

**Möglichkeiten und Grenzen der Filmsynchronisation
aufgezeigt anhand eines Vergleichs
des französischen Films „Intouchables“ mit
seiner deutschen Synchronfassung
(„Ziemlich beste Freunde“)**

B.A.-Arbeit

zur

Erlangung des akademischen Grades

"Bachelor of Arts"

der Philologischen, Philosophischen und

Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der

Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Simone Werner

aus Schweinfurt

WS 2013/14

FrankoMedia

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 3
1. Synchronisation als Übertragungsform fremdsprachiger Filme	S. 5
1.1 Begriffsklärung „Synchronisation“	S. 5
1.2 Produktionsphasen bei der Synchronisation	S. 5
1.3 Synchronisation und Translationswissenschaft: Ist Synchronisation Übersetzung?	S. 7
1.4 Pro und Contra des Übertragungsverfahrens „Synchronisation“	S. 9
1.5 Exkurs: andere Länder, andere Ansichten über Synchronisation ¹	S. 12
2. Vergleich des Films „Intouchables“ mit seiner deutschen Synchronfassung	S. 14
2.1 Filmauswahl und -inhalt	S. 14
2.2 Analyse der deutschen Synchronfassung von „Intouchables“	S. 17
2.2.1 Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte	S. 17
2.2.1.1 Quantitative Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte	S. 17
2.2.1.2 Qualitative Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte	S. 27
2.2.2 Synchronität zwischen dem gesprochenen deutschen Text und der Gestik beziehungsweise Mimik der Schauspieler	S. 41
2.2.3 Inhaltliche Besonderheiten bei der Übertragung der Dialogtexte	S. 47
2.2.3.1 Veränderungen des Verständnisses und der Komik wegen	S. 47
2.2.3.2 Landes- und sprachspezifische Elemente	S. 53
2.2.3.3 Akzent und Muttersprache Fatous	S. 56
2.2.3.4 Jugendsprache	S. 57
2.2.3.5 Übersetzungsfehler, „Synchrondeutsch“ und andere Auffälligkeiten	S. 61
2.2.4 Wahl und Wirkung der Synchronstimmen	S. 65
Fazit	S. 69
Quellenverzeichnis	S. 75
Anhang	S. 80

¹ angelehnt an „Andere Länder, andere Ansichten über Untertitel“. s. Gottlieb, Henrik: Authentizität oder Störfaktor, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 12.

Einleitung

„Durch die Bearbeitung ausländischer Spielfilme für das deutsche Publikum können Personen verschwinden, andere auftauchen, werden Stumme Sprechende und aus Widerstandskämpfern Naturwissenschaftler.“² Mit diesem Zitat spielt Pruys auf die 1952 veröffentlichte, grob verfälschte und um über 20 Minuten kürzere deutsche Erstsynchronfassung des amerikanischen Films „Casablanca“ an. Um den Erfolg des Films auch beim deutschen Publikum zu garantieren, wurde bei der Übertragung der gesamte Komplex des Nationalsozialismus eliminiert und durch eine Agentengeschichte ersetzt.³ „Casablanca“ zeigt auf besonders drastische Weise, wie gravierend Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassung (in diesem Fall primär aus zensurbedingten Gründen) sein können. Tatsächlich kommt der Großteil der in Deutschland synchronisierten Filme den Ursprungsfassungen inhaltlich sehr nahe und weist eher subtilere Unterschiede auf.⁴ Abweichungen vom Original ergeben sich aufgrund bestimmter Erfordernisse und Einschränkungen, die die Übertragungsart „Synchronisation“ mit sich bringt.

In diesem Kontext kann zunächst beispielsweise das Anstreben von Lippen- und Gestensynchronität in den deutschen Dialogen genannt werden. „Zwingt die[s] Synchronautoren doch oft dazu, ein anderes, weniger genaues, aber dafür im Sinne der Mundbewegungen und Gesten ‚passenderes‘ Wort zu wählen.“⁵ Jede Synchronübersetzung ist demnach immer ein Kompromiss aus den verschiedenen Synchronitäts-Wahrungen und der Authentizität, Natürlichkeit und Verständlichkeit der Dialoge.⁶ Um Letztere zu garantieren, müssen einzelne Textpassagen unter anderem der Komik wegen speziell auf das deutsche Publikum zugeschnitten werden. Damit der Zuschauer glaubt, die Synchronversion sei das eigentliche Original, gilt es generell, Häufungen von asynchronen Stellen und auffällige Verstöße gegen die oben genannten Synchronitäten zu umgehen.⁷ Wie in Kapitel 2.2 noch genauer erläutert wird, gibt es in jedem Film Stellen, etwa frontale Nahaufnahmen des Gesichts eines Schauspielers bei guten Lichtverhältnissen, an denen akribisch auf die Einhaltung der verschiedenen Synchronitäten geachtet werden muss. Daneben existieren jedoch auch solche, etwa Off-Passagen, in denen der Sprecher nicht zu sehen ist, an denen Synchronautoren beim Verfassen der Dialoge sehr viel Spielraum haben.

² Pruys, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation – Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*, Tübingen, 1997, S. 7.

³ s. Bräutigam, Thomas: *Lexikon der Film- und Fernseh-synchronisation*, Berlin, 2001, S. 18.

⁴ s. Pruys, Guido Marc: S. 7.

⁵ Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*, Frankfurt am Main, 1997, S. 122.

⁶ s. Pruys, Guido Marc: S. 41.

⁷ s. Herbst, Thomas: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien – Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen, 1994, S. 70.

Pisek hebt im Kontext einer gelungenen Synchronfassung außerdem hervor, „daß die Auswahl der ‚richtigen‘ Synchronsprecher von mindestens ebenso großer Bedeutung ist wie die Qualität der Übersetzung.“⁸

Die Synchronisation hat sich nach dem Aufkommen des Tonfilms 1929 in Deutschland gegen zwei weitere Methoden der Filmübertragung, das *voice over*⁹ und die Untertitelung¹⁰, durchgesetzt, sodass dort heute „von der Kindersendung über die Literaturverfilmung bis zum Pornofilm fast alle Importe synchronisiert werden.“¹¹ Obwohl in Kapitel 1.4 und 1.5 dieser Arbeit, in denen es um die Vor- und Nachteile der jeweiligen Übertragungsverfahren und die spezifischen Präferenzen einzelner Länder für eine Methode geht, auch auf die beiden genannten Verfahren eingegangen wird, beschäftigt sie sich primär mit den Möglichkeiten und Grenzen der Synchronisation. Um diese zu erörtern, wird „Synchronisation“ zunächst definiert (1.1). Im Anschluss daran (1.2) werden die Produktionsphasen der Synchronisation erläutert und aufgezeigt, inwiefern bei einem Synchrontext überhaupt von einer Übersetzung gesprochen werden kann (1.3). An die oben erwähnten Kapitel 1.4 und 1.5 schließt sich der analytische und zugleich umfassendere Teil der Arbeit an.

Anhand eines Vergleichs der deutschen Synchronfassung des Films „Ziemlich beste Freunde“ mit dem französischen Original „Intouchables“ (2011) werden nach einem einleitenden Kapitel (2.1) über Filmauswahl und -inhalt anhand einschlägiger Szenen Strategien, die die Möglichkeiten und Grenzen der Synchronisation aufzeigen, dargelegt und analysiert. Zunächst wird neben den zwei unterschiedlichen Formen der Lippensynchronität (2.2.1) die Synchronität zwischen dem gesprochenen deutschen Text und der Gestik beziehungsweise Mimik der Schauspieler untersucht (2.2.2). Im darauffolgenden Kapitel (2.2.3) sollen verschiedene textuelle Änderungen begründet und weitere bei der Übersetzung der Dialogtexte vorkommende Besonderheiten, etwa die Übertragung von jugendlicher Sprache, Übersetzungsfehler oder sogenanntes „Synchronddeutsch“, analysiert werden. Anschließend (2.2.4) wird untersucht, ob und inwiefern der Stimmaustausch die Charakterisierung und Wirkung einzelner Figuren verändert. In einem Fazit wird die untersuchte Synchronfassung resümierend bewertet. Außerdem werden an dieser Stelle weitere im Zusammenhang mit den Grenzen und Möglichkeiten der Synchronisation gewonnene Ergebnisse zusammengetragen.

⁸ Pisek, Gerhard: *Die grosse Illusion – Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*, Trier, 1994, S. 79.

⁹ Maier, Wolfgang: S. 35: „Es beläßt die Originalsprache und legt bloß einen deutschsprachigen Kommentar darüber, wobei die Originalstimme von der Lautstärke her zurückgenommen wird und der deutsche [nicht lippensynchrone] Text im Vordergrund zu hören ist.“

¹⁰ Hurt, Christina; Widler, Brigitte: Untertitelung/Übertitelung, in: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. [Hrsg.]: *Handbuch Translation*, Tübingen, 1998, S. 261: „Als *Untertitel* bezeichnet man die gekürzte Übersetzung eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist.“

¹¹ Pruys, Guido Marc: S. 8.

1. Synchronisation als Übertragungsform fremdsprachiger Filme

1.1 Begriffsklärung „Synchronisation“

„Bei der Synchronisation wird die Dialogspur des Originalfilms durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt. Man sieht den Film, als wäre er in der Zielsprache gedreht worden, und kann beim Zuschauen vergessen, dass man eine Übersetzung sieht.“¹²

Jeder Schauspieler erhält dabei eine eigene deutsche Synchronstimme. Hesse-Quack verweist im Kontext mit dem Synchronisationsprozess explizit auf den technischen Aspekt – das Mischen des Originalbildstreifens mit dem Tonstreifen, auf dem sich der neuaufgenommene deutsche Dialog befindet.¹³ Wie aus den Aufführungen hervorgeht, handelt es sich bei der Synchronisation um einen Vorgang, an dem mehrere Instanzen beteiligt sind. Die einzelnen Produktionsphasen werden im folgenden Kapitel erläutert.

1.2 Produktionsphasen bei der Synchronisation

Zur Erstellung der deutschen Synchronfassung fertigt ein Übersetzer anhand der sogenannten *continuities* (fremdsprachliche Dialoglisten) zunächst eine Rohübersetzung der Originaldialoge an. Ziel dabei ist es, das Gesagte möglichst wortgetreu wiederzugeben, wobei die Länge des Textes und die Mundstellung der Darsteller bewusst nicht berücksichtigt werden. Der Übersetzer, dem der Film oftmals gar nicht zur Verfügung steht, klammert Elemente wie „Intonation, Mimik und Gestik, die für die Interpretation einer Äußerung entscheidend sein können“¹⁴, bei seiner Arbeit also von vornherein aus. Erst die nun folgende Instanz, der Synchronautor, der die entscheidende Rolle im Übertragungsprozess innehat, bezieht das Filmmaterial und damit auch die in der Einleitung erwähnten technischen und bildbedingten Erfordernisse in seine Arbeit mit ein. Auf Grundlage der Rohübersetzung erstellt er unter Berücksichtigung der verschiedenen Synchronitäten einen inhaltlich möglichst adäquaten und flüssigen deutschen Text, der als Ganzes Synchron- oder Dialogbuch genannt wird. Nur selten kann der Dialog der Rohübersetzung dabei unverändert übernommen werden.

„In den meisten Fällen muß er vollständig ‚umgebaut‘, müssen Worte und Sätze verändert werden, damit diese sich mit der Mundstellung und vor allem mit dem jeweiligen ‚Lippenschluß‘ des sprechenden Darstellers decken. Oftmals kann der Sinn eines Satzes nur durch eine Umschreibung zum Ausdruck gebracht werden.“¹⁵ Dann muß der Synchron-Autor wiederum Sätze, die erst später gesprochen werden, ‚vorziehen‘, muß er für ein unübersetzbares Wortspiel einen treffenden deutschen Vergleich oder Ersatz finden, und ebenso für einen bestimmten Jargon oder Dialekt.“¹⁶

¹² Jüngst, Heike Elisabeth: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen, 2010, S. 2.

¹³ s. Hesse-Quack, Otto: *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: eine interkulturelle Untersuchung*, München/Basel, 1967, S. 13.

¹⁴ Herbst, Thomas: S. 199.

¹⁵ Teilweise müssen dabei zusätzlich kulturspezifische Informationen auf den deutschen Zuschauer zugeschnitten werden. Maier, Wolfgang: S. 105: „Bezieht sich ein Satz beispielsweise auf einen in den USA populären Talkmaster, den aber hierzulande niemand kennt, so wählt er [der Synchronautor] bei der Synchronisation besser den Namen einer Person, die auch bei uns bekannt ist.“

¹⁶ Gutbrod, Curt Hanno: Von der Filmidee zum Drehbuch, in: Schumann, Otto [Hrsg.]: *Das Manuskript*, Wilhelmshaven, 1954, S. 667.

In diesem Zitat wird bereits angedeutet, dass vom Synchronautor zwar quantitative (Respektieren des Lippenschlusses), nicht aber absolute qualitative Lippensynchronität (genaue Beachtung der Mundstellung) angestrebt werden soll. Letztere war laut Bräutigam zwar in den 50er Jahren noch absolutes Dogma, sei mittlerweile jedoch zweitrangig.¹⁷ Untersuchungen haben nämlich ergeben, dass der Zuschauer nicht fähig ist, Lippenbewegungen bestimmten Lautqualitäten zuzuweisen, solange er beim Ansehen eines Films diesbezüglich keine groben Fehler bemerkt.¹⁸

Resümierend kann daher festgehalten werden, dass die Wahrung von Mimik- und Gestensynchronität, eine zum Charakter der jeweiligen Figur passende Stimme sowie dem Sinn des Originals entsprechende, flüssige Dialoge wichtiger sind als eine exakte Deckungsgleichheit des Synchrontextes mit den Lippenbewegungen der Schauspieler.¹⁹

Bevor die adaptierten Dialoge im nächsten Arbeitsschritt von den Synchronsprechern eingelesen werden, wird der Film in sogenannte *takes*, kurze Filmabschnitte von maximal drei Sätzen, geschnitten. Diese werden im Aufnahmestudio wiederholt auf die Leinwand projiziert. Um möglichst keine Leerlaufzeiten bei den Synchronsprechern entstehen zu lassen und auf diese Weise Geld einzusparen, erfolgt die Aufzeichnung nicht chronologisch, sondern so, dass die Sprecher ihren Text im Ganzen aufnehmen können.²⁰

Nagel kritisiert diese Vorgehensweise, da dadurch während des sogenannten „Checkens“ durch den Synchronregisseur²¹ zwar weitere Veränderungen an einzelnen Sätzen, nicht aber an ganzen Filmsequenzen vorgenommen werden können.²² Die nicht chronologische Aufnahme der noch dazu sehr kurzen *takes* erschwere laut Reinart außerdem die Identifikation der Synchronsprecher mit ihren Rollen. Resultat sei demnach häufig eine stimmlich-intonatorisch unbefriedigende Synchronfassung.²³ Maier kritisiert Reinarts Auffassung mit der Begründung, dass selbst der Film vor dem Drehen in Szenen und Einstellungen unterteilt werde und Schauspieler daher ebenfalls zusammenhanglos spielen müssen. Dabei ergäben sich, beispielsweise während eines Set-Umbaus, für Letztere sogar deutlich längere Pausen als für die Synchronsprecher.²⁴

¹⁷ s. Bräutigam, Thomas: S. 32.

¹⁸ s. Herbst, Thomas: S. 57.

¹⁹ s. Maier, Wolfgang: S. 101.

²⁰ s. Pruys, Guido Marc: S. 91.

²¹ Er dirigiert das Einsprechen sowie die Einsätze und die Intonation der Synchronsprecher, gibt Letzteren Informationen zur Handlung und zum Kontext und fungiert oftmals auch gleichzeitig als Synchronautor. s. Knauer, Gabriele: *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig, 1998, S. 102.

²² s. Nagel, Silke: *Das Übersetzen von Untertiteln*, in: Nagel, Silke; Hezel, Susanne; Hinderer, Katharina; Pieper, Katrin: *Audiovisuelle Übersetzung – Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Frankfurt am Main, 2009, S. 47.

²³ s. Reinart, Sylvia: *Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation*, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*, Frankfurt am Main, 2004, S. 108.

²⁴ s. Maier, Wolfgang: S. 106f.

Das deutsche Sprachband ist nun fertiggestellt und wird von einem Cutter in Übereinstimmung mit dem Filmbild gebracht.²⁵ Als letzter Arbeitsschritt der Synchronisation folgt das Mischen der neuen Dialogspur mit dem vom Produzenten zur Verfügung gestellten IT-Band²⁶, auf dem sich die Geräusche und die Musik des Originalfilms befinden.²⁷

Nicht eine einzige, sondern mehrere Instanzen sind – wie gezeigt wurde – für eine gelungene Synchronfassung verantwortlich. Dennoch ist vor allem die Arbeit des Synchronautors für die endgültigen Dialoge der Synchronfassung entscheidend. In diesem Kontext unterstreicht Herbst, dass auch die Vorarbeit des Übersetzers teilweise beträchtliche Auswirkungen auf die Enddialoge des Synchronautors beziehungsweise -regisseurs haben kann.²⁸ Whitman-Linsen unter anderen kritisiert aus diesem Grund die Aufteilung eines Arbeitsvorganges (der eigentlichen Übertragung) auf zwei Instanzen und fordert, Rohübersetzung und Dialogbuch von einer einzigen Person erstellen zu lassen.²⁹

Im Folgenden werden weitere Probleme, die bei der Übertragung eines Films sowohl den Übersetzer als auch den Synchronautor vor große Herausforderungen stellen, dargelegt und erörtert, inwiefern im Zusammenhang mit Synchronertexten von Übersetzungen gesprochen werden kann.

1.3 Synchronisation und Translationswissenschaft: Ist Synchronisation Übersetzung?

Die Arbeit des Übersetzers, eine möglichst wortgetreue Translation der Originaldialoge zu erstellen, wobei er lediglich Anmerkungen zum tatsächlichen Sinn des Gesagten machen oder Übersetzungsvarianten anbieten darf, ist laut Jüngst nicht nur für ihn selbst sehr unbefriedigend³⁰, sondern auch aus sprachwissenschaftlicher Perspektive eine „äußerst fragwürdige Kategorie“³¹. Diese Herangehensweise berge die Gefahr, dass beispielsweise Übersetzungsfehler, sogenanntes „Synchronddeutsch“ oder Stilblüten entstehen, welche in den endgültigen Synchronertext übernommen werden.

Laut Reiß beginnt die Hauptproblematik des Übersetzens bei der Synchronisation erst, wenn die Respektierung einer möglichst wörtlichen Übersetzung nicht mehr möglich ist, also mit der Arbeit des Synchronautors.³² Letztere sei von so vielen Einschränkungen determiniert,

²⁵ s. Bräutigam, Thomas: S. 35.

²⁶ laut Bräutigam (ebd.) von *international tape*.

²⁷ s. Manhart, Sibylle: Synchronisation (Synchronisierung), in: Snell-Hornby, Mary u.a.: S. 265.

²⁸ s. Herbst, Thomas: S. 204.

²⁹ s. Whitman-Linsen, Candace: *Through the dubbing glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt am Main, 1992, S. 122.

³⁰ s. Jüngst, Heike Elisabeth: S. 65.

³¹ s. Herbst, Thomas: Müssen frühe Vögel Würmer fangen?, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 27.

