besonders während des <u>Oboensolos</u> .
5	Nahe L, seitlich, Fokus; rechts: W Nahe, unscharf		L: dreht den Kopf zu W, lächelt, zieht Augenbr. zusammen W: Bl. nach vorne	verteidigend	L: There was something in my <u>eye</u> .	verteidigend	L: Da hatte ich etwas im Auge.
6	Nahe W, leicht seitlich		Bl. nach vorne, unterdrücktes Lächeln				
7	Nahe W, leicht seitlich		leichtes Lächeln	energisch	L: I <u>loved</u> it.	ruhig, verträumt	L: Ich fand's wunderschön.
8	Nahe W, leicht seitlich		leichtes Lächeln	zögerlich, besorgt	L: Did <u>you</u> ?	interessiert	L: Sie auch?
9	Nahe W, leicht seitlich		blinzelt, lächelt sanft	sanft	(Pause) W: Yeah.	gehaucht, zufrieden	(Pause) W: Ja.
10	Nahe W, leicht seitlich		leichtes L.		(Pause)		(Pause)
11	Halbnah W und L, von vorne	L will den Schlüssel abziehen	L: Bl. nach vorne, W: Bl. nach vorne	bestimmt, sachlich	L: Right, we're better get you in.	bestimmt	L: Gut, ich bring Sie jetzt besser <u>rein</u> .

12	Halbnah W und L, von vorne		W: Bl. a. d. Augenwinkel zu L, neigt kurz den Kopf zu L, L: dreht sich zu W	sanft, bittend	W: <u>Wait</u> a minute, Clark.	(unterbrechend) sachlich, fordernd	W: <u>Warten</u> Sie bitte noch, Clark.
13	Nahe W, seitlich, Fokus; links: L Nahe, unscharf		L: (zu W); W: Bl. nach vorne, ernst	leicht besorgt	L: You <u>okay</u> ?	leicht besorgt	L: Alles ok?
14	Nahe W, seitlich, Fokus; links: L Nahe, unscharf		L: (zu W); W: Bl. nach vorne, ernst	zögernd	W: I don't...	zögernd	W: Ich...
15	Nahe L, seitlich, Fokus; rechts: W Nahe, unscharf		W: Bl. nach vorne, ernst, schluckt L: (zu W) erwartend	leicht zittrige Stimme, erklärend	W: I don't want to go in yet. (Pause)	bestimmt	W: Ich <u>möchte</u> noch nicht reingehen. (Pause)
16	Nahe W, leicht seitlich		W: Bl. nach vorne, ernst (zufrieden)	ruhig, bestimmt	W: I just want to be a <u>man</u> who's been to a <u>concert</u> , with a girl in a <u>red dress</u> .	ruhig, bestimmt	W: Ich will einfach ein <u>Mann</u> sein, der mit einer <u>Frau</u> in einem roten <u>Kleid</u> in einem <u>Konzert</u> war.
17	Nahe W, leicht seitlich		kurzer Bl. zu L, aus dem Augenwinkel; schluckt	leicht zitternde Stimme	W: Just a few minutes more.	leicht schwermütig	W: Nur noch ein <u>paar</u> Minuten.
18	Halbnah W und L, von vorne (durch die Windschutzscheibe) – Kamera bewegt sich langsam weg		L: dreht Kopf zurück nach vorne, lächelt (etw. ungläubig) W: Bl. nach vorne, zufrieden				

Szene 27 (Ausschnitt) | 01:08:29–01:08:44

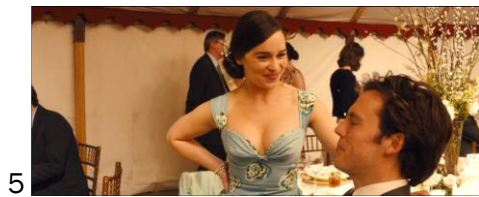


8

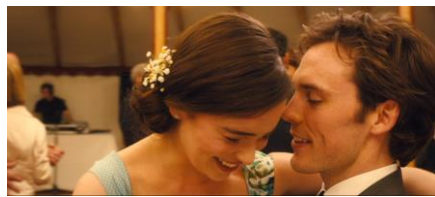
	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Nahe L, rechts, seitlich, nach links gedreht	L kommt zu W mit Getränken; W spricht mit Freddy	Bl. skeptisch (Richtung Freddy)				

2	Halbnah W, Körper gerade zur Kamera, Kopf leicht n. rechts geneigt	grüne Wiese, viele andere Gäste im Hintergrund	(zu L) breites Lächeln, senkt die Augenlider	beschwichtigend, freundlich	W: He's a <u>nice</u> <u>guy</u> .	beschwichtigend, freundlich	W: Er ist ein <u>netter</u> <u>Kerl</u> .
3	Halbnah W (wie in 2)		(zu L) grinst, zieht eine Augenbr. hoch	freundlich, amüsiert	W: He <u>fancies</u> you.	feststellend, freundlich	W: Er <u>steht</u> auf Sie.
4	Nahe L (v. vorne, leicht n. li. gedreht)		(zu W) überrascht, entsetzt	lacht, macht sich lustig	L: He needs <u>glasses</u> .	lacht, macht sich lustig	L: Hat er was an den <u>Au- gen</u> ?
5	Nahe L (wie in 4)		Bl. nach unten, verunsichert; hebt die Augen zu W	liebepoll, ermahrend	W: <u>Don't</u> do that.	ermahnend	W: <u>Sagen</u> Sie das nicht.
6	Halbnah W (wie in 2)		(zu L) zufrieden, ernst	sanft, bestimmt	W: You look <u>beautiful</u> .	ernst, feststellend	W: Sie sehen <u>wunderschön</u> aus.
7	Nahe L (wie in 4)		(zu W) fröhlich, hebt leicht das Kinn an	leicht verun- schert, fröhlich	(Pause) L: Well, you don't look so <u>shabby</u> yourself.	fröhlich, bestimmt	(Pause) L: Naja, Sie sehen <u>auch</u> gar nich' so übel aus.
8	Halbnah W (wie in 2)		(zu L) lächelt	L: lacht verunsi- chert		L: kichert	

Szene 28 (Ausschnitt) | 01:10:54–01:12:45



5



11



15

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/ Visuell	Mimik/Gestik/ Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Nahe L	W und L sitzen an einem Tisch, ein Stück entfernt	(zu W) entsetzt, fröhlich; lehnt sich zu W	entsetzt, fröhlich	L: You didn't <u>buy</u> her a mirror!	entsetzt, fröhlich	L: Das mit dem Spiegel stimmt gar nicht!
2	Nahe L		(zu W) fröhlich	lachend	W: I know. L: Okay, <u>you</u> ...	lachend	W: Ich weiß. L: Okay... <u>und</u> ?
3	Amerik. Einst. L (li., seitlich, W (re., v. vorne)	L steht auf, geht zu W	W: (zu L, aus dem Augenwinkel) lächelt breit				
4	Halbnah L (Mitte, v. vorne), W (seitlich, Vordergrund)	L stellt sich neben W, stützt sich am Rollstuhl ab, eine Hand in die Hüfte gestemmt	L: Bl. über Ws Kopf → zu W, fröhliches Lächeln; Dekolletee auf Augenhöhe	locker, selbstsicher	L: What do you say, you gonna give me a whirl?	vorsichtig/ bestimmt, fröhlich	L: Was <u>meinen</u> Sie? Sollen wir's mal wagen?

5	Halbnah L (Mitte, v. vorne), W (seitlich, Vordergrund)		W: (zu L) überrascht, lachend L: (zu W) breites Lächeln (hebt ihre Augenbr.)	überrascht/skeptisch	W: What? How many... How many of those did you drink?	überrascht/skeptisch, fröhlich	W: Was? Wie viele von denen haben Sie getrunken?
6	Halbnah L, W (seitlich)	L setzt sich auf Ws Schoß, legt ihre Hand um Ws Nacken	L: breites Lächeln W: lächelnd; körperlich sehr nahe	euphorisch	L: C'mon! Let's give these <u>tossers</u> something to <u>talk</u> about.	fröhlich	L: <u>Kommen</u> Sie! Geben wir diesen <u>Arschgeigen</u> was zu reden!
7	Halbnah L, W (seitlich)	W fährt Richtung Kamera	W: lächelnd, leicht skeptischer Blick L: (zu W) euphorisch	skeptisch/resignierend	W: Alright.	resignierend	W: Na <u>schön</u> !
8	Halbnah (2 Gäste)		skeptisch/entsetzt				
9	Halbnah W, L (v. hinten, tw. verdeckt)	fahren auf die Tanzfläche	W/L: Bl. nach vorne	gelassen	W: Are they all appalled?	amüsiert	W: Sind jetzt alle <u>entsetzt</u> ?
10	Halbnah/Halbtotale W, L	drehen sich (durchgehend bis 25)	L: dreht Gesicht zu W	kichernd, fröhlich	L: Yes. – Yes!	lachend, fröhlich	L: Ja. – Ja!
11	Nahe; Mitte: L, Körper zu Kamera, Kopf zu W; rechts: W, Profil, Bl. zu L	L lehnt sich näher zu W	W: (zu L) lächelnd L: strahlendes Lachen, kichernd; Kopf an Kopf; Bl. ausweichend	fordernd, liebevoll	W: Move closer! You smell <u>fantastic</u> .	ruhig, fordernd	W: Kommen Sie näher. Sie riechen <u>fantastisch</u> !
12	(wie 11)		L: senkt das Gesicht, schüttelt leicht den Kopf, lächelt breit; W: (zu L), sanft lächelnd				
13	(wie 11)		W: leicht L., spricht in Ls Ohr → breites L.; L: Bl. an W vorbei lachend/entsetzt	sachlich	W: You know you never would have let those breasts so near to me, if I wasn't in a <u>wheelchair</u> .	leicht vorwurfsvoll	W: Sie wären mir mit diesen Brüsten <u>nie</u> so nahe gekommen, wenn ich nicht im <u>Rollstuhl</u> säße...
14	(wie 11)		L: dreht das Gesicht zu W → W/L sehen sich direkt in die Augen; W: skeptisch	bestimmt/amüsiert, (gespielt) beleidigt	L: Yeah, well, you never would have been <u>lookin'</u> at these breasts, if you hadn't been in a <u>wheelchair</u> .	(gespielt) beleidigt	L: Oh, naja, Sie hätten diese Brüste keines <u>Blickes</u> gewürdigt, wenn Sie nicht im Rollstuhl säßen.
15	(wie 11)		W: (zu L) entsetzt/verteidigend L: (zu W)	verteidigend	W: Of <u>course</u> I would!		W: <u>Natürlich</u> hätt ich das!
16	(wie 11)		L: dreht den Bl. weg von W, lächelt W: lächelt	bestimmt	L: No, you <u>wouldn't</u> . You wouldn't.	bestimmt	L: Nein, hätten Sie <u>nicht</u> !