³² s. Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, 1971, S. 53.

dass man laut Schwarzl bei der Synchronisation kaum mehr von Übersetzung sprechen könne. Nichtsdestoweniger bilde ein fremdsprachiger Text die Arbeitsgrundlage, was wiederum für die Klassifikation eines Synchrontextes als Übersetzung spräche.³³

Knauer hält im selben Kontext fest, dass eine weitere Schwierigkeit beim Übertragungsprozess darin bestehe, dass ein schriftsprachlicher Text in der Originalsprache (*continuities*) in einen mündlichen Text auf Deutsch (Dialog- oder auch Synchronbuch) übertragen werden müsse.³⁴ Als Konsequenz daraus weisen deutsche Synchrontexte häufig ein „bemerkenwert hohes Maß von Wortschatz und Konstruktionen [...] [auf], die in der spontanen gesprochenen Sprache zu formell und damit in der entsprechenden Situation unangebracht sind.“³⁵

In den Ausführungen wird bereits angedeutet, dass es für die Filmübertragung keine eindeutige Klassifikation gibt, sondern diese vielmehr einen Spezialfall der Übersetzung darstellt, und zwar insofern, „als eine geglückte Übersetzung nicht allein den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen muß.“³⁶ Die Filmtranslation stehe nämlich nicht, wie etwa die Übersetzung eines literarischen Werkes, für sich, sondern müsse mit den speziellen optischen Vorgaben des Bildes übereinstimmen. Demnach differieren auch die Anforderungen, die an eine gelungene Filmübertragung gestellt werden können.³⁷

Während laut Knauer innerhalb der Translationswissenschaft diesbezüglich bisher keine umfassenden linguistisch fundierten Theorien formuliert wurden³⁸, sind sich die meisten Autoren zumindest darin einig, dass primäres Ziel einer Filmübersetzung keine sklavische Adaptation der Dialoge ist, sondern die Gewährleistung der gleichen Wirkung des Films auf den Rezipienten der Zielsprache wie auf den des Originalfilms.³⁹ Lediglich Manhart kritisiert diese Forderung mit der Begründung, dass es keine einheitliche Wirkung eines Filmes auf ein Publikum gäbe, ebenso wenig wie die eines Buches auf eine Leserschaft, sondern dass jeder Zuschauer einen Film anders rezipiere und interpretiere.⁴⁰

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Synchrontexte bis zu einem bestimmten Punkt durchaus Gemeinsamkeiten mit anderen Übersetzungstexten aufweisen. Der Rohübersetzer beziehungsweise Synchronautor kann der Äquivalenzforderung durch den be-

³³ s. Schwarzl, Anja: Transkriptive und diachrone Aspekte der Filmsynchronisation – Auf dem Weg zur unvollständigen Metamorphose, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: *Mediale Transkodierungen – Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*, Heidelberg, 2010, S. 67.

³⁴ s. Knauer, Gabriele: S. 103.

³⁵ Herbst, Thomas: S. 173.

³⁶ ebd. S. 221.

³⁷ s. Döring, Sigrun: *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*, Berlin, 2006, S. 9.

³⁸ s. Knauer, Gabriele: S. 102.

³⁹ s. zum Beispiel Schwarzl, Anja, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: S. 66; Reiß, Katharina: S. 52; Bräutigam, Thomas: S. 33; Herbst, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 24; Mounin, Georges: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, München, 1967, S. 145.

⁴⁰ s. Manhart, Sibylle, in: Snell-Hornby, Mary u.a.: S. 264.

schriebenen Umformulierungs- und Anpassungszwang, welcher sich aufgrund der von Schwarzl als „visuellen Imperativ“⁴¹ bezeichneten geforderten Koordination von Text und Bild ergibt, im Falle der Synchronisation jedoch nur bedingt nachkommen.

Die in diesem Kapitel dargelegten Probleme verdeutlichen laut Bräutigam bereits, warum nur wenige Synchronfassungen als sehr gut oder zumindest zufriedenstellend bewertet werden.⁴² Einige Schwachstellen des Übertragungsverfahrens „Synchronisation“⁴³ wurden in den vorangegangenen Ausführungen bereits angesprochen. Im nun folgenden Kapitel werden weitere Nachteile, aber auch Vorteile der Filmsynchronisation dargelegt.

1.4 Pro und Contra des Übertragungsverfahrens „Synchronisation“

„Wenn man nach Argumenten sucht, die prinzipiell *für* die Synchronisation sprechen, findet man zuerst diejenigen, die sich aus den Nachteilen der Untertitel ergeben [...] (u.a. technisch bedingte Kürzungen des Dialogs; Ablenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers durch den Text am unteren Bildrand; unnatürlich-unpersönlicher Stil der übersetzten Dialoge bzw. Gefahr des ‚Telegrammstils‘).“⁴⁴

Dieser Ausführung kann hinzugefügt werden, dass der Rezipient einer OmU-Version (Originalfassung mit Untertiteln) durch die schnelle Abfolge der Untertitel und den dadurch entstehenden Druck, während des ganzen Films möglichst schnell lesen zu müssen, eventuell wichtige Bestandteile des Letzteren verpasst, „was bei der Ausstattung anfängt und über das Spiel der Darsteller, die Musik, die Kamerabewegungen bis hin zur Handlung reichen mag.“⁴⁵ Weitere Schwachstellen des Verfahrens bestehen darin, dass durch Untertitel keine Emotionen vermittelt werden können⁴⁶, und größere inhaltliche Veränderungen am Text, die aufgrund unterschiedlicher kultureller Verhaftung des Zielpublikums – anders als bei dem des Originalfilms – notwendig sind, bei der Untertitelung kaum möglich sind.⁴⁷

Das Kardinalproblem des Verfahrens ist der Meinung einiger Autoren nach jedoch die Tatsache, dass gesprochene in geschriebene Sprache übertragen werden muss.⁴⁸ Genau davon profitieren jedoch Gehörlose und Hörgeschädigte, während synchronisierte Filme Kindern, die noch nicht lesen können, Analphabeten und Blinden zugutekommen.

⁴¹ s. Schwarzl, Anja, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: S. 81.

⁴² s. Bräutigam, Thomas: S. 33.

⁴³ möglichst wörtliche Übersetzung, Entstehung und Übernahme von Übersetzungsfehlern, Stilblüten und „Synchrondeutsch“, Herstellen eines mündlichen Textes auf der Basis eines schriftlichen, schriftsprachlich anmutende Äußerungen im Enddialog, Aufteilung der eigentlichen Übertragung auf zwei Instanzen, teilweise starke inhaltliche Veränderung der Originaldialoge durch Einschränkungen, nicht chronologische Aufnahme der *takes* etc.

⁴⁴ Pisek, Gerhard: S. 72. Auf das *voice over*-Verfahren wird am Ende des Kapitels nur kurz eingegangen, da in den meisten Ländern – wie in Kapitel 1.5 aufgezeigt werden wird – primär entweder die Untertitelung oder die Synchronisation vorherrscht.

⁴⁵ Maier, Wolfgang: S. 42.

⁴⁶ s. Gillon, Ray: *Dubbing into a foreign language – Zur Synchronisation von Filmen*, in: Ernst, Gustav [Hrsg.]: *Sprache im Film*, Wien, 1994, S. 126.

⁴⁷ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 80.

⁴⁸ s. zum Beispiel Korycińska-Wegner, Małgorzata: *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*, Frankfurt am Main, 2011, S. 66; Maier, Wolfgang: S. 42; Gottlieb, Henrik: *Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs*, in: Friedrich, Hans-Edwin [Hrsg.]: *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld, 2002, S. 193; Pruys, Guido Marc: S. 18.

Untertitel eignen sich laut Reinart darüber hinaus zur Verbesserung der Fremdsprachenkenntnisse und des Hörverständnisses.⁴⁹ Daneben fördern sie laut Nagel auch speziell das Erlernen und die Erhaltung von Minderheitensprachen – etwa in Wales (Walisisch).⁵⁰

Das deutlich aufwändigere und dadurch teurere, aber für den Zuschauer bequemere Verfahren der Synchronisation weist ebenfalls einige Schwachstellen auf. Dabei kann bereits vorweggenommen werden, dass sich alle Einwände gegen die Synchronisation auf den Vorwurf des Verlusts der Wirkung beziehungsweise Authentizität des Originals beziehen.

Wie zu Beginn dieser Arbeit anhand des Films „Casablanca“ gezeigt wurde, kann es bei der Synchronisation von Filmen dadurch, dass der deutsche Zuschauer den Originaldialog nicht hören kann, zu beträchtlichen Verfälschungen des Letzteren kommen. Ein solcher Fall stelle laut Bräutigam eine extreme Bevormundung des Rezipienten und Geringschätzung des Originalwerks dar.⁵¹ Bei einer OmU-Version hingegen hätte zumindest ein Teil der Zuschauer, dem die Ausgangssprache vertraut ist, eine gewisse Kontrolle über die Filmübersetzungen, da er grobe inhaltliche Manipulationen sofort bemerken würde.⁵²

Ein weiteres häufig rekurreres Manko der Filmsynchronisation besteht darin, dass durch den Stimmaustausch in der Synchronfassung paralinguistische Aspekte wie Stimmlage, Artikulationsdeutlichkeit, Lautstärke, Intonation, Tonfall und Sprechtempo verloren gehen können. Letztere sind für die Charakteristik der Filmfiguren jedoch entscheidend und liefern dem Publikum Informationen, „die über den reinen Inhalt des Gesagten weit hinausgehen.“⁵³

Auch die Einheit von Gestik und Sprache falle laut Balázs der Synchronisation zum Opfer. Er erklärt diesen Sachverhalt wie folgt:

„Jede Synchronisation in einer fremden Sprache ist [...] schon darum unvermeidlich falsch und unkünstlerisch, weil zu jeder Sprache organisch auch jene ausdrucksvollen Gesten gehören, die eben für die Menschen der betreffenden Sprache charakteristisch sind. Man kann nicht englisch sprechen und dies mit italienischen Handbewegungen begleiten.“⁵⁴

Einen weiteren Nachteil des Synchronisationsverfahrens sieht Reinart in der Unmöglichkeit, stets Lippensynchronität zu erreichen, was beim Zuschauer Irritationen hervorrufen könne.⁵⁵

Wahl weist auf folgende andere Schwierigkeit hin, die sich bei der Synchronisation eines Films ergeben kann: „Viele Filme, die in irgendeiner Weise mit Mehrsprachigkeit experimentieren, werden durch die Synchronisation ihres eigentlichen Themas beraubt.“⁵⁶

⁴⁹ Das Argument, dass OmU-Fassungen auch die Lesefähigkeit der Muttersprache fördern, muss aufgrund der raschen Abfolge der Untertitel mit Skepsis betrachtet werden. s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 78.

⁵⁰ s. Nagel, Silke, in: Nagel, Silke u.a.: S. 36.

⁵¹ s. Bräutigam, Thomas: Dialoge für Deutsche, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 22.

⁵² s. Bräutigam, Thomas: S. 25.

⁵³ Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 78.

⁵⁴ Balázs, Béla: *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, Wien, 1949, S. 70.

⁵⁵ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 79.

⁵⁶ Wahl, Chris: Die Untertitelung – eine Einführung, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 9.

Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle auch kurz auf die Vor- und Nachteile des *voice over*-Verfahrens eingegangen werden. Laut Sigrun bleibe bei dieser Methode zwar der Originalton erhalten, sodass sich das Publikum einen Eindruck von den Originalstimmen machen könne, er werde beim Hören der Übersetzung jedoch als störend empfunden. Während zwar die visuelle Wahrnehmung des Zuschauers beim *voice over* nicht beeinträchtigt wird, müsse er seine Aufmerksamkeit dabei dennoch auf die beiden Sprecher aufteilen. Im Vergleich zur Synchronisation und zur Untertitelung ist das *voice over*-Verfahren nicht nur das billigste, sondern auch das aus technischer und translatorischer Sicht am wenigsten komplizierte. Der in die Zielsprache übertragene Text muss sich nämlich lediglich an der Länge des Originaltextes orientieren, er muss jedoch nicht an die Lippenbewegungen und die Körpersprache der Schauspieler angepasst werden und folgt damit insgesamt weniger formalen Zwängen.⁵⁷

Im Zusammenhang mit den Urteilen über die genannten Methoden und deren Beliebtheit, wobei die Untertitelung und die Synchronisation die beiden gängigen Verfahren der Filmübertragung darstellen, machen Koolstra, Peeters und Spinhof folgende Anmerkung: „When viewers are accustomed to one adaption method they seem not to worry about the disadvantages that go with the method. In addition, they seem to dislike the other method.“⁵⁸

Pisek fügt im selben Kontext hinzu, dass hinsichtlich der jeweiligen Präferenzen für ein Verfahren letzten Endes vier Faktoren entscheidend seien: das Genre des Materials, das übertragen werden soll (zum Beispiel Spielfilm, Fernsehserie, Unterhaltungsshow, Musical, Opernfilm, Dokumentarfilm, satirische Sendung, politisches Interview oder exotischere Filme⁵⁹), der persönliche Geschmack des Zuschauers, dessen Kenntnisse der Originalsprache des Films und seine Vertrautheit mit einer bestimmten Übertragungsform, die wiederum abhängig ist von den nationalen Sehgewohnheiten in seinem Herkunftsland.⁶⁰

Darüber hinaus sollte laut Reinart nicht unerwähnt bleiben, dass die Entscheidung für eines der Verfahren auch eine Kostenfrage ist. „Nicht von ungefähr optieren bevölkerungsärmere Länder bzw. Länder, die kleinen Sprachräumen zuzurechnen sind, besonders häufig für das Verfahren der [kostengünstigeren] Untertitelung.“⁶¹ Im nun folgenden Kapitel soll dargelegt werden, aus welchen anderen Gründen die jeweiligen Länder eines der Verfahren präferieren und welche Staaten primär welche Methode praktizieren.

⁵⁷ s. Döring, Sigrun: S. 25f.

⁵⁸ Koolstra, Cees M.; Peeters, Allerd L.; Spinhof, Herman: The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling, in: *European Journal of Communication* Nr. 17, 2002, S. 347 oder auch www.ejc.sagepub.com/content/17/3/325. (17.10.2013)

⁵⁹ s. Pisek, Gerhard: S. 42 beziehungsweise Hesse-Quack, Otto: S. 212.

⁶⁰ s. Pisek, Gerhard: S. 74.

⁶¹ Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 77.

1.5 Exkurs: andere Länder, andere Ansichten über Synchronisation⁶²

Laut Gottlieb ziehe man in allen westeuropäischen Sprachgemeinschaften mit weniger als 25 Millionen Angehörigen bei der Übertragung ausländischer Filme die Untertitelung der Synchronisation vor.⁶³ Meist hat sich in einem Land bereits unmittelbar nach der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm (Mitte der 30er Jahre) eine der Methoden⁶⁴ in dem Maße durchgesetzt, dass in der Literatur von Untertitelungs- und Synchronisationsländern gesprochen wird.⁶⁵ Nagel unter anderen weist in diesem Kontext jedoch darauf hin, dass die starre Zuordnung zu nur einem der Verfahren heute keine volle Gültigkeit mehr hat.⁶⁶

In folgenden Ländern gäbe es laut Maier beispielsweise keine eindeutigen Präferenzen: In Belgien wird im flämischen Teil eher Untertitelt, während im wallonischen primär synchronisiert wird. In Norwegen (und teilweise auch in anderen eigentlichen Untertitelungsländern) werden Programme für Kinder synchronisiert, da diese noch nicht lesen können. Sendungen für ältere Zielgruppen werden jedoch auch dort lediglich mit Untertiteln versehen.⁶⁷ Laut Reinart könne die Schweiz, was Fernsehfilme betrifft, zwar den Synchronisationsländern zugeordnet werden, bei Kinofilmen jedoch greife man auch dort auf das Verfahren der Untertitelung zurück.⁶⁸

In anderen Ländern ist die Situation eindeutiger: Deutschland, Frankreich, Österreich, Spanien, Italien und Ungarn werden gängigerweise als „Synchronisationsländer“ bezeichnet. In Griechenland, Portugal, den Niederlanden, Dänemark, Schweden, Finnland, Rumänien und Zypern hingegen ist die Untertitelung die präferierte Übertragungsmethode.

In Ländern mit zwei offiziellen Amtssprachen werden im Falle der Untertitelung eines Films laut Gottlieb häufig sogar bilinguale Untertitel gebraucht. Dabei kommt jeder Sprache auf dem Bildschirm gleichzeitig eine Zeile zu. Dies sei beispielsweise in Finnland (Finnisch und Schwedisch), Lettland (Lettisch und Russisch), Belgien (Flämisch und Französisch) und Israel (Hebräisch und Arabisch) der Fall.⁶⁹

Gerade in Ländern mit mehreren Amtssprachen eignet sich die Untertitelung zur Übertragung fremdsprachiger Filme, da eine zweifache Synchronisation eine doppelte finanzielle Belas-

⁶² angelehnt an „Andere Länder, andere Ansichten über Untertitel“. s. Gottlieb, Henrik, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 12.

⁶³ ebd.

⁶⁴ Das *voice over*-Verfahren wird in diesem Kapitel eher vernachlässigt, da es in Deutschland allenfalls in Nachrichtensendungen oder politischen Magazinen verwendet und lediglich in Polen und Russland teilweise noch für Fernsehserien und Filme genutzt wird. s. Herbst, Thomas: S. 19.

⁶⁵ Lediglich die USA, Großbritannien und Irland favorisieren laut Nagel weder die eine noch die andere Methode. Aufgrund des größeren Absatzmarktes und der großen Zahl an inländischen Produktionen werden dort bis heute kaum nicht-englischsprachige Filme importiert. Nagel, Silke, in: Nagel, Silke u.a.: S. 30: „Eine Ausnahme stellt hierbei Wales dar. Dort werden zum Erhalt der eigenen Sprache, dem Walisischen, seit längerem Untertitel auf dem walisischen Sender eingesetzt.“

⁶⁶ s. ebd. S. 35.

⁶⁷ s. Maier, Wolfgang: S. 57.

⁶⁸ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 75.

⁶⁹ s. Gottlieb, Henrik, in: Friedrich, Hans-Edwin [Hrsg.]: S. 197.

tung bedeuten würde. Laut Reid zeichnen sich die meist eher kleineren Länder, in denen hauptsächlich Untertitelt wird, darüber hinaus durch eine stärkere Tradition im Lernen und Sprechen von Fremdsprachen aus, weswegen dort eine größere Akzeptanz gegenüber dem Gebrauch von Untertiteln vorherrsche.⁷⁰

Synchronisationsländer hingegen seien laut Garncarz häufig solche Staaten, in denen nur eine Sprache gesprochen und in erster Linie die eigene Kultur favorisiert wird.⁷¹ In Letzteren „haftet der Untertitelung [daher] immer etwas Exklusives an. Sie ist die Form der Filmübersetzung, die von Kinofreaks bevorzugt wird, die sich beispielsweise für Woody Allen oder Monty Python begeistern.“⁷²

Hinsichtlich der Ansichten über Untertitel speziell in Frankreich macht Elsaesser folgende Feststellung:

„In Paris gibt es Kinos, die das Zeichen VO (Version Original = Originalversion) wie das Gütesiegel eines Weins führen und sich damit ein cinephiles, urbanes Publikum erschlossen haben. Für ein breites Publikum muß jedoch auch in Frankreich synchronisiert werden. Selbst diejenigen, die sich einen VO-Film anschauen, verstehen nicht unbedingt das Original, aber einen Untertitelten Film anzuschauen ist wie eine Auszeichnung, die man sich gerne selbst verleiht.“⁷³

Was das Synchronisationsland Deutschland betrifft, konstatiert Müller, dass lediglich bei nicht kommerziell ausgerichteten Produktionen und exotischeren Filmen auf die Untertitelung zurückgegriffen wird. Letztere seien beispielsweise Filme „aus dem fernen [sic] Osten, die zu synchronisieren angesichts einer völlig verschiedenen Gestik, Mimik und Motorik äußerst schwierig wäre, und denen man durch das ‚Aufkleben‘ deutscher Synchronstimmen nur den Zauber des Fremdartigen rauben würde.“⁷⁴ Obwohl das deutsche Publikum eher mit synchronisierten Filmen vertraut ist, akzeptieren laut Garncarz seit den 80er Jahren zumindest gesellschaftliche Minderheiten zunehmend auch OmU-Versionen, was in folgendem Zitat erläutert wird:

„Nicht nur in Städten mit einem hohen ausländischen Bevölkerungsanteil wie Frankfurt oder Berlin werden oft Originalfassungen von aktuellen Kinofilmen gezeigt. Auch Programmkinos in Universitätsstädten sind dazu übergegangen, Filme in der Originalsprache zu zeigen.“⁷⁵

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Begriff „Untertitel“ in Synchronisationsländern wie Frankreich und Deutschland anders konnotiert ist als in Ländern, in denen die Untertitelung die gängigere Praxis ist.⁷⁶ Ebenso verhält es sich mit dem der Synchronisation in Untertitelungsländern.