17	(wie 11)		L: Bl. weg von W, dann zu W W: Bl. zur Seite, lächelt	bestimmt/ amüsiert, (ge- spielt) beleidigt	L: You would have been too busy looking at the <u>leggy</u> <u>blondes</u> .		L: Sie wären <u>viel</u> zu be- schäftigt, mit langbeinigen Blondinen,
18	(wie 11)		L: (zu W) W: lächelt → lacht, schließt die Augen	bestimmt/ amüsiert, (ge- spielt) beleidigt	L: The ones who can smell an <u>expense</u> account at 40 paces.		L: die ein Spesenkonto schon auf 40 Schritt <u>Ent- fernung</u> wittern.
19	(wie 11)		L: Bl. weg von W W: (zu L) lächelt	bestimmt/ leicht schwermü- tig	L: And <u>anyway</u> , I would have been over <u>there</u> , serv- ing the <u>drinks</u> .		L: Außerdem, ich würde dann dort drüben <u>Drinks</u> servieren,
20	(wie 11)		L: (zu W); W: senkt die Mundwinkel, eingestehend	besserwisserisch	L: One of the <u>invisibles</u> .		L: und wär eine der Un- sichtbaren.
21	(wie 11)		L: (zu W) verdreht die Augen W: Bl. zur Seite	besserwisserisch	L: Am I <u>right</u> ?	schwermütig	L: Hab ich <u>recht</u> ?
22	(wie 11)		W: verteidigend, schließt die Augen → lachend L: lacht laut auf	energisch	(Pause) W: Yes, <u>but</u> - in my defence -		(Pause) W: Ja - aber zu meiner Verteidigung -
23	(wie 11)		L: (zu W) breites L., neigt den Kopf W: (zu L) lächelnd	sachlich, bestimmt	W: I <u>was</u> an <u>arse</u> .		W: Ich war ein Arsch.
24	(wie 11)		L: seitliches Kopf nicken	zustimmend	L: Yup.	zustimmend	L: Jap.
25	(wie 11)		L: (zu W) kichert/ lacht				
26	(wie 11)		W: (zu L) lächelnd L: (zu W) breites L.	ruhig, freundlich	W: Do you know something, Clark?		W: Weißt du was, Clark,
27	Nahe; W rechts/Bl. n. links (v. vorne); L li./Bl. n. re. (schräg v. hinten)		W: (zu L) zufrieden, lächelnd L: (zu W)	feststellend, liebepoll, leicht schwermütig	W: You are <u>pretty much</u> the only thing that makes me wanna get up in the morn- ing.	leicht emotional/ schwermütig	W: du bist so ziemlich der einzige Grund, warum ich morgens aus dem Bett möchte.
28	Nahe; L Mitte/Bl. n. re. (schräg v. vorne), W re. (Hinterkopf)		W: (zu L); L: (zu W) erfreut, gerührt, hoffnungsvoll	ruhig, hoffnungs- voll, bestimmt	L: Then let's <u>go</u> some- where!	ruhig, hoffnungs- voll, flehend	L: Dann <u>lass</u> uns irgendwo hin gehen.
29	Nahe L/W (wie 28)		W: (zu L) L: (zu W) flehend	ruhig, flehend	L: <u>Anywhere</u> in the world. Just <u>you</u> and <u>me</u> .	ruhig, flehend	L: An irgendeinen Ort auf der Welt, nur wir beide.
30	Nahe; W re./ Bl. n. li. (v. vorne), L li./Bl. n. re. (Hin- terkopf)		W: (zu L) lächelnd L: (zu W)	ruhig, fragend	L: What do you <u>say</u> ?	ruhig, fragend	L: Was sagst du?