⁷⁰ s. Reid, Helen: Synchronisation oder Untertitel – ein Überblick, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 18. Gottlieb führt die besondere Versiertheit der Skandinavier im Englischen zu einem großen Teil auf die Präferenz der jeweiligen Länder für das Verfahren der Untertitelung zurück. s. Gottlieb, Henrik, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 13.

⁷¹ s. Garncarz, Joseph: Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 18.

⁷² Nagel, Silke, in: Nagel, Silke u.a.: S. 31.

⁷³ Elsaesser, Thomas: Wie ein Messer im Gemälde, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 24.

⁷⁴ Müller, J.-Dietmar: *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche*, Regensburg, 1982, S. 93.

⁷⁵ Garncarz, Joseph, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 19.

⁷⁶ s. Gottlieb, Henrik, in: Friedrich, Hans-Edwin [Hrsg.]: S. 186.

2. Vergleich des Films „Intouchables“ mit seiner deutschen Synchronfassung⁷⁷

2.1 Filmauswahl und -inhalt

„In keinem anderen Land außerhalb Frankreichs war *Ziemlich Beste Freunde* ein solcher Riesenerfolg wie in Deutschland.“⁷⁸ Eine Analyse der offensichtlich gelungenen deutschen Synchronfassung in Form eines Vergleichs mit der französischen Originalversion ist schon aus diesem Grund aus medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive äußerst interessant. Laut Herbst können bei Filmsynchronisationen mehr als bei jeder anderen Form der Übersetzung verschiedene darin auftretende Teilgebiete der Linguistik untersucht werden:

„Semantik in Hinblick auf die Wiedergabe von Bedeutungen, Textlinguistik in Bezug auf den Charakter des Zieltextes, Phonetik, vor allem was Lippenbewegungen und Sprechgeschwindigkeit angeht, aber auch Prosodie in Bezug auf die Intonation sowie paralinguistische Faktoren wie Pausen, Gesten oder die Stimmqualität der Sprecher.“⁷⁹

Auch die Tatsache, dass es sich bei „Intouchables“ um eine Komödie handelt, war ein entscheidendes Kriterium für die Wahl des Films als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Dabei ist von besonderem Interesse, ob und wie die komische Wirkung einzelner Passagen dem deutschen Publikum angepasst wurde. Obwohl in Kapitel 2.2.3.1 Änderungen, die aufgrund der Erhaltung der Komik gemacht wurden, zur Sprache kommen, soll dieser Aspekt nicht den zentralen Gegenstand der Analyse darstellen. Vielmehr soll es darin um generelle Problematiken gehen, mit denen bei der Synchronisation von Filmen umgegangen werden muss, aber auch um Möglichkeiten, die den beteiligten Instanzen dabei zur Verfügung stehen. Diese werden in Kapitel 2.2 anhand einschlägiger Szenen aus „Ziemlich beste Freunde“ durch einen Vergleich mit den jeweiligen Originalszenen aufgezeigt.⁸⁰

Zur Orientierung im Film und als Hilfe für die Analyse der genannten Aspekte wurde als erster Arbeitsschritt ein ausführliches Sequenzprotokoll erstellt, welches im Anhang der Arbeit (S. 81-90) zu finden ist. Darin ist die Handlung des Films zunächst grob in die einzelnen DVD-Kapitel eingeteilt, welche nochmals in insgesamt 66 Sequenzen gegliedert sind. Über die genaue Situierung Letzterer im Film geben die entsprechenden Timecodes (Angaben laut VLC-Player) in der dritten Spalte der Tabelle Aufschluss. In einer vierten wird

⁷⁷ In dieser Arbeit werden die Versionen „DEUTSCH DOLBY DIGITAL 5.1“ und „FRANZÖSISCH DOLBY DIGITAL 5.1“ (jeweils ohne Untertitel) der deutschen DVD, die als „2-DISC SPECIAL EDITION“ erschienen ist, untersucht. Sie sind im Hauptmenü unter „Einstellungen“ bei „Sprachen“ auswählbar.

⁷⁸ www.filmfutter.com/news-ein-mordsteam-omar-sy-bei-der-fan-preview-in-koeln. (10.10.2013) Das französische Original der Regisseure Olivier Nakache und Eric Toledano war mit rund 19 Millionen Zuschauern der erfolgreichste französische Kinofilm im Jahre 2011. In Deutschland haben ihn etwa neun Millionen Menschen gesehen. s. www.mopo.de/promi---show/muss-das-sein--hollywood-version-von--ziemlich-beste-freunde--geplant,5066870,21986430.html. (10.10.2013)

⁷⁹ Herbst, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 24.

⁸⁰ Zur Veranschaulichung werden an vielen Stellen Screenshots verwendet, welche im Quellenverzeichnis der Arbeit erläutert werden. Als Grundlage für die im Fließtext zitierten Passagen dienen die digitalisierten, teilweise inkorrekten (fehlende Akzente, Wörter, Textpassagen und Satzzeichen sowie orthographische Fehler etc.) Dialogbücher auf Französisch (sechs Word-Dateien) und Deutsch (eine 220-seitige PDF-Datei). Letztere können nach der Unterzeichnung einer Nutzungsvereinbarung bei den beiden Produktionsfirmen angefordert werden. Sie werden jedoch nicht in den Anhang dieser Arbeit aufgenommen, da sie für Letztere in ihrem ganzen Umfang nicht relevant sind.

der Inhalt der jeweiligen Szene kurz skizziert, wobei die Tageszeit (tagsüber, nachts, abends) und der Handlungsort unterstrichen angegeben werden. Anhand der fünften Spalte lässt sich ablesen, ob in einer Szene viel oder wenig Mimik und Gestik auftritt und wenn ja, in welcher Form. Da für die Verständlichkeit der Dialoge der Lärmpegel entscheidend sein kann, finden sich in einer sechsten Spalte Erläuterungen zu eventuell erklingender Musik und anderen Geräuschen. Für die Sichtbarkeit der Lippen sind – wie bereits erwähnt wurde – zu einem großen Teil die Kameraeinstellungen von Bedeutung. Aus der siebten Spalte geht daher hervor, welche davon in den jeweiligen Szenen vorwiegend zum Einsatz kommen. Gleichzeitig werden darin auch Bemerkungen zu eventuellen Off- oder *counter*-Passagen⁸¹ gemacht. Ein weiterer Aspekt, der die Sichtbarkeit der Lippen beeinflusst, sind die vorherrschenden Lichtverhältnisse. Diese werden in der vorletzten Spalte beschrieben.

Im Tabellenabschnitt mit dem Titel „Bemerkenswertes für Analyse“ wurden während der Erstellung des Sequenzprotokolls Anmerkungen zu Auffälligkeiten hinsichtlich der Aspekte, die für die spätere Detailanalyse von Bedeutung sein können, gemacht. Beispielsweise zum Zeitpunkt, an dem die jeweilige Synchronstimme zum ersten Mal zu hören ist, oder darüber, ob eine Szene interessant oder eher uninteressant für die Analyse ist, etwa weil sie dialoglastig ist oder kaum Sprache darin vorkommt. Darüber hinaus wird auf asynchrone Stellen und Sätze in „Synchrondeutsch“ hingewiesen. Auch Szenen, in denen viele Personen unverständlich durcheinanderreden, welche nicht einmal untertitelt werden, wurden in dieser Spalte durch die entsprechenden Timecodes kenntlich gemacht. Sie werden bei der Analyse vernachlässigt, da darin offensichtlich zwar das Visuelle, jedoch nicht der darin gesprochene Dialog für das Verständnis der Handlung von Bedeutung ist (zum Beispiel die Tatsache, dass Driss (Omar Sy) Adama aus dem Auto seiner kriminellen Freunde aussteigen sieht [00:13:35]⁸² und Letztere zu einem späteren Zeitpunkt im Film [01:35:41] warnt).

Nach einer ersten Auswertung des fertigen Sequenzprotokolls lassen sich zunächst folgende Ergebnisse festhalten: Im Film kommen gleichermaßen Tages- wie Nachtszenen vor. Dabei ist jedoch zu betonen, dass selbst bei Ersteren die Handlungsorte teilweise nur mäßig gut ausgeleuchtet sind – wie beispielsweise in den Sequenznummern 6, 9, 14, 19, 29 –, was eine schlechte Sichtbarkeit der Lippen zur Folge hat. Vor allem bei den Nachtszenen jedoch kann diese beim Verfassen der Dialoge ausgenutzt werden, da Erstere im Film teilweise extrem dunkel sind, weil darin häufig keinerlei Kunstlicht verwendet wurde (zum Beispiel Sequenznummern 11, 17, 25, 26, 31, 47, 61).

⁸¹ Dabei ist zwar der Sprecher, jedoch nicht sein Gesicht zu sehen. s. Pruys, Guido Marc: S. 87.

⁸² Anhand der von nun an im Fließtext und in den Fußnoten angegebenen Timecodes soll das darin Beschriebene an den entsprechenden Filmstellen nachgesehen werden.

Leicht zu synchronisieren sind darüber hinaus auch Einstellungen, in denen mehrere Personen im Bild zu sehen sind – wie etwa in der Szene, in der sich Driss und seine Cousins und Cousinen gleichzeitig im Badezimmer in der Wohnung von Driss' Tante aufhalten [00:13:18], oder als Driss mit Philippe (François Cluzet) im Opersaal sitzt [00:53:53] – sowie solche, in denen sich die Darsteller beim Sprechen schnell bewegen (Der Polizist drückt Driss auf das Auto [00:03:10], Rangelei zwischen Driss und Adama [00:48:57], Driss ahmt während des Sprechens Reitbewegungen nach [01:08:44]).

Ein der Synchronisation zugutekommender hoher Lärmpegel, der beispielsweise durch vordergründige Filmmusik, Geräusche oder Durcheinanderreden entsteht, tritt in „Ziemlich beste Freunde“ unter anderem in den Sequenznummern 9, 18, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 42, 45, 47, 49, 58, 59 auf. Darüber hinaus lässt sich aus der Tabelle ablesen, dass im Film Passagen, in denen kaum bis gar nicht gesprochen wird (zum Beispiel Sequenznummern 0, 1, 4, 11, 14, 19, 36, 56, 58, 64, 65, 66), Ausnahmen sind. Außerdem überwiegen Szenen mit einer Häufung von Mimik und Gestik (zum Beispiel Sequenznummern 3, 7, 10, 15, 21, 27, 29, 35, 42, 48, 55, 60, 63) gegenüber solchen, in denen die Darsteller einen neutralen Gesichtsausdruck aufweisen und keine Körpersprache zeigen.

Was die in einer Sequenz vorherrschenden Kameraeinstellungen betrifft, so kommen Nahaufnahmen etwa doppelt so häufig vor wie beispielsweise Halbtotale. Dabei sind die sprechenden Figuren jedoch oft nur aus dem Off hörbar (zum Beispiel Sequenznummern 3, 7, 15, 16, 21, 27, 34, 42, 51, 55, 61) beziehungsweise lediglich von hinten (zum Beispiel Sequenznummern 28, 40, 59), der Seite (zum Beispiel Sequenznummern 57 und 60) oder unscharf (zum Beispiel Sequenznummern 2, 13, 30) zu sehen. Nur in einigen wenigen Sequenzen (zum Beispiel Sequenznummern 1, 25, 36, 47, 52, 54, 58, 62) werden tatsächlich vorwiegend Close-ups benutzt, die den Synchronautor beim Verfassen des Synchrontextes beachtlich einschränken können.

Nach einer Endauswertung des gesamten Sequenzprotokolls kann resümierend Folgendes festgehalten werden: Szenen, in denen eine Konzentration aller Faktoren, die die absolute Einhaltung der verschiedenen Synchronitäts-Anforderungen verlangen⁸³, da die Lippenbewegungen und die Mimik und Gestik der Schauspieler darin extrem gut zu erkennen wären, sind in „Ziemlich beste Freunde“ an keiner Stelle in Form ganzer Sequenzen, sondern allenfalls sekundenweise zu finden. Aus diesem Grund konnte die Untersuchung der entsprechenden in Kapitel 2.2 aufgeführten Aspekte nicht lediglich vom Sequenzprotokoll ausgehend erfolgen.

⁸³ kein oder nur sehr niedriger Lärmpegel, ausgeprägte Mimik und Gestik, sehr gute Lichtverhältnisse, Close-ups, viel Dialog sowie On-Szenen.

Letzteres bietet für die Analyse dennoch eine wichtige Basis und ist für die Orientierung des Lesers im Film unerlässlich. Im Falle der Fragestellung dieser Arbeit hat sich zur Untersuchung einiger in Kapitel 2.2 thematisierten Aspekte folgende Vorgehensweise als sinnvoll herausgestellt: Zunächst wurden die Texte der beiden Dialogbücher miteinander verglichen. Dabei konnten verschiedene Auffälligkeiten, etwa Unterschiede hinsichtlich der Textlänge, eher freie deutsche Übersetzungen oder starke inhaltliche Abweichungen vom Originaltext, konstatiert werden.

In einem nächsten Schritt (Kapitel 2.2.1) wurde unter anderem im Rahmen der quantitativen und qualitativen Lippensynchronität analysiert, unter welchen filmischen Bedingungen die besagten Änderungen jeweils auftreten, „ob sie etwa im Off ertönen oder bei deutlich sichtbaren Mundbewegungen.“⁸⁴ In weiteren Kapiteln wurde darüber hinaus untersucht, wie diese sich in den entsprechenden Fällen auch durch andere Aspekte als nur die filmbedingten Zwänge begründen lassen (Erhalt der Komik, Garantieren des Verstehens der Sprechakte durch den deutschen Zuschauer, Problem durch Thematisieren des ausgangssprachigen Landes oder der deutschen Sprache). Während in Kapitel 2.2 also einerseits Aspekte zur Sprache kommen werden, die vom Synchronautor ausgenutzt werden können und damit gleichzeitig die Möglichkeiten der Synchronisation aufzeigen, sollen auch die Grenzen, auf die die beteiligten Instanzen beim Übertragungsprozess stoßen, erörtert werden.

Bevor im folgenden Kapitel zunächst die Ergebnisse des Prüfens der Synchronfassung auf quantitative (2.2.1.1) und qualitative Lippensynchronität (2.2.1.2) dargelegt werden⁸⁵, erfolgt zuvor noch eine genauere Erläuterung der beiden Aspekte. Vor allem im Unterkapitel zur qualitativen Lippensynchronität müssen auch parasprachliche Faktoren wie Artikulationsdeutlichkeit, Sprechgeschwindigkeit, Intonation und Lautstärke miteinbezogen werden, da sie die Wirkung einer Aussage entscheidend beeinflussen können.

2.2 Analyse der deutschen Synchronfassung von „Intouchables“

2.2.1 Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte

2.2.1.1 Quantitative Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte

„Nothing is more disconcerting than to watch a badly dubbed film in which the voice heard continues to sound after the actor’s mouth has closed, or the opposite case when mouth continues to waggle and voice is long over.“⁸⁶

⁸⁴ Pisek, Gerhard: S. 130.

⁸⁵ In diesem Kontext kann bereits betont werden, dass Mängel in der Synchronfassung jeweils nur durch akribische Fokussierung etwa der Lippenbewegungen der Schauspieler und mehrmaliges Betrachten der entsprechenden Sequenzen teilweise in Zeitlupe beziehungsweise sogar nur mittels Standbildstudien festgestellt werden konnten. Eine solche Betrachtung entspricht jedoch nicht dem normalen Sehen eines Films durch das Publikum. s. ebd. S. 161.

⁸⁶ Whitman-Linsen, Candace: S. 20.

Beginn und Ende des gesprochenen Synchrontextes müssen bei der Übertragung eines Films daher – wie die Forderung nach quantitativer Lippensynchronität besagt – möglichst genau in Übereinstimmung mit dem Einsatz und der Beendigung der Lippenbewegungen der Darsteller gebracht werden. Diese Prämisse gilt selbstverständlich nur für On-Passagen, nicht aber für solche, in denen der Sprecher gar nicht oder nur von hinten zu sehen ist. Original- und Synchrontext können sich hierbei also problemlos in ihrer Länge unterscheiden, ohne dass der Zuschauer dies bemerkt. Der Synchronautor hat beim Verfassen der Texte in den beschriebenen Fällen folglich größere Freiheiten, wodurch er den Fokus dabei beispielsweise auf die inhaltliche Äquivalenz legen kann. Das Ausnutzen von Szenen, in denen der Mund der Schauspieler nicht zu sehen ist, stellt laut Herbst keine Verletzung quantitativer Lippensynchronität dar.⁸⁷

Neben Off-Passagen verschaffen dem Synchronautor auch Pausen, die der Schauspieler im Original beim Sprechen (vor allem im On) macht, Spielraum. „Hier ist [...] der Mund in der Regel geöffnet, was sich dazu eignet, ihm Worte in den Mund zu legen, obwohl er eigentlich in diesem Moment stumm ist“⁸⁸, erklärt Maier. Laut Reinart können Pausen bei der Übertragung von Dialogen jedoch auch zum Problem werden:

„Die ‚natürliche‘ Stelle für eine Pause wird sich in der Zielsprache nämlich nur in den seltensten Fällen an genau der gleichen Stelle befinden wie im Original. Da das Innehalten der Mundbewegungen aber häufig sichtbar ist, wird man versuchen müssen, eine Übersetzung zu finden, die eine bestehende Pause auch in der Zielsprache motiviert erscheinen läßt.“⁸⁹

Ein weiterer Aspekt, der im Kontext mit der Herstellung von quantitativer Lippensynchronität genannt werden muss, ist die Sprechgeschwindigkeit. Da diese in zwei unterschiedlichen Sprachen selten übereinstimmt⁹⁰, kann sie laut Maier bei der Synchronisation stellenweise entsprechend vermindert beziehungsweise erhöht werden.⁹¹

Laut Herbst dürfe dabei jedoch keinesfalls die semantische Komponente ignoriert werden. Während ein langsam gesprochener Satz eine Figur nämlich gelassen oder desinteressiert erscheinen lassen kann, könne durch dieselben Worte, wenn sie in einem erhöhten Sprechtempo artikuliert werden, Ungeduld oder Hastigkeit ausgedrückt werden.⁹²

Die Sprechgeschwindigkeit der zielsprachigen Synchrontexte könne laut Maier auch daher nicht beliebig manipuliert werden, weil der Zuschauer derartig grobe Asynchronitäten schon

⁸⁷ s. Herbst, Thomas: S. 33.

⁸⁸ Maier, Wolfgang: S. 96.

⁸⁹ Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 96.

⁹⁰ Kolberg-Kudelin merkt in diesem Kontext hinsichtlich der Länder Deutschland und Frankreich, die in dieser Arbeit im Vordergrund stehen, an, dass die Franzosen mit durchschnittlich etwa 350 Silben pro Minute deutlich schneller sprechen als die Deutschen (250 Silben pro Minute). s. Kolberg-Kudelin, Beate: ‚*L’instinct de l’ange*‘ von Richard Dembo. *Kommentierter Entwurf einer deutschen Synchronfassung*, Diplomarbeit, Saarbrücken, 1993, S. 51f.

⁹¹ s. Maier, Wolfgang: S. 96.

⁹² s. Herbst, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 25.

durch das Visuelle bemerken würde – sofern die Lippenbewegungen der Schauspieler gut zu erkennen sind.⁹³

Dafür seien laut Götz und Herbst neben den Kameraeinstellungen⁹⁴ und Lichtverhältnissen auch individuelle Eigenschaften der Schauspieler verantwortlich, sodass einige leichter, andere wiederum deutlich schwieriger zu synchronisieren seien:

„Schauspieler mit ausgeprägten Lippenbewegungen (noch dazu weibliche, deren Mund durch Lippenstift betont ist), die nach Beendigung des Sprechens den Mund schliessen, schaffen größere Probleme als etwa solche, die die Lippen nur sparsam bewegen, (deren Lippen vielleicht durch einen Bart teilweise verdeckt sind) und die nach Beendigung des Sprechens den Mund leicht geöffnet halten.“⁹⁵

Auf die Artikulationsdeutlichkeit der einzelnen Schauspieler soll primär in den Kapiteln 2.2.1.2 und 2.2.4 eingegangen werden. Im Folgenden werden zunächst die anderen Aspekte, die im obigen Zitat angesprochen wurden, anhand einiger Beispiele aus dem Film durch Screenshots veranschaulicht.

Die Betonung der Lippen durch Lippenstift, die den Kontrast zur hellen Hautfarbe zusätzlich verstärkt, findet sich in „Ziemlich beste Freunde“ unter anderem in der von Audrey Fleurot gespielten Figur Magalie (am deutlichsten in Sequenznummer 38, s. Abbildung 1) und in der der Galeristin (Sequenznummer 21, s. Abbildung 2) wieder.



Abbildung 1



Abbildung 2

Darüber hinaus wird im Film beispielsweise auch bei der Frau am Einlass zum Opernsaal (Sequenznummer 30), der Sachbearbeiterin vom Arbeitsamt (Sequenznummer 60, s. Abbildung 3) sowie bei Eléonore (vor allem in der Schlusszene, Sequenznummer 64) die Sichtbarkeit der Lippenbewegungen durch den aufgetragenen Lippenstift erhöht.



Abbildung 3

⁹³ s. Maier, Wolfgang: S. 97.

⁹⁴ Herbst, Thomas: S. 30: „[D]er Punkt, an dem Lippen- und Kieferbewegungen deutlich zu sehen sind, [wird] auf der Kinoleinwand eher erreicht [...] als auf dem Fernsehschirm.“

⁹⁵ Götz, Dieter; Herbst, Thomas: Der frühe Vogel fängt den Wurm: erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation (Englisch-Deutsch), in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 15.

Anders verhält es sich unter anderem bei der Figur Driss. Die Bewegungen seiner zwar vergleichsweise vollen Lippen kontrastieren aufgrund seiner ebenfalls dunklen Hautfarbe lediglich mit seinen weißen Zähnen, also vor allem bei stark gespreizter Lippenstellung beziehungsweise sehr deutlicher Artikulation (s. Abbildungen 4 und 5).



Abbildung 4



Abbildung 5

Gleiches gilt selbstverständlich auch für Driss' ebenfalls dunkelhäutige Cousins und Cousinen (Sequenznummer 9), darunter Mina (vor allem Sequenznummern 9 und 28, s. Abbildung 6) und Adama (Sequenznummern 9, 28, 51, 55, s. Abbildung 7), seine Freunde (Sequenznummern 11 und 58) sowie seine Tante Fatou (vor allem Sequenznummer 10).



Abbildung 6



Abbildung 7

In „Ziemlich beste Freunde“ tragen zudem einige Figuren einen Bart, was die Sichtbarkeit von deren Lippenbewegungen – wie oben erklärt – ebenfalls vermindert. Besonders gut lässt sich dieser Aspekt am Beispiel des Protagonisten Philippe belegen, der im Film teilweise mit, größtenteils jedoch ohne Bart zu sehen ist:



Abbildung 8



Abbildung 9

Auch die folgenden Darsteller sind Barträger: der Mann in der Werkstatt (Sequenznummer 36, s. Abbildung 10), einer der beiden Polizisten (Sequenznummern 3 und 5, s. Abbildung 11), der Verkäufer des Juweliergeschäfts, dessen dunkle Hautfarbe die Sichtbarkeit der Lippen wie bei Driss zusätzlich verschlechtert (Sequenznummer 35), die Figur des singenden Baumes in der Oper⁹⁶ (Sequenznummer 31), der erste auf Driss folgende Pfleger (Sequenznummer 57) sowie der Masseur (Sequenznummer 59).



Abbildung 10



Abbildung 11

Auf den Aspekt der individuellen Eigenschaften einzelner Darsteller wurde nun veranschaulichend eingegangen. Im Folgenden sollen alle weiteren in diesem Kapitel dargebrachten Thesen zur quantitativen Lippensynchronität jeweils anhand von mehreren kurzen Beispielen aus „Ziemlich beste Freunde“ belegt und verdeutlicht werden.

Dabei kann bereits vorweggenommen werden, dass lediglich an drei Stellen in der Synchronfassung, und dies nur aufgrund akribischer Fokussierung der Lippenbewegungen, Verstöße beziehungsweise Unsauberheiten hinsichtlich der geforderten quantitativen Lippensynchronität konstatiert werden können.

Auffällig ist in diesem Kontext zunächst, dass in der Sequenz, die sich in der Kunstgalerie abspielt, an der Stelle [00:31:42] das Wort „Was“ im Satz „Was is’n daran bewegend“ von Driss’ deutschem Synchronsprecher minimal verspätet artikuliert wird. Durch den Einstellungswechsel der Kamera direkt zuvor fällt diese Abweichung jedoch kaum auf.

Ein weiterer Verstoß gegen die quantitative Lippensynchronität zeigt sich einige Minuten später in der Szene, in der Driss Magalie zu einem gemeinsamen Bad in seiner Wanne überreden möchte. Obwohl Magalie Driss’ Angebot in beiden Filmfassungen mit einem nicht ernst gemeinten „Okay“ annimmt, setzt die Synchronstimme auch hier in der deutschen Version minimal zu spät ein [00:35:28].

Der dritte Fehler kommt in der Szene vor, in der Driss und Philippe nach dem Besuch im Juweliergeschäft über Philippes Überraschungsparty sprechen. An der Stelle, an der der Satz

⁹⁶ Der Bart ist wahrscheinlich nur aufgemalt. Darüber hinaus versteht der Zuschauer den Text des deutschen Liedes „Durch die Wälder, durch die Auen“ von Rudolf Schock schon aufgrund des durch Driss in der entsprechenden Szene erzeugten hohen Lärmpegels und des Operngesangs an sich kaum.

„Jedes Jahr macht sie sich deswegen verrückt“ (im Original „Chaque année, elle se met dans des états pas possibles“) gesprochen wird [01:02:16], wurde keine absolute quantitative Lippensynchronität erreicht. Trotz der Halbtotal-Aufnahme und der Tatsache, dass Driss und Philippe sich beim Sprechen bewegen, kann man beim Fokussieren von Philippes Lippen bemerken, dass diese sich nach Beendigung des Wortes „verrückt“ noch kurz weiterbewegen. Um quantitative Lippensynchronität zu erreichen und ein Erhöhen der Sprechgeschwindigkeit (möglichst) zu vermeiden, muss der deutsche Text zunächst etwa auf die Länge des Originals gebracht werden. Aus diesem Grund werden an manchen Stellen im Synchronbuch, allen voran in On-Passagen, Einschübe gemacht, die im Original nicht zu finden sind, oder auch Textstellen der Originalfassung gestrichen.

Im folgenden Sprechakt in der Synchronfassung ist eine Hinzufügung unabdingbar, um beim deutschen Zuschauer keine Irritationen hervorzurufen. Am Ende des Krisengesprächs zwischen Philippe und Driss, der sich über das Verhalten von dessen Tochter Elisa beschwert, schlägt er die Türe beim Rausgehen fest zu [00:58:26]. Gleichzeitig bewegen sich Philippes Lippen. Der Rezipient der Originalversion hört währenddessen jedoch keinen Text, was ihn irritieren kann. In der deutschen Synchronfassung wurde Philippe der Satz „Was hat er?“ auf die Lippen gelegt.

Auch im zweiten Beispiel kann quantitative Lippensynchronität nur durch einen Einschub im deutschen Text garantiert werden. In der Originalversion fragt Driss Philippe und Magalie, die gerade einen Brief für Eléonore verfassen [00:50:27]: „Bon, ça fait combien de temps que ça dure, ça?“ Da die deutsche wörtliche Entsprechung „Wie lange geht das schon“ zu kurz wäre, wird der Satzteil „Und können Sie mir sagen“ vorangestellt, sodass es in der deutschen Version letzten Endes heißt: „Und können Sie mir sagen, wie lange das schon geht?“

Einige Sekunden später wird in derselben Sequenz an das Ende der wörtlichen deutschen Übersetzung zusätzlich ein ganzer Satz angehängt [00:50:50]. Im Original heißt es hier: „Bon, merci beaucoup, hein, Driss, pour vos conseils très pertinents, hein“, wobei die sprechende Figur (Philippe) erst ab „pour“ im Bild zu sehen ist. In der deutschen Fassung wird die Passage mit „Gut. Vielen Dank für die sachdienlichen Ratschläge, Driss. Sie haben wahrlich geholfen“ übertragen. Philippe ist hier durch die Halbnahaufnahme bei ausreichenden Lichtverhältnissen ab dem Sprechen des Wortes „Driss“ gut im Bild zu sehen. Ohne die Hinzufügung („Sie haben mir wahrlich geholfen“) würden sich Philippes Lippen in der deutschen Fassung an der genannten Stelle bewegen, ohne dass er etwas sagt.

Im folgenden Beispiel wurden sogar zwei Einschübe gemacht, um quantitative Lippensynchronität zu erreichen. Es geht um die Szene, in der Driss einen Autofahrer, dieses Mal auf

freundliche Weise, darauf aufmerksam macht, dass dieser vor der Einfahrt zu Philippes Grundstück nicht parken darf. In der Originalfassung heißt es an besagter Stelle [01:31:49]: „Excusez-moi, ça vous ennuie pas de bouger votre voiture, s’il vous plaît? Parce que c’est interdit de stationner ici. C’est marqué là.“ Die deutsche Übertragung lautet wie folgt: „’tschuldigen Sie bitte. Könnten Sie bitte Ihren Wagen wegfahren? Er steht im Weg. Hier is’ nämlich Parkverbot, wissen Sie? Steht da drüben.“ Um den Synchrontext möglichst an die Länge des Originaltextes anzupassen, wurde in diesem Beispiel zuerst der Satz „Er steht im Weg“ und dann der Zusatz „wissen Sie“ ergänzt, was unter anderem deswegen kein Problem darstellt, da Driss seinen Kopf beim Sprechen nach unten beziehungsweise zur Seite neigt.

Wie bereits erwähnt, kann auch der gegenteilige Fall auftreten, nämlich dass Passagen des Originaltextes getilgt werden müssen, um quantitative Lippensynchronität herzustellen. Als Beispiel hierfür soll zunächst folgender Auszug aus dem Gespräch zwischen Philippe und Antoine in einem gut ausgeleuchteten Restaurant dienen [00:34:36]: „Alors, tout le reste, hein, maintenant, aujourd’hui, dans mon état comme tu dis, d’où il vient, ce qu’il a fait avant, je m’en contrefous“ beziehungsweise „Und wo er herkommt und all das, was er vorher gemacht hat, ist mir in meinem Zustand absolut scheißegal“ (jeweils aus dem On). Auf die Übertragung der Satzteile „tout le reste, hein, maintenant, aujourd’hui“ und „comme tu dis“ wurde dabei, um die Länge des deutschen Textes dem französischen anzupassen, verzichtet.

Auch am Ende der Szene, als sich Philippe mit dem Satz „C’est tout ce que tu voulais me dire“ von Antoine verabschiedet [00:34:46], heißt es in der deutschen Fassung nur „War das schon alles, Antoine“. Da die wörtliche Übersetzung „Ist das alles, was du mir sagen wolltest“ vermutlich zu lange ausgefallen wäre, wurde der Teil „ce que tu voulais me dire“ bei der Übertragung außer Acht gelassen und lediglich der Name „Antoine“ hinzugefügt.

Ebenfalls gekürzt werden musste der deutsche Text in der Szene, in der Driss und Philippe sich in einem dieses Mal schlecht ausgeleuchteten Restaurant über dessen Unfall und seine Folgen unterhalten. Während Driss an einer Stelle im Original „Putain, moi, si ça m’arrive, je me flingue“ sagt, heißt es in der Übertragung nur „Ich würde mir die Kugel geben“ [00:46:36]. Auf die Übersetzung von „putain, moi, si ça m’arrive“ wurde also verzichtet.

Als letztes Beispiel soll ein Sprechakt aus der Szene angeführt werden, in der Elisa versucht, Driss dazu zu überreden, mit Bastien zu sprechen [01:05:43]. Der Satz „J’té paye si tu veux“, bei dem Elisas Gesicht durch die relativ nahe Kameraeinstellung gut zu erkennen ist, wurde bei der Übertragung ins Deutsche zu „Ich bezahl’ dich dafür“ transformiert. Der erste Teil des französischen Satzes wurde mit dem Ziel des Erreichens quantitativer Lippensynchronität in der Synchronfassung demnach ausgespart und lediglich das Wort „dafür“ ergänzt.

Häufig wird in der deutschen Version auch deswegen auf die Übertragung einzelner Satzteile des französischen Originals verzichtet, um die Sprechgeschwindigkeit der deutschen Synchronstimme nicht stark erhöhen zu müssen, was unnatürlich wirken und zudem die Bedeutung des Gesagten verfälschen könnte. Wie zu Beginn des Kapitels angesprochen, muss beim Verfassen der Synchrontexte also generell bedacht werden, dass die natürliche durchschnittliche Sprechgeschwindigkeit der Franzosen deutlich höher ist als die der Deutschen.

Um die angesprochene Problematik zu veranschaulichen, eignet sich insbesondere die Anfangsszene des Films, in der Driss und Philippe von der Polizei gestoppt werden. Darin sagt Driss an der Stelle [00:03:15] in der Originalversion energisch: „Il peut pas sortir. Il peut pas, il peut même pas ouvrir la porte là.“ Nach dem aus dem Off erklingenden Satz „Il peut pas sortir“ macht er in der französischen Fassung eine Pause. In der Synchronfassung wird bei der Übertragung zum Einen die zweite Dopplung „il peut pas“ ausgespart, sodass der Synchronautor Driss die Worte „Er kann nich’ aussteigen. Er ist nich’ mal in der Lage, die Tür aufzumachen“ artikulieren lässt. Noch dazu wird die Pause der Originalversion durch das Artikulieren des Wortes „aussteigen“ von Driss’ Synchronstimme beim Übergang vom Off zum On übersprochen. Durch diese Raffinessen wurde die andernfalls nötige Erhöhung der Sprechgeschwindigkeit in der deutschen Fassung erfolgreich vermieden.

Auch einige Sekunden später [00:03:37] wurden in der Synchronfassung zwei Passagen nicht übertragen, um die deutsche Stimme nicht noch schneller sprechen lassen zu müssen. In der Originalfassung erklärt der aufgewühlte Driss den Polizisten seinen Verstoß gegen die Geschwindigkeitsbegrenzung mit den Worten: „Mais j’étais en route pour l’hôpital, il y a pas d’oh. Je travaille pour lui, il est en pleine crise là. Plus on attend, plus on est dans la merde. Il peut rien bouger, peut rien faire. Je suis là pour ça.“ Dies wird folgendermaßen ins Deutsche übertragen: „Mann, ich bin auf’m Weg ins Krankenhaus. Ich arbeite für ihn. Er hat ’n Anfall. Je länger wir warten, desto tiefer steckt er in der Scheiße. Er ist gelähmt. Deswegen bin ich da.“

Driss ist in der französischen Version ab „Je travaille“ und in der deutschen ab „Ich arbeite“ aus dem Off zu hören. Der Wechsel vom On ins Off erfolgt also inhaltlich an derselben Stelle. Auf eine Übertragung des Satzes „il y a pas d’oh“, wurde in der deutschen Fassung jedoch verzichtet, um neben der durch die Aufregung von Driss ohnehin erhöhten Sprechgeschwindigkeit im Deutschen keine unnatürliche entstehen zu lassen. Außerdem ist die deutsche Entsprechung für „Il peut rien bouger, peut rien faire“ der deutlich kürzere Satz „Er ist gelähmt“.

Aus demselben Grund wurde vermutlich auch in der Szene, in der Driss Mina mit dem Auto von der Schule abholt, aus ihrem extrem schnell artikulierten Vorwurf „Pourquoi tu réponds plus aux textos“ [00:48:07] in der deutschen Fassung lediglich „Du simst nicht mehr“ und damit eine exakte quantitative Synchronität der Lippenbewegungen erreicht. Hilfreich für den Synchronautor ist in diesem Fall auch die Tatsache, dass Minas aufgrund ihrer dunklen Hautfarbe generell schon schlecht erkennbare Lippen nicht frontal, sondern lediglich von der Seite sichtbar sind.

Eine weitere Methode, die Synchronautoren nutzen, um den deutschen Text der Länge des französischen anzupassen, besteht – wie zu Beginn des Kapitels erklärt – darin, Pausen oder andere Stellen, an denen der Mund des Schauspielers geöffnet ist, etwa vor Beginn oder nach Beendigung des Sprechaktes oder während er lacht, von den Synchronstimmen übersprechen zu lassen. Auch in „Ziemlich beste Freunde“ lässt sich dieses Phänomens an mehreren Stellen feststellen.

Als erstes Beispiel soll die Szene angeführt werden, in der Philippe Driss erklärt, warum er Eléonore „nur“ Briefe schreibt. Seine Lippen sind an besagter Stelle [00:51:18] aufgrund guter Lichtverhältnisse, einer nahen Kameraeinstellung und des nicht (mehr) vorhandenen Bartes gut zu sehen. Im Originaltext heißt es hier: „Bon Driss, je fais passer beaucoup plus de choses par l'écrit, d'accord?“ Nach „écrit“ macht Philippe in der französischen Fassung eine kurze Pause, die in der Synchronversion durch die Worte „sehen Sie“ übersprochen wird. Der vollständige deutsche Satz lautet: „Driss, ich kann schriftlich sehr viel mehr ausdrücken. Sehen Sie das doch ein.“ Da Philippe seinen Mund nach Beendigung des Sprechaktes geöffnet lässt, bemerkt der Zuschauer nicht, dass ihm in der deutschen Version die deutlich längere Entsprechung für „d'accord“, nämlich „Sehen sie das doch ein“, auf die Lippen gelegt wird. Philippes Synchronstimme ist also noch zu hören, während der Darsteller im Original schon schweigt.

Ein ähnliches Phänomen tritt auch einige Sekunden später auf, als Driss zum Umschlag mit Eléonores Adresse greift, um ihre Telefonnummer herauszufinden [00:51:33]. In der Originalversion bittet Philippe Driss hier energisch: „Reposez cette enveloppe“. Da er den Mund nach „enveloppe“ noch weiterbewegt beziehungsweise geöffnet lässt, stellt es kein Problem dar, dass der deutsche Satz „Sie werden den Umschlag sofort wieder hinlegen“ deutlich länger ist und das Wort „hinlegen“ von Philippes Synchronsprecher artikuliert wird, als der Schauspieler schon nicht mehr spricht.

Als letztes Beispiel zur Veranschaulichung der genannten Methode soll die Szene angeführt werden, in der Driss sich gegenüber Philippe begeistert von dessen Maserati zeigt [00:30:25].

„Oh, putain. Oh, le bruit. Oh, ça fait du bien, ça. C'est bien. Allez“, so heißt es an dieser Stelle in der Originalfassung. Dies wird im Deutschen mit „Ist der Wahnsinn. Und wie der am Gas hängt. Die Kiste macht Spaß. Super, hä? Oh, das ist 'n Motor. Der braucht Auslauf“ übersetzt. Dadurch, dass Driss in der Originalversion während des Aussprechens des Wortes „putain“ lacht, ist sein Mund weit geöffnet. In der deutschen Fassung ist der erste Satz mit der Artikulation von „Wahnsinn“ bereits abgeschlossen, bevor Driss den Mund zum Lachen öffnet. Dieses dauert länger an als in der Originalversion. Beim Zuschauer entstehen aufgrund seines geöffneten Mundes jedoch keine Irritationen.

Auch bei „Oh, le bruit“ dreht Driss sich teilweise von der Kamera weg, weswegen es nicht auffällt, dass die deutsche Übersetzung „Und wie der am Gas hängt“ deutlich länger ist. Er wendet sich außerdem bei „Oh, ça fait du bien, ça“ ein weiteres Mal Philippe zu, spricht also mit dem Rücken zur Kamera gewandt, wodurch dem Synchronautor, der den Satz mit „Die Kiste macht Spaß“ übertragen hat, unter anderem hinsichtlich des Erreichens quantitativer Lippensynchronität Spielraum gegeben wurde.