31	Nahe W/L (wie 30)		W: (zu L); L: (zu W)	atmet hörbar durch die Nase ein			
32	Nahe L/W (wie 28)		L: (zu W) hoffnungsvoll; W: (zu L)	ruhig, flehend; bestimmt	L: Say <u>yes</u> , Will! - Go on.	ruhig, hoffnungsvoll; bestimmt	L: Sag ja, Will. - Na los!
33	Nahe W/L (wie 30)		W: (zu L) Lächelt → breites Lachen	zustimmend	W: Okay.	resignierend	W: Okay.
34	Nahe W/L (wie 30)		W: (zu L) Lächelt → breites Lachen	fröhlich, glücklich	L: Yeah?	gehaucht	L: Ja.

Szene 30 | 01:21:00-01:21:29



4

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Halbtotale, Mitte: L, rechts: Ws Arm	L sitzt auf der Terrasse (beim Frühstück, lesend), offene Tür zum Zimmer, wo W im Bett liegt; sieht, das W wach ist	L: (zu W) lächelt, steht auf, legt ihr Buch nieder	fröhlich	L: Hey, <u>you</u> !	liebepoll	L: <u>Na</u> , du?
2	Halbtotale, Mitte: L	L geht zum Bett, bleibt am Fußende stehen	L: (zu W) besorgt; nähert sich aber hält Distanz	interessiert, besorgt	L: How are you feeling?	interessiert, besorgt	L: Wie fühlst du dich?
3	Halbnah W, im Bett liegend, von vorne		Gesichter jeweils zueinander	ruhig, bestimmt	W: Better.	ruhig, bestimmt	W: Besser.
4	Totale/Halbt., links L, Mitte links W		Gesichter jeweils zueinander	ruhig, fragend	W: So, what's the <u>plan</u> for today?	ruhig, fragend	W: Also, was ist der <u>Plan</u> für heute?
5	Totale/Halbt., links L, Mitte links W		L: (zu W) Gestik aktiv	überlegend/ vorschlagend	L: Um, well, we can stay <u>here</u> for a bit.	vorschlagend/ euphorisch	L: Ähm, wir können noch eine Weile <u>hier</u> bleiben.
6	Totale/Halbt., links L, Mitte links W		L: (zu W) Gestik aktiv	euphorisch	L: 'Cause they rent <u>DVDs</u> at the front desk.	vorschlagend/ euphorisch	L: An der Rezeption kann man sich <u>DVDs</u> ausleihen.
7	Halbnah W, im Bett liegend, von vorne		W: (zu L) lächelnd, blinzelt zur Seite	amüsiert, belehrend	W: We didn't come all this way to watch DVDs,	amüsiert, belehrend	W: Wir sind nicht soweit geflogen, um uns <u>DVDs</u> anzusehen,

8	Halbnah L, leicht von unten		L: (zu W) lächelt → strahlt; Zeigefinger/Daumen vor dem Bauch verschränkt → lässt die Hände sinken	amüsiert/ liebepoll	W: Clark.	liebepoll	W: Clark.
---	-----------------------------	--	--	------------------------	-----------	-----------	-----------

Szene 32 | 01:22:40-01:24:20



10

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Nahe L, rechts/Fokus; links: unscharf W	L beginnt, die Terrassentür zu schließen	L: besorgt, Bl. nach draußen	bestimmt, fordernd	W: <u>No!</u> Don't.	bestimmt, fordernd	W: <u>Nein!</u> Nicht.
2	Halbnah L, von innen nach draußen		L: dreht sich zu W	bestimmt, fordernd	W: Leave 'em open.	bestimmt, bittend	W: Lass sie offen!
3	Halbnah/Nah W		(zu L) lächelt	bestimmt	W: I wanna see it.	erklärend	W: Ich will das sehen.
4	Halbnah/Nah W		(zu L) liebevolles L.				
5	Halbnah L (wie 2)	steht bei der Terrassentür	(zu W) lächelt				
6	Halbnah L	Blitz schlägt am Meer ein	L dreht den Kopf → Meer				
7	Halbnah/Nah W		(zu L) lächelt/lacht				
8	Halbtotale L, Raum vom Bett aus	L geht zu W; draußen: Regen/Blitze	(zu W) lächelt, fröhlich				
9	Nahe W li./Fokus, L re./unscharf	L hebt Ws Kopf, schüttelt das Kissen auf; selbstsicher	L: Blick an die Wand hinter W, fokussiert, W: (zu L)				
10	Nahe L links, W rechts		W: (zu L); L: senkt Bl. zu W, fürsorglich; Bl. n. unten, lächelt				
11	Nahe L links, W rechts		W: (zu L) ernst, blinzelt, L: (zu W) erwartend	leicht zitternde Stimme, bestimmt	W: Don't go back to your <u>room</u> tonight, Clark.	leise, bestimmt, fordernd	W: Geh heute <u>nicht</u> in dein Zimmer, Clark.
12	Nahe L links, W rechts		L: (zu W) ausdruckslos/überrascht → sanftes L. W: (zu L) leichtes L.				