Philippe's Satz „C'est bon, ça“ kann in diesem Beispiel ebenfalls problemlos zu „Nicht zu verachten, hä?“ umgewandelt werden. Die deutlich höhere Silbenzahl im Deutschen fällt deswegen nicht auf, weil Philippe seinen Mund nach dem Sprechakt geöffnet lässt beziehungsweise die Lippen nach hinten zieht. Bei „elle est nerveuse“ sind Driss' Lippen lediglich etwas von der Seite zu sehen, weswegen der Synchronautor ihn in der deutschen Fassung ohne Schwierigkeiten den Satz „Oh, das ist 'n Motor“ sprechen lassen kann. „Oh“ wird von Driss' Synchronsprecher dabei bereits artikuliert, während der Darsteller seinen Mund vor dem eigentlichen Sprechakt aufgrund seines Erstaunens geöffnet hat. Im Original gibt Driss an dieser Stelle keinen Laut von sich.

Die meisten Freiheiten hat der Synchronautor hinsichtlich der Übertragung dieser Sequenz beim letzten zitierten Satz, da dieser in beiden Fassungen aus dem Off ertönt: „Allez“ kann aufgrund des nicht sichtbaren Mundes mit dem deutlich längeren Satz „Der braucht Auslauf“ übertragen werden.⁹⁷

In der erläuterten Beispielszene wurde, obwohl vom Synchronautor jeweils eine relativ freie Übersetzung der Sprechakte gewählt wurde, stets quantitative Lippensynchronität erreicht. Der Sinn der Originalaussagen wurde dabei nicht verfälscht.

⁹⁷ In der vorangehenden Analyse wurden stellenweise die in der entsprechenden Sequenz vorherrschenden Lichtverhältnisse, der Lärmpegel sowie die Kameraeinstellungen miteinbezogen. Die Möglichkeiten, die dem Synchronautor durch diese drei Aspekte gegeben werden, sollen jedoch vor allem im nun folgenden Kapitel zur qualitativen Lippensynchronität genauer erläutert werden.

2.2.1.2 Qualitative Lippensynchronität und paralinguistische Aspekte

„Synchronität bedeutet nicht nur, dass der Sprecher schweigen muss, wenn der Schauspieler auf der Leinwand den Mund nicht mehr bewegt [...]. Synchronität geht wesentlich weiter.“⁹⁸

Mit diesem Zitat spielt Schwarzl unter anderem auf die bei der Übertragung von Filmen geforderte qualitative Lippensynchronität in den Synchronertexten an. Bei der Untersuchung dieser sei laut Herbst von Bedeutung, ob und „inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchronertext Entsprechungen besitzen.“⁹⁹ Auf einen Laut des französischen Textes, bei dem der Mund des im Bild zu sehenden Darstellers geschlossen ist (zum Beispiel /m/¹⁰⁰), müsse in der deutschen Synchronversion – wie Untersuchungen nachgewiesen haben – möglichst zeitgleich einer synchronisiert werden, der ebenfalls bilabial artikuliert wird.¹⁰¹

Wie auch im Falle der quantitativen Lippensynchronität muss die deutsche Übersetzung selbstverständlich nur dann qualitativ möglichst synchron sein, wenn die Lippenbewegungen der Schauspieler, in erster Linie aufgrund entsprechender Kameraeinstellungen und Lichtverhältnisse, gut zu erkennen sind. Studien zeigen allerdings, dass selbst in einem solchen Falle eine nur teilweise qualitative Lippensynchronität die meisten Zuschauer bei der Rezeption eines Filmes nicht stört. Letztere seien laut Jüngst nämlich keine Phonetikexperten, haben also keine genaue Kenntnis darüber, welches Mundbild welchem Laut entspricht.¹⁰² Hinzu kommt, dass Extrempositionen der Lippen höchstens für Sekundenbruchteile wahrzunehmen sind.¹⁰³

Eine exakte Korrelation einzelner Laute sei laut Maier außerdem schon deswegen nicht zwingend erforderlich, „da die Lippenbilder von /b/, /p/ und /m/ [im Französischen und im Deutschen] identisch, die von labialen Lauten wie /v/ [...] und /f/ diesen zumindest ähnlich sind, so daß für die Zwecke der Synchronisation die obigen Laute ausgetauscht werden können.“¹⁰⁴ Andere Laute, wie /d, t, k, g, s, R/, bereiten dem Synchronautor deswegen keine großen Probleme, da sie keine spezifische Lippenstellung aufweisen. Während bei den Konsonanten einer Sprache am ehesten Bilabiale und Labiodentale Problemlaute darstellen, da sie sichtbar von allen anderen Konsonanten und Vokalen unterschieden werden können, bereiten Vokale bei der Übertragung von Filmen lediglich dann Schwierigkeiten, wenn es sich um stark gerundete (zum Beispiel /u/), gespreizte (zum Beispiel /i/) oder offene (zum

⁹⁸ Schwarzl, Anja, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: S. 68.

⁹⁹ Herbst, Thomas: S. 32.

¹⁰⁰ Zu Beginn dieses Kapitels wird noch phonologisch transkribiert, da es nicht um konkrete Beispiele aus dem Film geht.

¹⁰¹ s. Herbst, Thomas: S. 49 und Maier, Wolfgang: S. 97.

¹⁰² s. Jüngst, Heike Elisabeth: S. 74.

¹⁰³ s. Schwarzl, Anja, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: S. 68.

¹⁰⁴ Maier, Wolfgang: S. 97.

Beispiel /a/) handelt.¹⁰⁵ Maier betont in diesem Kontext, dass die Mundstellung ein und desselben Vokals, je nachdem in welcher phonetischen Umgebung er sich befindet, variieren kann, sodass der Grad der Mundöffnung jeweils kleiner oder größer ausfällt.¹⁰⁶ An dieser Stelle kann bereits festgehalten werden, dass beim Erreichen von qualitativer Lippensynchronität „weniger die exakte Lippenstellung als [...] der Grad der Mundöffnung eine Rolle spielt.“¹⁰⁷

Auch die individuelle Artikulationsdeutlichkeit der Schauspieler spielt in diesem Kontext eine Rolle. Maier, Götz und Herbst betonen diesbezüglich, dass diese selten so ideal ausfällt, wie sie in Phonetikbüchern beschrieben wird. Tatsächliches Sprechen sei laut der Autoren irgendwo zwischen dem „beispielgebenden Lehrer“ als das eine Extrem und dem „scheinbar überhaupt nicht artikulierenden Bauchredner“ als das andere anzusiedeln.¹⁰⁸ Das starke Nuscheln eines Darstellers¹⁰⁹ beziehungsweise schon vergleichsweise undeutliche Lippenbewegungen oder das „Schlucken“ von Lauten verschaffen dem Synchronautor bei der Übertragung von Filmen Spielraum, und zwar insofern, als die Auswahl der potenziellen Laute in der Synchronfassung dadurch größer wird und auch Äquivalente für Problemlaute leichter zu finden sind.¹¹⁰

Schwere und vom Rezipienten wahrscheinlich wahrnehmbare Verstöße gegen die qualitative Lippensynchronität würden laut Herbst höchstens solche Stellen im Film bilden, an denen eine Konzentration von Labialen, bei denen der Mund (fast) geschlossen ist, in der Synchronfassung auf einen Vokal, bei dem er weit offen ist, synchronisiert wird.¹¹¹

Im Folgenden werden die genannten Aspekte zur qualitativen Lippensynchronität anhand einiger Beispiele aus „Ziemlich beste Freunde“ verdeutlicht. Wie auch im Kapitel zur quantitativen Lippensynchronität (2.2.1.1) soll damit begonnen werden, die auffälligsten Stellen zu nennen, an denen die deutsche Fassung qualitativ nicht synchron ist. Als erstes Beispiel sei die Szene angeführt, in der Ausschnitte aus den einzelnen Gesprächen mit den Bewerbern für den Job als Philippes Pfleger gezeigt werden. Auf Magalies Frage, welche Motivation die Kandidaten jeweils haben, antwortet der zweite in der Originalversion

¹⁰⁵ s. Müller, Kornelia: *Probleme der Synchronisation von Spielfilmen. Dargestellt am Beispiel von Orson Welles ‚Citizen Kane‘*, Diplomarbeit, Heidelberg, 1984, S. 39.

¹⁰⁶ s. Maier, Wolfgang: S. 98.

¹⁰⁷ Schwarzl, Anja, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: S. 68.

¹⁰⁸ s. Maier, Wolfgang: S. 98 und Götz, Dieter; Herbst, Thomas, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 16.

¹⁰⁹ Harig merkt in diesem Zusammenhang an, dass der französische Schauspieler Jean Gabin beispielsweise extrem leicht zu synchronisieren war, da er die Lippen beim Sprechen nur minimal bewegt hat. s. Harig, Ludwig: Gelingt immer und klebt nicht. Die Übereinstimmung der Lippen mit den Wörtern: Vom Segen und Fluch der Synchronisation, in: *DIE ZEIT*, 26.9.1986, S. 65 oder auch www.zeit.de/1986/40/gelingt-immer-und-klebt-nicht/seite-2. (30.10.2013)

¹¹⁰ s. Maier, Wolfgang: S. 98.

¹¹¹ s. Herbst, Thomas: S. 48.

[00:08:12]: „L’humain“. In der deutschen Fassung wird dieser Sprechakt mit den Worten „Das Menschliche“ übertragen. Inhaltlich ist diese Übersetzung zwar korrekt, phonetisch gesehen passt sie jedoch nicht ganz auf die Lippenbewegungen des Schauspielers. Da Letztere aufgrund guter Lichtverhältnisse, der Nahaufnahme und des nicht vorhandenen Bartes des Darstellers gut zu erkennen sind, können beim Zuschauer angesichts der stark gerundeten Lippenstellung bei [y] in „humain“ [ymɛ̃]¹¹² Irritationen entstehen (s. Abbildung 12) – denn an der besagten Stelle dürfte stattdessen nur eine dem Bilabial [m] in „Menschliche“ [mɛ̃ʃliçə] entsprechende zu sehen sein.

Auch in der folgenden Szene entsteht durch den Problemlaut [m] eine dem aufmerksamen Rezipienten auffallende Asynchronität. Fatou, die wütend auf ihren Neffen ist, da er sich wochenlang nicht bei ihr gemeldet hat, verlangt von ihm, dass er sie während des Gesprächs anschaut. Dabei beschimpft sie Driss in der Originalfassung mit „Imbécile“, was ins Deutsche mit „Du Rindvieh“ übertragen wird [00:15:19]. Trotz der verhältnismäßig schlechten Lichtverhältnisse, der nur halbnahen Kameraeinstellung und der bei Fatou aufgrund ihrer Haut- und Lippenfarbe tendenziell eher schlechteren Sichtbarkeit der Lippen kann dem Zuschauer an dieser Stelle aufgrund der nicht gleichen Lippenstellung beim Laut [b] im französischen Wort „imbécile“ [ɛ̃besil] und dem [r] in „Rindvieh“ [rɛ̃tʃi:] ein Missstand auffallen (s. Abbildung 13). Die Übersetzung stellt hier also keine gänzlich befriedigende Lösung dar.



Abbildung 12



Abbildung 13

Ein grober Verstoß gegen die qualitative Lippensynchronität lässt sich auch in der Szene konstatieren, in der Driss Philippe duscht – dieses Mal ohne Marcelles Hilfe. In der Originalfassung sorgt an der besagten Stelle [00:59:03] neben der deutlich im Vordergrund zu hörenden Musik das laufende Wasser für einen sehr hohen Lärmpegel, sodass der Rezipient sowohl Philippes ersten „Stop“-Ruf, als auch Driss’ Entgegnung „Allez, un dernier. Voilà. Là, on est bien“ sowie Philippes zweiten darauffolgenden „Stop“-Ruf akustisch kaum wahrnehmen kann. In der deutschen Fassung sind die Stimmen von Philippe und Driss trotz der

¹¹² Da es im nun folgenden Abschnitt um die konkrete Realisierung des im Film Gesprochenen geht, eignet sich hier die phonetische Transkribierweise.

Hintergrundmusik und -geräusche lauter und deutlicher zu hören. Während Philippes erstes „Stopp“ darin qualitativ absolut synchron zum „Stop“ der französischen Fassung ist, werden Driss' Sätze „Allez, un dernier. Voilà. Là, on est bien“ lediglich in die Worte „Schon erledigt“ umgewandelt. Danach macht sein deutscher Synchronsprecher eine Pause und spricht zum Lippenschluss des Schauspielers wenige Hundertstelsekunden später ein unpassendes „Mhm“ (s. Abbildung 14). Fast zeitgleich artikuliert Philippes Sprecher in der deutschen Übertragung statt nochmals „Stopp“ den Satz „Alles duftet frisch“ (s. Abbildung 15). Dieser ist nicht nur deutlich länger als die französische Entsprechung, sondern auch hinsichtlich der Lippenstellung anders. Die inhaltlichen Änderungen sind in diesem Beispiel nicht nachvollziehbar. Durch die so vor allem im letzten Sprechakt erzeugten Missstände bezüglich qualitativer Lippensynchronität läuft die Synchronfassung an dieser Stelle vielmehr Gefahr, beim Publikum die Illusion zu zerstören, dass es sich um das Original handelt.



Abbildung 14



Abbildung 15

Auch in der Verabschiedungsszene zwischen Marcelle und Driss muss der Zuschauer an einer Stelle [01:31:02] sehr unaufmerksam sein, um nicht zu bemerken, dass hinsichtlich der Mundbewegungen der Figur Driss im deutschen Text keinerlei qualitative Lippensynchronität gegeben ist. „Charrie, en fait, elle charrie“ sagt er dort in der Originalversion, was mit „Sie haben's faustdick hinter'n Ohren. Faustdick“ übersetzt wird. Hier wird quasi mit dem ganzen Satz gegen die qualitative Lippensynchronität verstoßen, da Driss seine Lippen im Original kaum bewegt, in der deutschen Fassung jedoch mit [b] in „haben's“ [ha:bns] und [f] in „faustdick“ [faʊsdɪk] (dieses Lexem kommt sogar zweimal vor) Labiale auftreten, für die in der Originalversion keine Entsprechungen vorliegen. Trotz der relativ weiten Kameraeinstellung sind Driss' unter anderem durch das Grinsen gespreizte Lippen, die sich nicht bewegen, im Kontrast zu den weißen Zähnen für seine Verhältnisse relativ gut erkennbar (s. Abbildung 16).



Abbildung 16

Neben diesen mangelhaften Stellen wurden in „Ziemlich beste Freunde“ vom Synchronautor größtenteils raffinierte und elegante Lösungen in den deutschen Synchrontexten gefunden und so Asynchronitäten hinsichtlich qualitativer Lippensynchronität (vor allem bei Problemlauten) vermieden.

Als erster Beleg dieser Tatsache kann erneut ein Sprechakt aus der Szene mit den Bewerbungsgesprächen der einzelnen Kandidaten angeführt werden. Auf Magalies Frage, welche Referenzen Letztere jeweils vorweisen können, berichtet der zweite Bewerber von der Pflege einer alten Dame. In der französischen Version beschreibt er diese an der entsprechenden Stelle [00:08:43] mit „une très, très vieille dame, très, très vieille“, wobei er vor dem zweiten „très vieille“ kurz zögert. Der Synchronautor hat daraus den Satz „eine sehr, sehr alte Dame, sehr betagt“ gemacht, wobei die vom Sprecher gemachte Pause vor „betagt“ liegt. Durch die Verwendung des Wortes „betagt“ [bɛta:kt] statt „alt“ [ʔalt] wird durch das darin enthaltene bilabiale [b] in der Synchronfassung ein aufgrund der qualitativen Lippensynchronität erforderlicher Äquivalent-Laut für das labiodentale [v] in „vieille“ [vjɛj] geschaffen. Wegen der Halbnahaufnahme fällt nicht auf, dass sich die Lippenstellungen der beiden Laute nicht gänzlich entsprechen (s. Abbildung 17), sodass die Lösung des Synchronautors insgesamt als elegant bezeichnet werden kann.

Ähnlich verhält es sich auch in dem bereits beschriebenen Streitgespräch zwischen Fatou und Driss [00:16:11]. Fatous Aufforderungen, zu gehen, die im Original jeweils mit „Va-t'en“ zum Ausdruck gebracht werden, werden in „Ziemlich beste Freunde“ beim zweiten Mal durch die freieren deutschen Worte „Möglichst schnell“ übertragen. Ihr Gesicht ist an der entsprechenden Stelle in der Nahaufnahme im mäßig gut ausgeleuchteten Raum relativ deutlich zu sehen. Ihre Lippenbewegungen selbst sind aufgrund ihrer Haut- und Lippenfarbe dennoch vergleichsweise schwer zu erkennen. Durch diesen Sprechakt kann Maiers These, dass eine exakte Korrelation der vorkommenden Laute nicht notwendig ist, da sich die Lippenbilder von [v] in [vatã] und [m] in [mø:kliçst] in der deutschen Übersetzung weitgehend entsprechen, erneut untermauert werden (s. Abbildung 18).



Abbildung 17



Abbildung 18

Auch in folgendem Beispiel fällt es nicht auf, dass der bilabiale Laut [m] (in „mangez“ [mãʒe]) in der deutschen Version auf ein [v] (in „wohl“ [vo:l]) synchronisiert wird (s. Abbildung 19). Es geht um die Szene, in der einer der neuen Pfleger Philippe beim Essen behilflich sein soll. Er gibt Letzterem kluge Ratschläge hinsichtlich des Rauchens, worauf Philippe mit seinem Rollstuhl den Raum verlässt. Verwundert fragt der Pfleger in der Originalversion daraufhin „Vous mangez pas“ [01:35:00]. In der deutschen Version heißt es an derselben Stelle: „Sie essen wohl nichts“. Die weite Kameraeinstellung und die Tatsache, dass der Pfleger einen Bart trägt, machen es dem Zuschauer unmöglich, in der Synchronversion hier eine Asynchronität zu bemerken.



Abbildung 19

An folgenden beiden Stellen wurde auf eine wörtliche Übersetzung verzichtet, um in der deutschen Fassung keine Verstöße gegen die qualitative Lippensynchronität hervorzurufen. Dabei wurde der Sinn des Gesagten jedoch nicht verfälscht. In der Szene, in der Driss Philippe nachts im Restaurant auf dessen erogone Zone, die Ohren, anspricht, wurde der Satz „Les deux“, der erst von Driss und anschließend von Philippe gesprochen wird, jeweils mit „Rechts und links“ übersetzt [00:43:33]. Wörtlich übertragen hieße es „Alle beide“. Das [a] in [ʔalə] ist jedoch problematisch, da es mit einem hohen Grad der Mundöffnung verbunden ist. Darüber hinaus stellt auch das [b] in [baɪdə] aufgrund seiner bilabialen Artikulation ein Problem dar. Für beide Laute wären in der Originalversion keine Entsprechungen vorhanden gewesen. Daher wurde mit den Worten „Rechts und links“ eine akzeptable Lösung gefunden. Die nicht hundertprozentige artikulatorische Übereinstimmung der Laute fällt nicht ins Gewicht, da die beiden Darsteller beim Sprechen lachen, es sich bei der Kameraeinstellung jeweils nur um Halbnahaufnahmen handelt und eher schlechte Lichtverhältnisse vorherrschen (s. Abbildung 20, S. 33).

Auch in der Szene, in der Magalie mit „J’adore“ auf Driss’ selbstgemaltes Bild reagiert [01:00:13], ist die inhaltliche Änderung zu „Das ist toll“ statt einer wörtlichen Übersetzung (etwa „Ich liebe es“) im deutschen Text nachvollziehbar. Durch die Artikulation des [ɔ] in „j’adore“ [ʒadɔʀ] wird von der Darstellerin in der Originalversion eine stark gerundete Lippenstellung vorgegeben (s. Abbildung 21, S. 33), welche trotz Magalies Distanz zur Kamera aufgrund guter Lichtverhältnisse relativ deutlich zu erkennen ist. Der Synchronautor hat einer wörtlichen Übersetzung, die mit einer unspezifischen Lippenstellung verbunden gewesen wäre, eine qualitativ synchronere ([ɔ] in [tɔl] entspricht [ʒadɔʀ] eher) vorgezogen.