13	Halbnah/Nah L links W rechts	L legt sich neben W, lehnt sich an seine Schulter	L: lächelt etw. unsicher/zufrieden; W/L: Bl. n. draußen; L hält etw. Abstand zu Ws Kopf				
14	Totale	Meer, Blitz					
15	Halbnah/Nah L links W rechts		W: (zu L); L: (zu W), richtet sich auf, nähert sich langsam Ws Gesicht an; W: blinzelt				
16	Nahe L links, W rechts	L und W küssen sich langsam, das Licht geht aus (mit einem Blitz)	W/L: schließen die Augen				
17	Nahe L links, W rechts		L bewegt den Kopf leicht weg von W; W/L: öffnen ihre Augen, lächeln einander an				

Szene 35 | 01:24:46–01:29:30



6



7

	Filmbild: Komposition/Einstellung	Handlung/Visuell	Mimik/Gestik/Proxemik	Parasprachlich (EN)	Verbal-auditiv (EN)	Parasprachlich (DE)	Verbal-auditiv (DE)
1	Halbnah L	L steht am Strand	L: (zu W) strahlt; Hände in die Hüfte gestemmt; schüttelt den Kopf; einige Distanz, aber direkter Augenkontakt	fröhlich	L: I don't <u>wanna</u> go home.	fröhlich	L: Ich will nicht nach Hause.
2	Halbnah L		Bl. zur Seite, dann zu W; hebt kurz die Hände zum Kopf	fröhlich	L: This is... This has been the <u>best!</u>	glücklich, beeindruckt	L: Das ist... das war echt <u>unglaublich</u> .
3	Halbnah W		(zu L) freundlich lächelnd	selbtsicher	L: You're <u>glad</u> you came, right?	feststellend	L: Du bist froh, dass du hierhergekommen bist, oder?
4	Halbnah W		(zu L) freundlich lächelnd	flüsternd	W: Yes.	ruhig	W: Ja.
5	Halbnah/Halbtotale; abwechselnd L/W	L tanzt zur Musik → tanzend zu W	W: (zu L) lacht				
6	Halbnah L		(zu W) strahlt	bewundernd	W: You...	bewundernd	W: Du...

7	Halbnah W (re., v. vorne/seitlich), L (li., v. hinten/seitlich)		W: (zu L) lächelt fröhlich	energisch, bewundernd	W: You are <u>something else</u> , Clark.	bewundernd, feststellend	W: Du bist was <u>Besonderes</u> , Clark.
8	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)	L nähert sich W	L: lacht, sieht zu Boden → Bl. zu W	bestimmt	L: Well...	flüsternd	L: Tja...
9	Halbnah W (v. vorne), L (v. hinten) → umgekehrt → Nahe	L setzt sich auf Ws Schoß, sie küssen sich	L: beide Hände an Ws Nacken; körperlich sehr nahe				
10	Nahe W (v. vorne/seitlich), L (v. hinten/seitlich) → umgekehrt (wie 13)	W unterbricht den Kuss	W: Augen geschlossen, verzweifelt, L: (zu W) fragend/mitfühlend	verzweifelt Ausatmen		verzweifelt Ausatmen	
11	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	* bestimmt/ schwermütig	W: I have to tell you something.	* schwermütig	W: Ich muss dir etwas sagen.
12	Nahe W, L (wie 10)		L: (zu W) nickt	bestimmt	L: I <u>know</u> .	bestimmt	L: Ich weiß.
13	Nahe L (v. vorne/seitlich), W (v. hinten/seitlich)		L: (zu W) blinzelt	verständnisvoll	L: I know about <u>Switzerland</u> .	bestimmt, traurig	L: Ich weiß das mit der Schweiz.
14	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst, überrascht	schwermütig	L: I have known... for <u>months</u> .	bestimmt, schwermütig	L: Ich weiß es schon seit Monaten.
15	Nahe W, L (wie 10)		L: (zu W) ernst	bestimmt	L: Listen, I know	belehrend	L: Hör zu, mir ist klar,
16	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) ernst	verständnisvoll	L: that this is not <u>how</u> you would have chosen it.	belehrend, mitfühlend	L: dass du dir das nie ausgesucht hättest.
17	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) strahlend	* hoffnungsvoll	L: But I... can make you <u>happy!</u>	gefühlbetont	L: Aber ich... ich weiß, ich kann dich <u>glücklich</u> machen.
18	Nahe W, L (wie 10)		W schüttelt den Kopf, Bl. kurz weg	ablehnend, flüsternd	W: No.	ablehnend, flüsternd	W: Nein!
19	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) fragend	verständnislos/ enttäuscht	L: What?	verständnislos/ enttäuscht	L: Was?
20	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) überrascht/schockiert; bewegt Kopf leicht weg von W	ablehnend, flüsternd	W: No, Clark.	bestimmt	W: Nein, Clark.
21	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	* verteidigend	W: I get that this could be a <u>good life</u> .	ruhig, sachlich	W: Schon klar, das könnte ein gutes Leben sein.
22	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	bestimmt	W: But it's not... <u>My life</u> .	ruhig, erklärend	W: Aber das ist nicht <u>mein</u> Leben.
23	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) verzweifelt	* schwermütig	W: It's not even close.	beteuernd	W: Nicht einmal <u>annähernd</u> .
24	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) traurig	* erklärend	W: You never <u>saw</u> me before.	* schwermütig	W: Du hast <u>nicht gesehen</u> , wie ich <u>früher</u> war.