Abbildung 20



Abbildung 21

Folgendes Beispiel beweist, dass dasselbe französische Wort („putain“) je nach inhaltlicher Notwendigkeit sogar unterschiedliche deutsche Entsprechungen finden kann. Am Ende der Szene, in der Elisa Driss provoziert, schlägt Letzterer seine Zimmertüre zu und artikuliert in der deutschen Synchronfassung im Zurücklaufen „Weiber“ [00:56:57]. Dies kann neben den schlechten Lichtverhältnissen unter anderem deswegen problemlos geschehen, da sich die Lippenbilder von [p] (in „Putain“ [pytɛ̃]) und [v] (in „Weiber“ [vaibɐ]) weitgehend entsprechen. Außerdem kommen sich auch die Lippenstellung und der Grad der Mundöffnung bei [ɛ̃] in [pytɛ̃] und [aɪ] in [vaibɐ] sehr nahe (s. Abbildung 22), sodass der Synchrontext dem des Originals an dieser Stelle auf qualitativer Ebene völlig gerecht wird.

In der Szene, in der Adama über Driss' Zimmer staunt, wird das von ihm ausgerufene „Putain“ in der Synchronfassung mit „Meine Fresse“ übertragen [01:24:07]. Auch in diesem Beispiel funktioniert die Übersetzung deshalb so gut, weil sich [aɪ] in „Meine“ [maɪnə] mit [ɛ̃] in „Putain“ [pytɛ̃] (s. Abbildung 23) und die Anfangslaute [p] und [m] hinsichtlich der Mund- und Lippenstellung ziemlich gut entsprechen. Andererseits kommt dem Synchronautor in diesem Beispiel zugute, dass Adama, dessen Lippenbewegungen aufgrund des fehlenden Kontrastes zu seiner Hautfarbe generell schon schlechter erkennbar sind, den Mund nach dem Sprechen offen lässt und hier wie im ganzen Film nur schwer verständlich spricht. Darüber hinaus bewegt er sich beim Reden. Driss' Zimmer ist noch dazu relativ schlecht ausgeleuchtet. Die genannten Gegebenheiten machen es dem Rezipienten unmöglich, Adamas Lippenbewegungen so genau zu erkennen, dass er eine Asynchronität bemerken würde.



Abbildung 22



Abbildung 23

Eine weitere Figur des Films, die eher undeutlich artikuliert, ist Philippe. In mehreren Sequenzen im Film räumt er dem Synchronautor dadurch in seiner schwierigen Aufgabe, Äquivalente vor allem für Problemlaute zu finden, einige Freiheiten ein.

Folgende Stelle im Film soll repräsentativ für weitere genannt werden. Es geht um die Szene, in der Philippe zusammen mit Freunden und Angestellten seinen Geburtstag feiert. Während das von Yvonne (Anne Le Ny) engagierte Orchester schon abbaut, fragt Philippe die Musiker in der französischen Version an dieser Stelle [01:07:46]: „Un petit morceau pour moi encore?“, wobei er nach „moi“ eine kurze Pause macht. Im Deutschen wird diese übersprochen und es heißt darin: „Spielen Sie vielleicht noch ein kurzes Stück für mich?“ Hier tritt also in der Originalfassung eine Häufung von Bilabialen ([p] und [m]) auf, für die bei der Untersuchung des deutschen Synchrontextes auf den ersten Blick keine angemessenen Entsprechungen vorhanden sind. Philippe artikuliert den Problemsatz in der französischen Version jedoch nicht idealtypisch. Im deutschen Satz kommen darüber hinaus – wovor Herbst in diesem Zusammenhang warnt – keine Vokale vor, bei denen der Mund weit geöffnet werden muss. Vielmehr fällt das [p] in [pəti] beziehungsweise das [m] in [mɔʁso] grob mit dem [p] in [ʃpi:lɪn] (s. Abbildung 24) und das [m] in [mwa] zeitlich in etwa mit dem [f] in [filarɛt] (s. Abbildung 25) (jeweils fast gleiche Lippenstellung) zusammen. Aufgrund dieser Tatsachen stört die hinsichtlich qualitativer Lippensynchronität scheinbar heikle Stelle trotz der Halbnahaufnahme und der relativ guten Lichtverhältnisse die Perzeption des Zuschauers nicht.



Abbildung 24



Abbildung 25

Bevor am Ende dieses Kapitels auf die parasprachlichen Faktoren (Intonation, Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit) eingegangen wird, sollen nun noch besonders drastische Filmstellen angeführt werden, bei denen der Inhalt sehr frei übersetzt wurde. Dabei soll ohne phonetische Analyse der Lippenbilder gezeigt werden, welchen enorm großen Spielraum Synchronautoren bei ihrer Arbeit haben können. Textuelle Veränderungen mit dem Ziel des besseren Verständnisses für den deutschen Zuschauer beziehungsweise der Erhaltung der Komik werden dabei nicht miteinbezogen, sondern separat in Kapitel 2.2.3.1 behandelt.

Extrem große Freiheiten hinsichtlich qualitativer Lippensynchronität werden dem Synchronautor in der Szene eingeräumt, in der Driss neben dem im Rollstuhl fahrenden Philippe joggt. Driss beschwert sich in der Originalfassung bei Philippe wie folgt über dessen langsames Tempo [01:00:39]: „J’peux pas là, c’est pas possible là. Faut booster un peu là, j’peux pas, moi.“ Das Gesagte wurde vom Synchronautor in die sehr freien deutschen Sätze „Wo bleiben Sie denn? Sie zuckeln mir die ganze Zeit hinterher. Da muss ’n bisschen Power rein, sonst schläft man ja ein“ umgewandelt. Eine wörtliche Übersetzung, die „Ich kann nicht. Es geht nicht. Sie müssen einen Gang zulegen. Ich kann nicht“ hätte lauten können, hätte unnatürlich gewirkt. Aufgrund der Halbtotale-Aufnahme, der Hintergrundmusik sowie der Tatsache, dass Driss anfangs lediglich mit dem Rücken zur Kamera und auch wenig später nur seitlich zu ihr steht und sich darüber hinaus beim Sprechen bewegt, sind dessen schon allein wegen seiner Hautfarbe schlecht erkennbare Lippenbewegungen kaum bis gar nicht zu sehen. Lediglich der aus Driss’ Mund herausströmende Wasserdampf, der beim Aufeinandertreffen der ausgestoßenen warmen Atemluft mit der kalten Außenluft entsteht, zeigt dem Zuschauer an, dass Driss gerade spricht (s. Abbildung 26). Dem Publikum ist es an der besagten Stelle also nicht möglich, Driss’ Lippenbewegungen mit dem gesprochenen Text abzugleichen.

In der nachfolgenden Szene, in der erneut die Worte der Figur Driss sehr frei übersetzt wurden, sind neben der Halbtotale-Aufnahme und dem späteren Perspektivenwechsel ins Off (in der Originalversion ab „là“, in der deutschen ab „klebrig“) vor allem die nachts im Restaurant vorherrschenden schlechten Lichtverhältnisse und die Tatsache, dass Driss’ Kopf lediglich von der Seite zu sehen ist, ausgenutzt worden [00:44:58] (s. Abbildung 27). Im Original bestellt Driss beim Kellner mit folgenden Worten einen Apfelkuchen: „Parce qu’il y avait un problème avec le gâteau au chocolat, il était cru, tout moulant là, enfin, moelleux, heu, bizarre.“ In der Synchronfassung wurden flüssigere und freiere, aber dennoch den Inhalt nicht verändernde Worte gefunden: „Der Schokoladenkuchen war ganz matschig. Drei Tage alt oder so, schätz’ ich. Ja, ganz matschig, klebrig, hat irgendwie ganz komisch geschmeckt.“ Dennoch gibt es hier hinsichtlich der qualitativen Lippensynchronität keine Unstimmigkeiten.



Abbildung 26



Abbildung 27

Als letzter Beweis dafür, dass sich der deutsche Synchrontext extrem vom Original entfernen und sogar lustiger als dieser sein kann, die Abweichung im Rahmen der qualitativen Lippen-synchronität jedoch trotzdem nicht auffällt, soll die Szene genannt werden, in der Philippe Magalie einen poetischen Text für Eléonore diktiert. Driss bringt die beiden dabei durch vorlaute Zwischenbemerkungen immer wieder durcheinander. Auf Philippes Frage an Magalie, wo sie stehen geblieben seien, antwortet Driss in der Originalversion [00:50:57]: „Je crois que c’était un sphinx qui mangeait des pâquerettes et il était aux anges, après il courait, il jouait, il faisait des trucs bizarres“ (ab „qui“ aus dem On). Der deutsche Zuschauer hört an der Stelle den Text „Bei der Sphinx, die Gänseblümchen frisst. Das war ein heiteres Drunter und Drüber, das sogar die Nachbarn weckte“ (ab dem ersten „die“ aus dem On). Die Übertragung ins Deutsche stellt für den Synchronautor in diesem Fall trotz der Nahaufnahme von Driss’ Gesicht keine große Herausforderung dar, da im Originaltext keine Konzentration von Problemlauten und folglich auch keine extreme Lippenstellung und Mundöffnung auftritt, der Sprechakt teilweise im Off vollzogen wird und Driss seinen Kopf beim Sprechen darüber hinaus leicht nach rechts und links bewegt (s. Abbildung 28). Die Übersetzung ist also durchaus als gelungen zu bewerten.



Abbildung 28

Neben der Ausgeprägtheit der Lippenbewegungen, der möglichst genauen Korrelation von vor allem Problemlauten durch die jeweiligen Entsprechung extremer Lippenstellungen und dem Grad der Mundöffnung sind im Rahmen der qualitativen Lippensynchronität – wie schon erwähnt – in den Dialogen auch parasprachliche Faktoren wie Intonation, Lautstärke und Sprechtempo von Interesse. Da diese Aspekte in Sprechakten bedeutungstragend sein können, können sie die jeweilige Interpretation der Äußerung einer Figur durch den Rezipienten und folglich deren Gesamtwirkung auf Letzteren entscheidend beeinflussen.¹¹³

Die Folgen und Effekte eines veränderten Sprechtempos wurden bereits im Kapitel zur quantitativen Lippensynchronität (2.2.1.1) angesprochen. Was die Lautstärke betrifft, so halten König und Brandt fest, dass diese in Sprechakten „insbesondere bei Gefühlen wie Ärger, Zorn, Wut [...] und natürlich auch bei Kommunikation über größere Distanzen“¹¹⁴ erhöht sei. Während die Begriffe „Sprechtempo“ und „Lautstärke“ ansonsten keiner genaueren Erläuterung bedürfen, soll der Terminus „Intonation“ zunächst noch kurz definiert werden:

¹¹³ s. Herbst, Thomas: S. 199.

¹¹⁴ König, Ekkehard; Brandt, Johannes G.: Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille [Hrsg.]: *Stimme – Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main, 2006, S. 118.

„Unter *Intonation* („Satzmelodie“) versteht man den systematischen Gebrauch von Unterschieden in der Tonhöhe, der Intensität und der Dauer in Äußerungen beziehungsweise Sätzen zum Ausdruck von bestimmten Bedeutungen wie ‚Aussage‘, ‚Frage‘, ‚Kontrast‘, ‚Fokus‘, ‚Hintergrund‘, ‚Emphase‘, ‚Emotionen‘, ‚Haltungen‘, ‚Ironie‘ usw.“¹¹⁵

Im Folgenden soll untersucht werden, ob und inwiefern sich in der Synchronfassung durch unterschiedliche Betonung, eine andere Intonation oder Lautstärke sowie durch ein verändertes Sprechtempo in den deutschen Sprechakten Bedeutungsunterschiede im Vergleich zu den französischen ergeben.

Um die angesprochenen Aspekte zu verdeutlichen, eignet sich unter anderem das Streitgespräch zwischen Fatou und Driss, in dem Erstere ihre Wut gegenüber ihrem Neffen deutlich zum Ausdruck bringt (Sequenznummer 10). An dieser Stelle kann bereits vorweggenommen werden, dass Fatou in der Originalversion einen deutlich energischeren, wütenderen und gerührteren Eindruck erweckt als in der Synchronfassung. Schon ihre erste vorwurfsvolle Frage an Driss „Où t'étais passé?“ lässt sie in der französischen Fassung aufgrund der höheren Silbenzahl im Vergleich zum deutschen Satz („Wo warst du?“) und der folglich erhöhten Sprechgeschwindigkeit spürbar aufgewühlter wirken. Bei dem kurze Zeit später folgenden Satzteil „que je suis la dernière des connes“ beziehungsweise „dass ich die letzte Idiotin bin“ ist die Lautstärke in beiden Versionen erhöht, in der Originalfassung jedoch etwas mehr. Fatou fragt Driss in der deutschen Version daraufhin in ein wenig angehobener Lautstärke, jedoch in einem recht ruhigen Tonfall, der neben der Intonation unter anderem durch das langsamere Sprechtempo erzeugt wird: „Glaubst du, ich kann von deinen Mauseheleien die Miete bezahlen? Die Einkäufe?“ In der Originalversion schreit sie ihn bei „Tu penses que c'est avec tes magouilles que je vais payer le loyer, les courses“ regelrecht an, wobei sie die Lautstärke bei „les courses“ nochmals anhebt. Auch an dieser Stelle wird der durch die Lautstärke energisch wirkende Tonfall durch das schnellere Sprechtempo zusätzlich verstärkt.

In der Originalversion folgen daraufhin einige Worte in Fatous Muttersprache, die von ihr extrem laut und schnell gesprochen werden. Auf diesen Aspekt soll hier jedoch nicht weiter eingegangen werden, da seine Untersuchung Teil des Kapitels 2.2.3.3 ist. Diesbezüglich kann jedoch schon vorweggenommen werden, dass in der deutschen Fassung an der besagten Stelle (wie auch in der restlichen Szene) statt der muttersprachlichen Worte deutsche (mit Akzent) verwendet wurden. Genauer gesagt wurden darin zu dem in beiden Fassungen hörbaren Satz „Du denkst, das hier ist ein Hotel“ beziehungsweise „Tu crois que c'est un hôtel ici“ weitere Satzteile „hinzugedichtet“. Der zuletzt zitierte französische Satz wird von Fatou in der

¹¹⁵ König, Ekkehard; Brandt, Johannes G., in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille [Hrsg.]: S. 121. Die genauen Charakteristika einzelner im Film vorkommender Stimmen werden in diesem Kontext noch nicht, sondern erst in Kapitel 2.2.4 untersucht.

Originalversion nicht nur extrem hastig, sondern auch in einer deutlich angehobenen Tonhöhe artikuliert beziehungsweise geschrien. In der deutschen Fassung wirkt Driss' Tante durch den auffällig langsamer gesprochenen Satz vergleichsweise gelassen. Auch beim Brüllen der darauffolgenden Aufforderung an Driss („Regarde-moi quand je te parle“) macht Fatou in der Originalversion durch den schroffen Ton einen extrem wütenden und aufgewühlten Anschein, wohingegen sie in der deutschen Fassung unter anderem aufgrund der inhaltlichen Veränderung (Benutzen des Modalverbs „sollst“ statt nur „guck mich an“) im übertragenen Satz „Du sollst mich angucken, wenn ich mit dir rede“ hilflos und den Tränen nahe zu sein scheint. Nachdem Driss Fatou den Vorwurf macht, dass man mit ihr nicht reden könne, setzt diese sich zu ihm und entgegnet ihm in der Originalversion zweimal „Je t'écoute“. Dies wurde in der Synchronfassung zunächst mit „Ich höre“ und dann mit „Ich höre zu“ übertragen. Während „Ich höre“ wie das erste „Je t'écoute“ durch die relativ rasche Artikulation und die Tatsache, dass Fatou am Ende des deutschen Sprechaktes (bei „höre“) mit der Stimme nach unten geht, noch in beiden Versionen auffordernd und streng wirkt, erzeugt Fatou beim Aussprechen von „Ich höre zu“ in der Synchronfassung unter anderem durch das In-die-Länge-Ziehen des Lautes [u:] in „zu“ [tsu:] im Vergleich zum französischen Original den Eindruck, als sei sie weniger streng und keine wirkliche Autoritätsperson für Driss.

Ein Unterschied hinsichtlich der Wirkung der Figur Fatou auf den Zuschauer zeigt sich auch an der Stelle, an der sie im Original im On „J'ai beaucoup prié pour toi“ artikuliert, wobei die Betonung auf „beaucoup“ liegt und „toi“ von ihr fast geschluckt beziehungsweise quasi nur gehaucht wird. Sie wirkt dadurch sehr gerührt und den Tränen nahe. Im besagten Auszug passt die Intonation in der Originalversion deutlich besser zum Bild als die im Synchrontext, da das Publikum im Film in den Augen von Fatou Tränen sehen kann. Im deutschen Satz „Ich habe viel für dich gebetet“ liegt die Betonung zwar ebenfalls auf „viel“, also inhaltlich gesehen an derselben Stelle wie in der Originalversion, durch Fatous ruhige Sprechart wirkt sie in der Synchronversion jedoch sichtbar gefasster und emotional distanzierter als im Original.

Auch im weiteren Verlauf des Dialogs, allen voran in On-Passagen, in denen Fatous Mimik und Gestik zu sehen ist, setzt sich die unterschiedliche Wirkung fort. Die Sätze „Mais que Dieu me pardonne. J'ai d'autres enfants“ etwa werden in der Originalfassung von Fatou mit zittriger Stimme ausgesprochen, während die deutschen Entsprechungen „Aber Gott möge mir verzeihen. Ich habe noch andere Kinder“ mit relativ fester Stimme artikuliert werden. Dadurch wirkt Fatou auch hier auf den deutschen Zuschauer deutlich stärker und weniger emotional als auf den französischen. Dementsprechend erfolgt auch Driss' Rauswurf durch Fatou in der Originalfassung sichtlich energischer als in der deutschen. Deutlich wird dies vor

allem anhand des Satzes „Tu prends tes cliques et tes claques et tu fous le camp d’ici“, der von Driss’ Tante in der Originalversion in angehobener Tonhöhe und noch lauter als in der deutschen Fassung („Pack deine sieben Sachen ein und verschwinde“) geschrien wird. Obwohl man sie an dieser Stelle nicht im Bild sieht, fällt nach einem Vergleich der deutschen Sprechakte mit den französischen ein weiteres Mal auf, dass Fatou in Ersteren weniger aufgewühlt und energisch wirkt. Dieser Wahrnehmungsunterschied ergibt sich unter anderem deswegen, da sie in der Originalversion die Wörter „cliques“, „claques“ und „fous“ betont und ihre Wut dadurch deutlich spürbarer macht als in der deutschen Version, in der lediglich bei „pack“ eine Betonung vorzufinden ist.¹¹⁶

Auch hinsichtlich der Figur Philippe ist in „Ziemlich beste Freunde“ stellenweise ein Wirkungsunterschied zu bemerken. Um dies zu veranschaulichen, eignet sich zum Beispiel die Szene, in der Philippe Driss nachts im Restaurant von seiner verstorbenen Frau erzählt [00:44:00]. Ähnlich wie Fatou wirkt Philippe an dieser Stelle in der Originalversion gerührt und emotionaler als in der Synchronfassung. In beiden Versionen atmet er unmittelbar vor dem Sprechakt einmal langsam gequält ein und aus und macht vor „cinq“ beziehungsweise „fünf“ eine weitere kurze Atempause. In der Originalversion spricht Philippe mit extrem zittriger Stimme und relativ monoton über das sehr ernste Thema, wobei die Betonung in „Puis, elle est tombée enceinte, une fois, deux fois“ jeweils auf „fois“ liegt und er nach „successives“ in „Cinq fausses couches successives“ eine kurze Pause macht. Während dieser schluckt er und der Zuschauer sieht Partien seines angespannten Gesichts zittern. In der deutschen Fassung artikuliert Philippe die Sätze „Dann ist sie schwanger geworden. Einmal, zweimal. Fünf Fehlgeburten hintereinander“ deutlicher, lauter und mit vergleichsweise fester Stimme, wobei die Betonungen jeweils auf den Zahlenangaben („einmal“, „zweimal“, „fünf“) liegen. Die Sprechweise und Intonation Philippes in der französischen Fassung passen demnach ein weiteres Mal besser zu seiner im Bild sichtbaren Mimik als in der deutschen.