25	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) leichtes Lächeln, schließt kurz die Augen	bestimmt, Freude	W: I <u>loved</u> my life. I <u>really... loved</u> it. -	beteuernd	W: Ich habe mein Leben <u>geliebt</u> ... Es <u>wirklich</u> geliebt. -
26	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst, verzweifelt	bestimmt, ernst	W: I can't <u>be</u> the kind of man, who <u>just accepts</u> this.	schwermütig	W: Ich kann niemals ein Mann sein, der <u>das hier</u> akzeptiert.
27	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) vorwurfsvoll, enttäuscht	vorwurfsvoll	L: You're not giving it a chance.	enttäuscht	L: Du gibst dem gar keine <u>Chance</u> ?
28	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) besorgt/verzweifelt	vorwurfsvoll/feststellend	L: You're not giving <u>me</u> - a chance.	enttäuscht, feststellend	L: Und du gibst <u>mir</u> keine Chance.
29	Nahe W, L (wie 10)		W: lächelt schwermütig, presst Augen und Mund zusammen	gefühlbetont, positiv	L: I have become a <u>whole new person</u> these last six months, <u>because</u> of you.	traurig, flehend	L: Ich... Ich bin in den letzten sechs Monaten <u>deinetwegen</u> ein <u>ganz neuer Mensch</u> geworden.
30	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) liebevoll lächelnd; schüttelt leicht den Kopf	positiv, energisch	W: I know! And that's why I can't have you <u>tied</u> to me.	zustimmend, hoffnungsvoll	W: Ich <u>weiß!</u> Und deshalb will ich nicht, dass du an mich <u>gefesselt</u> bist.
31	Nahe L, W (wie 13)		L: verständnislos				
32	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst, traurig	* traurig	W: I don't want <u>you</u> - to miss all the things that someone else could <u>give</u> you.	* schwermütig	W: Ich will nicht, dass du... verpasst, was ein anderer dir <u>geben</u> könnte.
33	Nahe W, L (wie 10)		L: schüttelt den Kopf W: (zu L) ernst	* traurig	W: And <u>selfishly</u> , I don't want you to <u>look</u> at me one day and feel even the <u> tiniest</u> bit of <u>regret</u> ...	* erklärend/schwermütig	W: Und schon aus Egoismus will ich nicht, dass du mich eines Tages ansiehst und auch nur das geringste bisschen Reue oder
34	Halbnah L (v. vorne/seitlich), W (v. hinten/seitlich)		L: schüttelt den Kopf, verzweifelt	* traurig	W: or <u>pity</u> .	* erklärend/schwermütig	W: Mitleid empfindest.
35	Halbnah L (v. vorne/seitlich), W (v. hinten/seitlich)		L: (zu W) verzweifelt	entsetzt, beteuernd	L: I would <u>never</u> think that!	beteuernd	L: Das würde nie geschehen!
36	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) traurig	flüsternd, bestimmt	W: You don't <u>know</u> that.	flüsternd	W: Das weißt du nicht.
37	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) verzweifelt	schwermütig	W: I can't watch <u>you</u> -	bestimmt	W: Ich <u>kann</u> dich nicht...
38	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) lächelt	* schwermütig	W: wandering around the annex in your <u>crazy</u> dresses -	* schwermütig	W: im <u>Anbau</u> rumlaufen sehen, mit deinen verrückten Kleidern
39	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) traurig/verzweifelt	* verzweifelt	W: or see you <u>naked</u> and not - not be able to do...	* schwermütig/verzweifelt	W: oder dich <u>nackt</u> sehen, und nicht - nicht <u>im Stande</u> sein