Auch im zweiten Teil des Sprechaktes artikuliert Philippe den ernstesten deutschen Satz „Und dann fällt das Schicksal ihr Urteil: unheilbar krank, zum Tode verdammt“, was die Stimme betrifft, gefestigter als folgende Worte in der Originalfassung: „Et puis le verdict est tombé, c’était une maladie incurable, elle était condamnée“. Die Satzteile „et“ und „c’était“ sind dabei aufgrund Philippes undeutlicher Artikulation für den französischen Zuschauer kaum hörbar. Zusammenfassend kann demnach festgehalten werden, dass auch hier die Emotionen des Darstellers und der Inhalt des Gesagten durch die französische Intonation und Sprechweise authentischer widergespiegelt werden als durch die des deutschen Sprechers.

¹¹⁶ Dass Fatou am Ende der Szene [00:16:25] weint, beweist, dass ihr das Gespräch mit Driss tatsächlich sehr nahe ging.

Ähnlich verhält es sich auch in der Szene, in der Driss Philippe von seiner Familie erzählt [01:27:37]. Als Letzterer ihn auf Adama anspricht, formuliert er in der französischen Fassung mit den Worten „Le petit Adama là, il aurait pas besoin d’un léger recadrage“ vorsichtig eine Frage. In der Synchronfassung hingegen scheint Philippe deutlich entschlossener und ernster, was sich unter anderem in einem schrofferen Tonfall äußert. Philippe weist Driss darin mit folgenden Worten auf das schlechte Verhalten Adamas hin: „Was Ihrem Adama fehlt, ist ’ne leichte Zurechtweisung, denk’ ich.“ Hier wird im Gegensatz zu den französischen Worten der Indikativ und nicht der Konjunktiv benutzt. Philippes Absicht wird darüber hinaus durch den Zusatz „denk’ ich“ verstärkt. Wie beschrieben verhält es sich auch im weiteren Verlauf des Gesprächs. Philippe fragt Driss darin kurze Zeit später „Il est venu vous chercher, c’est ça?“, wobei er dessen Antwort zu fürchten scheint. In der Synchronfassung heißt es an derselben Stelle aus seinem Mund deutlich entschlossener, ernster und als würde er die Antwort bereits kennen: „Er ist gekommen, um Sie zu holen“. Philippe geht am Ende des französischen Satzes mit der Stimme nach oben, wodurch deutlich wird, dass er eine Frage formuliert. Am Ende des deutschen Sprechaktes hingegen geht der Sprecher mit der Stimme nach unten. Auf diese Weise wird klar, dass es sich um eine Feststellung und nicht um eine Frage handelt.

Auch die Entscheidung, Driss vorzuschlagen, zurück zu seiner Familie zu gehen, scheint Philippe in der französischen Fassung, wenn man die parasprachlichen Faktoren betrachtet, sichtlich schwerer zu fallen als in der deutschen. In beiden Versionen macht er (im Satz „Driss, je crois qu’on va s’arrêter là“ beziehungsweise „Driss, ich glaube, wir machen hier Schluss“) nach „Driss“ eine kurze Pause, durch die die Spannung erhöht wird, da sich der Zuschauer fragt, was Philippe wohl als Nächstes sagen wird. In der Originalfassung bekommt er den Satzteil „je crois qu’on va s’arrêter là“ kaum über die Lippen und flüstert ihn nahezu. In der synchronisierten Fassung artikuliert er die Worte „ich glaube, wir machen hier Schluss“ mit deutlich festerer Stimme und scheint dadurch erneut emotional distanzierter. Diese unterschiedliche Wirkungsweise der Figur Philippe setzt sich bis zum Ende der Szene fort.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der deutschen Fassung in gefühlsbeladenen Szenen zweimal dasselbe Problem auftrat. Durch die Eigenheiten der parasprachlichen Faktoren wurden darin zwar keine neuen Charaktere geschaffen, beim Publikum können sich hinsichtlich der Figuren Fatou und Philippe jedoch geringe Wahrnehmungsunterschiede ergeben, da deren Gefühlslage nicht ganz authentisch wiedergegeben wird.

Neben den in den beiden vorangegangenen Unterkapiteln dargelegten Synchronitäten gibt es noch zwei weitere, die bei der Übertragung eines ausländischen Filmtextes beachtet werden müssen, um den Zuschauer bei der Perzeption eines Films nicht zu irritieren. Damit dieser

weiterhin glaubt, er habe es mit dem Original zu tun, ist auch die zeitliche Entsprechung der Mimik und Gestik mit den Äußerungen der Darsteller beziehungsweise Sprecher entscheidend. Letztere bildet den Untersuchungsgegenstand des nun folgenden Kapitels.

2.2.2 Synchronität zwischen dem gesprochenen deutschen Text und der Gestik beziehungsweise Mimik der Schauspieler

Relevant für die Analyse der angesprochenen Synchronitäten sind laut Herbst „alle kinesischen Elemente einer Äußerung [...], die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen“¹¹⁷, also beispielsweise das Hochziehen der Augenbrauen oder Schultern, Augenrollen, -schließen und -zwinkern, Kopfnicken und -schütteln, Arm- und Handbewegungen sowie verschiedene Gesichtsausdrücke (erschrocken, genervt, fragend, traurig). Laut Götz und Herbst haben diese mimischen und gestischen Verhaltensweisen primär die Funktion, die Intonation visuell und simultan zu unterstützen.¹¹⁸ Daher fällt das Ausführen von Bewegungselementen meistens mit betonten Silben zusammen. „So erscheint es kaum möglich, mit dem Fuß auf dem Boden aufzustoßen, ohne dabei eine Silbe zu betonen“¹¹⁹, merkt Reinart an. Ziel bei der Filmübertragung muss demnach auch sein, den deutschen Dialog, insbesondere hinsichtlich der Betonungen, an die im Bild sichtbaren Bewegungselemente zu adaptieren, um keine Störungen im Ton-Bild-Verhältnis hervorzurufen. Vor allem in Szenen, in denen eine Häufung von Gesten und Mimik auftritt, können dabei folgende Probleme entstehen:

„Zum einen kommt es vor, daß im Film ausdrucksstarke Bewegungen zu sehen sind, auf denen im deutschen Text keine Betonung mehr liegt, und umgekehrt dazu geschieht es, daß ein Synchrontext so deutlich artikuliert ist, so [sic] daß der Zuschauer eine dazugehörige Geste erwarten würde, die aber dann ausbleibt.“¹²⁰

Die Beachtung des Prinzips der Gestensynchronität gestaltet sich schon deshalb äußerst schwierig, da der übertragene Text gleichzeitig auch lippensynchron sein muss. Weil Asynchronitäten hinsichtlich der Mimik und Gestik – vor allem in Ausschnitten, in denen das Gesicht und der Körper eines Darstellers gut zu sehen sind – jedoch auffälliger sind als nicht synchrone Lippenbewegungen, wird der Mimik- und Gestensynchronität häufig der Vorzug gegenüber einer engeren qualitativen Lippensynchronität gegeben.¹²¹ Im Folgenden soll untersucht werden, welchen Einfluss Erstere auf den Synchrontext und, im Falle von Asynchronitäten, auf die Wahrnehmung des Rezipienten haben kann. Dabei sei nochmals betont, dass die dargelegten Mängel in der Synchronfassung nur aufgrund wiederholten Anschauens

¹¹⁷ Herbst, Thomas: S. 50.

¹¹⁸ s. Götz, Dieter; Herbst, Thomas, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 17.

¹¹⁹ Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 97.

¹²⁰ Maier, Wolfgang: S. 101.

¹²¹ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 97.

der entsprechenden Filmstellen ermittelt werden konnten.¹²² Auch in diesem Kapitel soll mit der Nennung der Stellen begonnen werden, an denen auffällige Verstöße gegen die Synchronität von gesprochenem deutschen Text und der Mimik beziehungsweise Gestik der Schauspieler konstatiert wurden. Ein derartiger Fall tritt in der bereits im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Szene auf, in der Fatou in der Originalversion ein paar Worte in ihrer Muttersprache artikuliert, der Zuschauer der Synchronfassung jedoch nur deutsche Sätze hört [00:15:09]. Was sie in der französischen Version sagt und welches Wort sie dabei betont, wobei sie simultan eine Armbewegung ausführt und mit dem Zeigefinger kurz in Driss' Richtung deutet (s. Abbildung 29, S. 43), kann aufgrund der Unkenntnis von Fatous Muttersprache nicht herausgestellt werden. Im deutschen Satz („Du denkst, das hier ist ein Hotel, wo Selbstbedienung ist, wo sich jeder alles nehmen kann“) jedenfalls liegt die Betonung auf dem Wort „Selbstbedienung“, wobei die beschriebene Geste, die die Darstellerin zeitgleich macht, hier nicht zum Inhalt des hervorgehobenen Lexems passt. Sie hätte eher zu einem „du“ oder „dir“ gepasst, also einem Satzteil, in dem Fatou Driss bei ihrer Beschuldigung direkt anspricht. Der Bruch auf der Ebene der Gestik und Mimik in Relation zum Inhalt des Textes macht sich an dieser Stelle für den deutschen Zuschauer bemerkbar.

Auch in der Szene, in der Driss Philippe alleine duscht [00:23:41] und dabei – dies stellt sich nach einem kurzen Dialog mit Marcelle heraus – die Fußcreme mit dem Shampoo verwechselt hat, kann der deutsche Rezipient die Nichtübereinstimmung zwischen dem gesprochenen Text und einer von Driss ausgeführten Geste an einer Stelle durchaus wahrnehmen. In der Originalversion fragt Letzterer Marcelle und Philippe „Donc, je mets avec çui-là?“, wobei er simultan zum betonten „çui-là“ eines der Pflegeprodukte mit seiner Hand deutlich höher hält als das andere (s. Abbildung 30, S. 43). In der Synchronfassung ist die inhaltliche Änderung zu „Und was soll ich jetzt drauf tun?“ nicht verständlich, da vermutlich auch eine wörtliche Übersetzung, etwa „Also nehme ich das hier?“, aufgrund der weiten Kameraeinstellung und der relativ schlechten Lichtverhältnisse hinsichtlich der zu erreichenden Lippsynchronität keine Probleme bereitet hätte. Vielmehr entstehen durch die besagte Modifikation beim deutschen Zuschauer an dieser Stelle Irritationen, da Driss nach Philippes Entgegnung „Am besten das, wo ‚Shampoo‘ drauf steht“, die dem Original („Ben, avec marqué shampoing dessus“) inhaltlich weitgehend entspricht, seinen Blick nicht nochmals auf das Shampoo richtet und die Bezeichnung nachliest, sondern eines der Pflegemittel direkt beiseitelegt.

¹²² Auch die Analyse dieser Art von Synchronität konnte nicht lediglich vom Sequenzprotokoll ausgehend erfolgen. Vielmehr wurde der Film als Ganzes betrachtet, wobei der Fokus dieses Mal auf die darin vorkommende Mimik und Gestik gelegt wurde. Durch die (Anzahl der) Eintragungen in der Spalte „Mimik/Gestik“ lieferte das Sequenzprotokoll dennoch Hinweise darüber, wo sich in der Synchronfassung vermehrt Fehler bezüglich der Mimik- und Gestensynchronität befinden könnten.



Abbildung 29



Abbildung 30

In folgender Szene tritt der eingangs beschriebene Fall auf, bei dem sich zwar im Synchron-text viele Betonungen befinden, der Darsteller im Bild jedoch vergleichsweise wenig Mimik beziehungsweise Gestik zeigt. Während Philippe Magalie einen poetischen Text für Eléonore diktiert, versucht er gleichzeitig, Driss zu erklären, warum es ihm bei der Brieffreundschaft mit Letzterer geht [00:50:10]. In der Originalfassung tut er dies anhand des folgenden Satzes: „Il y a d’abord une approche, intellectuelle, émotionnelle. Avant de tout centrer sur le physique, moi, je cherche d’abord une relation d’esprit à esprit.“ Durch eine entsprechende Intonation betont er dabei lediglich den Terminus „intellectuelle“. Etwa simultan mit dessen Artikulation zieht Philippe seine Augenbrauen hoch. In den gesprochenen deutschen Sätzen („Es geht vor allem um eine intellektuelle und emotionale Kommunikation. Nicht ums Aussehen. Ich suche vor allem eine geistige Verbindung“) lassen sich deutlich mehr Betonungen konstatieren („intellektuelle“, „emotionale“, „nicht“ und „geistige“). Philippes Augenbrauenbewegung fällt auch dabei mit der Artikulation des Wortes „intellektuelle“ zusammen. Für alle anderen Hervorhebungen fehlen im Bild jedoch entsprechende das Gesagte unterstreichende mimische Elemente – der Aspekt der Gestik fällt in Philippes Fall aufgrund seiner Lähmung weg –, sodass an dieser Stelle insgesamt keine befriedigende Korrelation der sprachlichen Äußerungen mit Philippes Mimik erreicht wurde.

Bei der im Folgenden analysierten Filmstelle [01:03:30] wird das Publikum mit dem zweiten von Maier beschriebenen Fall konfrontiert. Im Bild sind Bewegungselemente, in diesem Fall das Hochziehen der Augenbrauen sowie die Kopfbewegung eines Freundes von Philippe, zu sehen. Hier finden sich im Originaltext an den entsprechenden Stellen („si“ und „ça“ im Satz „Ah, si, ça me dérange“) auch Betonungen. Im deutschen Text jedoch („Ach ja? Das kann ja jeder behaupten“¹²³) ist das erste „ja“ stark sowie die erste Silbe von „jeder“ leichter hervor-

¹²³ Der zitierte deutsche Antwortsatz des Gastes wurde im Vergleich zum französischen inhaltlich abgeändert. In der Originalversion fragt Driss den Gast unmittelbar zuvor: „Ça ne vous ennuie pas de vous décaler parce que c’était ma place, en fait?“ Die Übersetzung lautet hier: „Würden Sie bitte rutschen? Es ist mein Platz, wissen Sie?“ Der deutsche Satz ist also positiv und nicht in Form einer Verneinung formuliert. Dass „si“ mit „ja“ und nicht mit „doch“ übersetzt wurde, ist in diesem Sprechakt aller Wahrscheinlichkeit nach auf das Erreichen qualitativer Lippensynchronität zurückzuführen, da [a:] im deutschen Lexem „ja“ [ja:] besser auf das [a:] des französischen Lexems „ah“ [ʔa:] synchronisiert werden kann als [ɔ] in der wörtlicheren deutschen Übersetzung „doch“ [dɔx].

gehoben. Das Hochziehen der Augenbrauen und die Kopfbewegung erfolgen aber auf die nicht betonten Wörter „das“ und „kann“. Deshalb passt die Mimik des Mannes in diesem Beispiel nicht zu seiner Intonation, wodurch die Wirkung des Ton-Bild-Verhältnisses auf das Publikum gestört wird.

Darüber hinaus kann auch ein zu früh oder zu spät einsetzender Gesichtsausdruck oder eine Bewegung die Perzeption des Zuschauers beeinträchtigen. Folgendes Szenebeispiel soll repräsentativ für weitere im Film auftretende¹²⁴ genauer erläutert werden, da darin trotz extrem schlechter Lichtverhältnisse und der Aufnahme aus der Halbtotale vom Zuschauer ein Mangel hinsichtlich der geforderten Synchronität zwischen dem deutschen Text und der Gestik des Darstellers bemerkt werden kann. Driss führt Philippe während des Fluges in dessen Privatjet vor Augen, dass er selbst von seinem künstlerischen Talent überzeugt ist, und zeigt sich dabei enthusiastisch [01:19:48]: „Je le sentais bien. Il y avait un truc qui s’est fait comme ça, d’instinct.“ Die Artikulation der betonten Worte „d’instinct“ unterstreicht er dabei durch eine Bewegung mit seinen Händen. Im deutschen Satz („Ich hab’s gespürt. Es ist einfach so aus dem Instinkt heraus entstanden“), in dem ebenfalls das Lexem „Instinkt“ hervorgehoben wird, erfolgt die Geste verzögert. Diese Nicht-Korrelation von Driss’ Gestik mit dem Gesagten kann dem Zuschauer durchaus auffallen.

Neben den aufgezeigten Mängeln in der Synchronfassung lassen sich darin, was die Korrelation der vorkommenden Gesten mit den Betonungen im Text anbelangt, auch einige sehr gelungene Beispiele finden. Zu Illustration dieses Sachverhalts eignet sich insbesondere der folgende Auszug aus der Szene, in der Driss Philippes Nachbar, der die Einfahrt zu dessen Grundstück versperrt, unsanft zur Rede stellt [00:31:18]. In der Originalfassung sagt er dabei an einer Stelle „Voilà, maintenant t’imprimes, t’imprimes, t’imprimes“, wobei er „t’imprimes“ jeweils betont und den Kopf des Nachbarn dreimal (zunächst bei der Artikulation von „maintenant“ und anschließend bei den letzten beiden „t’imprimes“-Aufforderungen) gegen das Parkverbotschild drückt. Dieser Sprechakt wurde mit den Worten „Das schreibst du dir schön hinter die Ohren“ ins Deutsche übertragen. Dabei werden die Begriffe „schreibst“, „schön“ und „Ohren“ von Driss akzentuiert, wobei die Intonation jeweils durch die Kopfbewegung unterstützt wird beziehungsweise diesen angepasst wurde. Das Einbeziehen der

¹²⁴ s. zum Beispiel [00:34:17]: Antoine in der Originalversion: „Les gars des cités, ils n’ont aucune pitié.“ Die Hervorhebung liegt auf „(auc)une“. Antoine in der Synchronversion: „Die Jungs aus der Vorstadt, die kennen kein Mitleid.“ Ebenfalls Betonung des Lexems „kein“. Die Kopfbewegung von Antoine, die im Original gleichzeitig zur Betonung ausgeführt wird, erfolgt in der deutschen Version jedoch zu bald. [00:25:28]: Driss in der Originalversion: „C’est une question de principe.“ Driss in der Synchronversion: „Das is’ ’ne Frage des Prinzips.“ Die Betonung liegt in beiden Fassungen auf „principe“ beziehungsweise „Prinzip“, die unterstreichende Geste erfolgt in der deutschen Version jedoch minimal zu früh. [00:25:43]: Driss in der Originalversion: „J’aime pas ces débats.“ Sowohl Betonung als auch Geste auf „pas“. Driss in der Synchronversion: „Und solche Diskussionen mag ich nich’.“ Die Betonung erfolgt auf „mag“, die Geste jedoch erneut zu früh.

visuellen Komponente des Films ist hier sehr gelungen. Darüber hinaus konnte der Inhalt des Gesagten an der besagten Stelle sehr frei übersetzt werden, ohne dass sich dies negativ auf die Lippensynchronität auswirkt.

Auch in folgenden Beispielen wurden in der Übersetzung gute Lösungen gefunden, ohne dass dabei Abstriche bei der Synchronität von Mimik beziehungsweise Gestik gemacht werden mussten. Vielmehr kann bewiesen werden, dass auf ein im Originaltext vorkommendes „Nein“, das durch eine entsprechende Geste unterstrichen wird, durchaus ein „Ja“ synchronisiert werden kann und umgekehrt. In der Szene im Privatjet antwortet Driss dem um ihn besorgten Philippe in der Originalversion „Mais je suis pas stressé“, was er durch ein leichtes Kopfschütteln untermalt [01:18:07]. In der Synchronfassung heißt es an derselben Stelle: „Aber ich bin ganz ruhig.“ Auf Philippes Nachfrage („Ah bon?“ beziehungsweise „Ach wirklich?“) antwortet Driss in der französischen Fassung mit „Non“, in der deutschen jedoch mit „Ja“. Im Bild ist zeitgleich ein weiteres Kopfschütteln des Darstellers Omar Sy zu sehen. In beiden Fällen stört es nicht, dass in der Synchronfassung simultan zu einer verneinenden Geste eine positive, also bejahende Aussage gemacht wird. Dies kann unter anderem deswegen problemlos geschehen, weil Driss ohnehin nicht ganz still sitzt, da er mit dem Festschnallen seines Gurtes beschäftigt ist. Das Zusammenspiel von Text und Bild wirkt für den Zuschauer an dieser Stelle also authentisch.