40	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) lächelt verzweifelt	* verzweifelt	W: Oh God, <u>Clark</u> ! If you had <u>any</u> idea of what I want to do to you right now!	* verzweifelt, energisch	W: Oh <u>Gott, Clark</u> , wenn du eine <u>Ahnung</u> hättest, was ich jetzt am liebsten mit dir <u>tun</u> würde!
41	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) schluchzt				
42	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L)	flüsternd, energisch	W: I can't <u>live</u> like this.	flüsternd, energisch	W: So <u>kann</u> ich nicht leben. Ich kann nicht.
43	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) schüttelt leicht den Kopf	flehend, schluchzend	L: Please – Will! <u>Please!</u>	seufzend, flehend	L: Bitte, Will, bitte.
44	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) traurig	bestimmt	W: Shh! <u>Listen!</u>	bestimmt	W: Schh...! Hör zu!
45	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) verzweifelt	* positiv	W: This...	* verträumt	W: Das -
46	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) lächelnd, hoffnungsvoll	* positiv	W: Tonight. - Being <u>with you...</u>	* verträumt	W: Heute Nacht, zusammen mit dir -
47	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) lächelnd/traurig L: (zu W) schüttelt den Kopf	W: * positiv L: schluchzend	W: is <u>the most wonderful</u> thing L: No... W: you could have <u>ever</u> done for me.	W: * positiv L: schluchzend	W: Ist das Wundervollste... L: Nein! ...was du jemals für mich tun konntest!
48	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	* bestimmt	W: But I <u>need</u> it to end here.	bestimmt	W: Aber ich will, dass es hier endet.
49	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst/leicht verärgert	* leicht wütend, bestimmt	W: No more <u>pain</u> and <u>exhaustion</u> and waking up every <u>morning</u> , already wishing it was over.	bestimmt/schwermütig	W: Keine <u>Schmerzen</u> mehr und <u>Erschöpfung</u> . Und nicht jeden <u>Morgen</u> aufzuwachen und sich schon zu wünschen es wäre <u>vorbei</u> .
50	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	(kurzes Stöhnen) überzeugt	W: It's not <u>going</u> to get better than this.	bestimmt, betuernd	W: Es wird mir <u>nie mehr</u> besser gehen als jetzt.
51	Nahe L, W (wie 13)		L wendet den Kopf ab, Bl. zu Boden → hebt den Bl. zu W	resignierend	W: The <u>doctors</u> know it, and I know it.	bestimmt, sachlich	W: Die <u>Ärzte</u> wissen es, und <u>ich</u> weiß es.
52	Nahe W, L (wie 10)		W: traurig; blickt mehrmals kurz weg	* bestimmt	W: When we get back, I am going to go to Switzerland.	bestimmt	W: Wenn wir zurück <u>sind</u> , <u>fahre</u> ich in die Schweiz.
53	Nahe W, L (wie 10)		L: schluchzend, dreht den Kopf weg, schüttelt den Kopf	L: schluchzend W: bittend	L: No... W: So I'm asking you, if you <u>feel...</u>	L: schluchzend W: bittend	L: Nein... Und ich <u>bitte</u> dich, wenn deine <u>Gefühle...</u>
54	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) leichtes Kopfschütteln	* bestimmt	W: the things you say you feel.	bittend	W: so sind wie du <u>sagst...</u>
55	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst, bittend	* auffordernd	W: Come with me.	bittend/auffordernd	W: dann komm mit.
56	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) schluchzend, verzweifelt	stark schluchzend	L: I know, but – I thought I was <u>changing your mind!</u>	schluchzend, enttäuscht	L: Ich dachte ich hätte dich <u>umgestimmt</u>

57	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst	* bestimmt	W: <u>Nothing</u> was ever going to change my mind.	* bestimmt	W: <u>Nichts</u> hätte mich jemals umstimmen können.
58	Nahe L, W (wie 13)		L: (zu W) verzweifelt; W: (zu L) ernst	* leicht trotzig	W: I promised my parents	* leicht trotzig/ bestimmt	W: Ich hab' meinen Eltern sechs Monate versprochen
59	Nahe W, L (wie 10)		W: (zu L) ernst/traurig	* bestimmt, erklärend	W: <u>six months</u> , and that's what I've given them.	sachlich	W: und die hab' ich ihnen gegeben.
60	Nahe W, L (wie 10)		L: schluchzend, verzweifelt W: besorgt				
61	Halbnah L (v. vorne/seitlich), W (v. hinten/seitlich)		L dreht den Kopf weg, halt sich die Hand vor den Mund	schluchzend	L: No, no!	schluchzend	L: Nein... Nein...
62	Halbnah W (v. vorne), L (v. hinten)	L steht auf	W: (zu L); L vergrößert die Distanz	bestimmt	L: No.	bestimmt	L: Nein!
63	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)		L: (zu W) verzweifelt	schluchzend, bestimmt	L: Don't say another <u>word</u> .	schluchzend, flehend	L: Sag <u>kein</u> Wort mehr.
64	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)		L: (zu W) verzweifelt, Kopfschütteln	schluchzend, wütend	L: You're so <u>selfish</u> !	schluchzend, verärgert	L: Du bist so <u>egoistisch</u> .
65	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)		L: (zu W) verzweifelt/wütend; schnelles Kopfschütteln	schluchzend, verzweifelt	L: I... tore my <u>heart</u> out... in front of you. And all you can say is " <u>no</u> ".	schluchzend, enttäuscht	L: Ich... reiß mir vor dir das <u>Herz</u> aus dem Leib und alles was du sagen kannst ist „ <u>nein</u> “.
66	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)		L: (zu W) verzweifelt/verletzt	schluchzend, verständnislos	L: And now... you want me to come and watch the <u>worst</u> thing you can <u>possibly</u> imagine.	schluchzend, enttäuscht	L: Und jetzt willst du, dass ich mitkomme und das <u>schreckliste</u> mitansehe, dass man sich vorstellen kann.
67	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)		L: (zu W) verzweifelt/verletzt	schluchzend, verärgert	L: Do you have any idea of what you are asking?	schluchzend, enttäuscht	L: Ist dir eigentlich <u>klar</u> , was du da <u>verlangst</u> ?
68	Halbnah W (v. vorne), L (v. hinten)		W: (zu L) ernst/traurig, schluckt	schluchzend, wütend/ verzweifelt	L: I wish... I had never taken this... <u>stupid</u> job.	schluchzend, enttäuscht	L: Ich wünsche ich hätte diesen <u>blöden</u> Job niemals <u>angenommen</u> .
69	Halbnah L (v. vorne), W (v. hinten)	L dreht sich um und geht	L: (zu W) verzweifelt/verletzt	schluchzend, wütend	L: I wish I had <u>never</u> met you.	schluchzend, verletzt	L: Ich wünschte, ich wär' dir <u>niemals</u> begegnet.
70	Halbtotale W, L	Louisa geht weg	W: (zu L)	bestimmt, bittend	W: Louisa!	bestimmt, bittend	W: Louisa!
71	Halbnah W		W: (zu L) verzweifelt				
72	Halbn. W (v. hinten)	W ruft L nach		laut, verzweifelt	W: Louisa!	laut, verzweifelt	W: Louisa!

*leicht zitternde Stimme

Abstract (DE)

Ausgehend von der Problematik, dass das Englische und das Deutsche sich in ihren Anredesystemen unterscheiden und dies oft als Übersetzungsproblem gesehen wird, wurde in dieser Arbeit untersucht, ob in der deutschen Synchronisationsfassung des englischsprachigen Liebesfilmes „Me Before You“ eine andere Beziehungsdynamik der Hauptcharaktere entsteht, da im Deutschen – im Gegensatz zum Englischen, wo es nur ein Anredepronomen gibt – zwischen „Sie“ und „du“ unterschieden werden muss. Da angenommen wurde, dass die Funktion der Charakterisierung dieser Beziehung, auf allen Ebenen des audiovisuellen Textes realisiert wird, wurden die sprachlichen Anredeelemente (Pronomen wie auch nominale Anrede) in Bezug auf die Gesamtwirkung all dieser Ebenen analysiert. Dabei wurde festgestellt, dass im Deutschen eine leicht veränderte Wahrnehmung bestimmter semantischer Aspekte der Beziehungsdynamik möglich ist, jedoch auch, dass die Intonation ausschlaggebend dafür ist, wie ein verwendetes Anredeelement wirkt. Zusätzlich kann angenommen werden, dass die visuelle Ebene eine wichtige Rolle dabei spielt, wie eine Beziehung wahrgenommen wird.

Abstract (EN)

The fact that English and German differ in their address systems has been judged problematic for translation. Based on this observation, the aim of this master's thesis was to assess the (potential) reception of the main character's relationship in "Me Before You" – an English romantic movie – compared to its German dubbed version, since in German, the distinction between address pronouns "Sie" and "du" is required whereas in English it is not (as "you" is the only pronoun of address). Assuming that in audiovisual texts, relationships are characterised by a synergy of meanings on all levels of the text, elements on all those levels have been taken into account in order to analyse address forms (pronouns as well as nominal address) in relation to the overall effect on the potential recipient. It was found that the relationship between the main characters might be interpreted slightly different in German regarding semantic aspects that can be expressed through address and other elements throughout the audiovisual text. How a relationship is perceived was found to be dependent on the speaker's tone of voice when uttering a pronoun of address, but also visual inputs are judged essential in the overall effect of the displayed relationship.