In folgendem Beispiel aus der Verabschiedungsszene zwischen Yvonne und Driss wird das viermalige Artikulieren des Wortes „oui“ in der Synchronfassung von Yvonne zwar nicht mit „nein“, jedoch mit den zögernden Worten „Na ja, warum nicht? Ja, ja“ übertragen [01:30:56]. Man könnte die Behauptung aufstellen, dass der deutsche Text an dieser Stelle sogar besser zu Yvannes Gestik und Mimik passt als der französische, da das am Ende doppelt artikulierte „ja“ synchron zu ihrem zweimaligen Kopfnicken gesprochen wird und Yvonne zuvor, obwohl in der Originalfassung viermal dasselbe Wort benutzt wird, jeweils andere unterstreichende Gesten (leichtes Kopfschütteln und Öffnen der Arme) ausführt.

Darüber hinaus lassen sich im Film zwei weitere Stellen finden, an denen die Äquivalenz zwischen dem Gesprochenen und der Körpersprache der Darsteller in der deutschen Fassung gelungener scheint als in der französischen. Der beschriebene Fall tritt zum einen in der Szene auf, in der der begeisterte Driss Magalie seine Badewanne zeigen möchte. Als die beiden in dessen Badezimmer stehen und Magalie nicht versteht, was Driss ihr Besonderes zeigen wollte, erklärt er ihr in der Originalversion [00:35:10]: „Et donc, ben, j'ai une baignoire. C'est tout.“ Zeitgleich zur Artikulation von „ben“ und „tout“ macht er eine Armbewegung, mit der er jeweils in die Richtung der Badewanne deutet. In der Synchronfassung lautet der Text

entsprechend: „Und weiter? Ich hab' 'ne Badewanne. Siehst du?“ Durch die Armbewegungen illustriert er die Artikulation von „Ich“ und „du“. Auffällig ist an dieser Stelle, dass der Inhalt des letzten Teils des Sprechaktes („C'est tout“ beziehungsweise „Siehst du“) nicht wörtlich übersetzt wurde. Der Synchronautor wollte dadurch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur eine genauere qualitative Lippensynchronität, sondern auch eine stimmigere Entsprechung von Driss' Geste und dem Inhalt des Textes erreichen. Da Driss schon durch die erste Armbewegung auf die Badewanne deutet, ist eine zweite, wenn man den Inhalt des französischen Textes betrachtet, unnötig. Der deutsche leicht veränderte Text harmoniert folglich besser mit der zweiten von Driss ausgeführten Zeigegeste.

Eine im Vergleich zur Originalversion authentischere Wirkung des Zusammenspiels von Text und unterstreichenden Gesten konnte in der deutschen Fassung auch in einem weiteren Ausschnitt konstatiert werden. Es handelt sich um die bereits im Kapitel zur qualitativen Lippensynchronität (2.2.1.2) angeführte Szene, in der Driss neben dem im Rollstuhl fahrenden Philippe joggt und sich über dessen langsames Tempo beklagt [01:00:39]. In der Originalversion äußert er sich dazu wie folgt: „J'peux pas là, c'est pas possible là. Faut booster un peu là, j'peux pas, moi.“ In der Synchronfassung wurden Driss folgende Worte auf die Lippen geschrieben: „Wo bleiben Sie denn? Sie zuckeln mir die ganze Zeit hinterher. Da muss 'n bisschen Power rein, sonst schläft man ja ein.“ Die das Gesagte verdeutlichenden Gesten sind in der deutschen Fassung jeweils simultaner, wodurch das Ton-Bild-Verhältnis darin insgesamt natürlicher wirkt als in der Originalversion. Darin artikuliert Driss den einleitenden Satzteil erst, nachdem die erste Armbewegung bereits abgeschlossen ist. Auch seine kurze Zeit später folgende Aufforderung „Faut booster un peu là“ ist in der französischen Fassung erst nach dem Ende der Armbewegung, die dieses Mal mit geballten Fäusten ausgeführt wird, zu hören. Der zweite und vierte Teil des Sprechaktes („C'est pas possible là“, „J'peux pas, moi“) sind darin jeweils etwa simultan zu Driss' zweimaliger Betonung des Wortes „pas“, also parallel zu seinen Armbewegungen, zu hören.

In der Synchronfassung gibt es keine derartigen zeitlichen Verschiebungen zwischen der Gestik und dem gesprochenen Text, sodass das Ausführen einer Bewegung darin jeweils mit der Artikulation, im Idealfall mit der Betonung eines Satzteils, zusammenfällt. Durch die Intonation von Driss' deutschem Sprecher werden besonders die Lexeme „bleiben“, „Power“ und „ein“ hervorgehoben. „Bleiben“, „zuckeln“ und „ein“ werden jeweils artikuliert, als Driss' Arme am höchsten Punkt der Bewegung stehen. Die Betonung des Begriffs „Power“ erfolgt zwar nicht ganz simultan zu Driss' Faustbewegungen, jedoch trotzdem synchroner als in der Originalfassung.

Wie die Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt haben, muss der deutsche Text einerseits verändert werden, um die verschiedenen Synchronitäts-Anforderungen (Lippen-, Mimik- und Gestensynchronität) zu erfüllen. Gleichzeitig trägt der Synchronautor jedoch auch Sorge dafür, dass die Dialoge und damit möglichst auch die Komik, von der das Genre des in dieser Arbeit behandelten Films lebt, vom deutschsprachigen Publikum nachvollzogen werden. Ziel der Synchronisation ist es demnach auch, „die kulturelle Distanz zwischen Originaldialog und Synchrontext zu verringern bzw. zu überbrücken.“¹²⁵ Alle französischen Textpassagen, in denen Anspielungen vorkommen, welche für den deutschen Rezipienten aufgrund eines anderen Kulturmilieus nicht plausibel sind, müssen demnach entsprechend umgeschrieben werden. Im Folgenden sollen solche Stellen aufgezeigt werden, wobei nicht auf die filmischen Gegebenheiten, unter denen die Veränderungen stattfanden, eingegangen wird, da – obwohl der Sprecher teilweise im On zu sehen ist – an keiner Stelle Verstöße gegen die geforderten Synchronitäten konstatiert werden können. Darüber hinaus werden Passagen genannt, in denen die Wirkung komischer Effekte in der Synchronfassung aufgrund einer fehlenden oder nur partiellen Anpassung des Textes verloren geht beziehungsweise für das deutsche Publikum zumindest Verständnisprobleme bestehen bleiben.

2.2.3 Inhaltliche Besonderheiten bei der Übertragung der Dialogtexte

2.2.3.1 Veränderungen des Verständnisses und der Komik wegen

Die angesprochenen inhaltlichen Modifikationen, die sich nach einem Vergleich der beiden Dialogbücher herausarbeiten lassen, können, bis auf eine Ausnahme¹²⁶, in drei Gruppen eingeteilt werden: Die erste bilden im Originaltext gebrauchte, dem französischen Zuschauer bekannte Abkürzungen, die im Synchrondialog entweder erklärt oder durch eine äquivalente deutsche Bezeichnung ersetzt werden. Das Akronym „G.I.C.“ (in dem von Driss artikulierten Satz „Mais regarde le G.I.C. là“) beispielsweise, welches laut dem Online-Wörterbuch „Larousse“ für „grand invalide civil“ steht¹²⁷, wurde mit „Aufkleber“ ins Deutsche übertragen. Der vollständige Synchronsatz lautet demnach: „Sehen Sie das nicht, da ist 'n Aufkleber“ [00:03:18]. Gemeint ist hier ein Schwerbehinderten-Aufkleber, was aus dem Kontext und Driss' richtungsweisender Armbewegung jedoch eindeutig hervorgeht, ohne dass der Synchronautor den deutschen Begriff explizieren muss.

¹²⁵ Maier, Wolfgang: S. 124.

¹²⁶ Das Lexem „solex“ (in „C'est trop lent là, on dirait un solex“), das vom Online-Wörterbuch „Pons“ mit „ein Moped in besonders einfacher Bauweise“ umschrieben wird und in der Synchronfassung mit „Bobby-Car“ (in „Viel zu langsam, wie 'n Bobby-Car“) übersetzt wird [01:00:47], fällt aus dieser Aufteilung heraus. (s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=solex&l=de&in=fr&lf=fr). (29.11.2013)

¹²⁷ s. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/GIC/36901?q=gic#36846. (28.11.2013)

Die französische Bezeichnung „Assédic“, die in der Originalversion an mehreren Stellen verwendet wird und laut dem Online-Lexikon „Pons“ für „Association pour l’emploi dans l’industrie et le commerce“ steht, wurde in der Synchronfassung je nach Kontext entweder mit „Arbeitslosengeld“ beziehungsweise lediglich „Geld“¹²⁸, „Arbeitsamt“¹²⁹ oder „Arbeitslosenversicherung“¹³⁰ übersetzt. (Diese Lexeme schlägt auch „Pons“ als Übersetzung vor.¹³¹)

Als einer der Bewerber im Vorstellungsgespräch betont, dass er sich unter anderem mit administrativen Angelegenheiten sehr gut auskenne, benutzt er in der Originalfassung die Abkürzung „A.P.L.“, welche er im französischen Sprechakt selbst auflöst: „L’A.P.L. notamment, l’aide au logement“ [00:09:01]. Ganz präzise gesagt steht „A.P.L.“ für „aide personnalisée au logement“¹³². Das Akronym wurde durch die verallgemeinernden Synchronsätze „Zum Beispiel bei Behörden. Beim Wohngeldzuschuss“ an das Kulturmilieu des deutschen Rezipienten adaptiert. Auch das Initialwort „CAFAD“ wird in der französischen Fassung im Sprechakt selbst vom Bewerber erklärt [00:07:50]: „Euh, oui, donc, heu, ben, moi, je suis titulaire du CAFAD, le certificat d’aptitude aux fonctions d’aide à domicile.“ In der Synchronfassung wird auf die Übernahme der Abkürzung verzichtet und der Satz stattdessen frei und umschreibend übersetzt: „Ich bin staatlich geprüfter Krankenpfleger. Und darüber hinaus habe ich einen Lehrgang zur häuslichen Pflege gemacht.“ Die Nennung eines entsprechenden deutschen Zertifikats hätte den zielsprachigen Zuschauer vermutlich nur irritiert, sodass die Entscheidung des Synchronautors, diese Textstelle frei zu übersetzen, als adäquat bezeichnet werden kann.

In der Äußerung eines anderen Bewerbers werden zwei weitere französische Abkürzungen, die jeweils einen Berufsabschluss („bac pro“ eigentlich „baccalauréat professionnel“ und „B.T.S.“ eigentlich „brevet de technicien supérieur“¹³³) bezeichnen, in der Synchronfassung umschrieben [00:07:58]. Aus dem Satz „D’abord, j’ai un bac pro service de proximité et vie sociale que j’ai poursuivi avec un B.T.S. économie sociale et familiale“ wird in der Synchronfassung: „Ich habe die institutionellen und rechtlichen Rahmenbedingungen studiert und habe einen Fachschulabschluss in Familienökonomie gemacht.“ Obwohl diese Übersetzung nicht sehr textnah ist, ergibt sich für den deutschen Zuschauer hier kein Informationsverlust.

¹²⁸ „Oui, je comprends, vos Assédic“ → „Ich verstehe. Sie brauchen das Geld.“ [00:10:55]; „Je veux surtout pas vous priver de vos Assédic.“ → „Ich will Sie nicht um Ihr Arbeitslosengeld bringen.“ [00:11:49]; „Par rapport aux Assédic“ → „Es geht um das Arbeitslosengeld.“ [00:18:45]; „Avec tout ce que vous avez travaillé, vous les avez bien mérités, vos Assédic.“ → „Nach allem, was Sie hier gearbeitet haben, haben Sie sich Ihr Arbeitslosengeld mehr als verdient.“ [01:28:05]

¹²⁹ „Il me faut trois refus pour que je puisse retoucher mes Assédic“ → „Ich brauche drei Absagen fürs Arbeitsamt.“ [00:10:53]; „Bonjour, vous êtes bien aux Assédic de Paris.“ → „Guten Tag. Hier ist das Arbeitsamt von Paris.“ [01:09:20]

¹³⁰ „Les Assédic ont envoyé ça, il y avait marqué cette adresse.“ → „Da stand sie drin. Hier, von der Arbeitslosenversicherung.“ [01:23:46]

¹³¹ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=assedic&l=de&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

¹³² s. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/APL/4495?q=apl#4480. (28.11.2013)

¹³³ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=bts&l=de&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

In der Szene, in der Driss Philippe Kompressionsstrümpfe anzieht, fragt Letzterer ihn in der Originalversion ironisch [00:24:54]: „Non, vous n’avez jamais pensé à faire un C.A.P. de... d’esthéticienne?“ Das französische Akronym „C.A.P.“ steht für „Certificat d’aptitude professionnelle“ und ist laut „Pons“ ein „Zeugnis für eine abgeschlossene Berufsausbildung (z. B. Gesellenbrief)“¹³⁴. In der Synchronfassung wurde die Abkürzung durch den Nebensatz des folgenden Sprechaktes auf einfache Weise entschlüsselt: „Haben Sie mal daran gedacht, sich zur Kosmetikerin ausbilden zu lassen?“ Der Kern der Originalaussage wird durch diese Übersetzung auch ohne die Nennung eines gleichwertigen deutschen Abschlusses getroffen. Die in Frankreich geläufige, einen Elitestudiengang abkürzende Bezeichnung „Sciences Po“ (für „sciences politiques“) wurde vom Synchronautor ebenfalls lediglich mit „Politikstudium“ übertragen, sodass der Satz „Avec Alice, ma femme, on s’est rencontrés à 20 ans sur les bancs de Sciences Po“ in „Alice, meine Frau, hab’ ich mit 20 Jahren beim Politikstudium kennen gelernt“ transformiert wurde [00:43:38]. Durch das Ersetzen des feststehenden Begriffs wird die Translation für den deutschen Rezipienten im Unterschied zu einer kommentarlosen Übernahme des Letzteren unmissverständlich gemacht.

Darüber hinaus wurde auch der Name der französischen Baumarktkette „Castorama“, der in der Originalversion unter der Verkürzung „Casto“ auftaucht [00:32:14], in der Synchronfassung durch ein allgemeineres Lexem („Baumarkt“) ersetzt, da vermutlich kaum ein deutscher Zuschauer zu dem französischen Begriff eine Assoziation hätte. Der Originalsatz „Moi, pour 50 euros je vais chez Casto et je vous la fais, la trace de mon passage sur terre, hein“ wurde demnach durch „Für 50 Euro geh’ ich in ’n Baumarkt und zeige Ihnen, welche Spur mein Dasein hinterlässt“ übertragen und ergibt so auch für das deutschsprachige Publikum Sinn.

Die zweite Gruppe der in „Ziemlich beste Freunde“ auftretenden Veränderungen kann mit den Worten „(typisch) französische Speisen“ betitelt werden. Lediglich im Falle der „petits-fours“ (im Satz „Allez-y mollo quand même sur les petits-fours si vous avez des problèmes gastriques“) wird die französische Bezeichnung im Synchrontext stehen gelassen („Wenn man Magenprobleme hat, sollte man ein bisschen kürzer treten bei den ‚petits-fours‘“) [01:07:25]. Die Umschreibung „exquisites Kleingebäck“, die „Pons“ in diesem Fall vorschlägt¹³⁵, wäre für den deutschen Zuschauer nicht hilfreicher gewesen, sodass die kommentarlose Übernahme des Begriffs, der im Kontext mit dem im Bild Gezeigten verständlich ist, die einzig gute Lösung zu sein scheint. In allen anderen Fällen wurde der französische Ausdruck durch ein deutsches Äquivalent ersetzt, sodass beispielsweise der Satz „On avait

¹³⁴ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=C.A.P.&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

¹³⁵ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=petit+four&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

fait la galette“ in der Synchronfassung mit „Wir haben einen Kuchen gebacken, zum Dreikönigstag“ [00:08:53], „tarte Tatin“ mit „Apfelkuchen“¹³⁶, „croissants“ mit „Hörnchen“ beziehungsweise „beurre ou ordinaires“ mit „normale oder Butterhörnchen“¹³⁷ und „chouquettes“ mit „Windbeutel“¹³⁸ übersetzt wurde.

Der letzten Gruppe lassen sich dem französischen Rezipienten geläufige Namen populärer Personen zuordnen, welche im zielsprachigen Milieu weitgehend unbekannt sind und daher entsprechend ersetzt werden müssen. In diesem Kontext fällt zum Beispiel auf, dass die Komik, die durch Driss' offensichtlich mangelnde Kenntnis über den französischen Komponisten und Kritiker Hector Berlioz entsteht [00:10:15], – durch seinen Kommentar „Vous connaissez qui là-bas? Quel bâtiment“ beziehungsweise „Und was kennen Sie da? Welches Gebäude“ wird deutlich, dass er ihn mit dem (im Pariser Vorort Bobigny gelegenen) Stadtviertel namens „Berlioz“ verwechselt – für den deutschen Zuschauer nur bedingt verständlich ist und folglich seltsam anmutet. Die Verwechslung des Komponisten mit dem Viertel wurde beibehalten, da sich keine entsprechende Komik mit dem in Deutschland bekannteren Komponisten Schubert, den Philippe ebenfalls zuvor erwähnt, anbietet.

An einer weiteren Stelle im Film [01:39:07] kann der Rezipient der Synchronfassung aufgrund des Text-Bild-Kontextes, selbst wenn er die Gesichter der erwähnten Personen – (Frank) Serpico (New Yorker Polizist aus dem gleichnamigen amerikanischen Film, gespielt von Al Pacino), Jean Jaurès (französischer sozialistischer Politiker) und Victor Hugo (französischer Schriftsteller) nicht kennt, schlussfolgern, dass Driss in seiner Äußerung auf die Gemeinsamkeit der drei mit Philippe, ihren Vollbart, anspielt. Dennoch kann auch in diesem Beispiel der Witz, der durch den von Driss in beiden Versionen zwischen „Jean Jaurès“ und „Victor Hugo“ artikulierten Satz „C'est une station de métro en tout cas“ beziehungsweise „Auf jeden Fall ist es 'ne Metro-Station“ entsteht, beim deutschen Publikum an Wirkung einbüßen. Letzterer weiß vermutlich nicht, dass „Victor Hugo“ und „Jaurès“ tatsächlich Haltestellen unter anderem der Linie 2 der Pariser Metro sind.¹³⁹

Während die Namen in den beiden vorangegangenen Fällen – vermutlich um sogenanntes „Lokalkolorit“ herzustellen, worauf in Kapitel 2.2.3.2 noch genauer eingegangen wird – nicht dem Wissensstand des deutschen Publikums angepasst wurden, lässt sich in „Ziemlich beste Freunde“ an einigen Stellen der gegenteilige Fall beobachten. Diesbezüglich fällt zunächst auf, dass in der Szene, in der Driss Philippes Nachbar zurechtweist, „Patrick Juvet“ – wie

¹³⁶ „Euh, je vais prendre une tarte Tatin, s'il vous plaît.“ → „Äh, kann ich, kann ich 'n Apfelkuchen haben?“ [00:44:56]

¹³⁷ „Et puis, tu vas lui apporter des croissants tous les matins aussi“ → „Und du wirst ihr jeden Morgen frische Hörnchen mitbringen.“ [01:14:29]; „Mais beurre ou ordinaires?“ → „Normale oder Butter-Hörnchen?“ [01:14:31]

¹³⁸ „T'as pas oublié mes chouquettes?“ → „Ist mein Windbeutel dabei?“ [01:28:48]

¹³⁹ s. www.parisinfo.de/metro-plan-karte.htm. (2.12.2013)

Ersterer den Falschparker nennt – in der deutschen Fassung zweimal mit „Schmalzlocke“ übersetzt wurde.¹⁴⁰ Die Anspielung auf seine Ähnlichkeit mit dem Schweizer Sänger und Songschreiber hätte der deutsche Rezipient sehr wahrscheinlich nicht verstanden. Die so erzeugte komische Wirkung wird in der Originalversion dadurch verstärkt, dass Driss den ersten in der Fußnote 140 zitierten Satz in einer deutlich höheren Tonlage als seiner eigenen spricht. In der Synchronfassung hingegen artikuliert er ihn, ohne dabei seine Stimme zu verstellen. Während die Anspielung auf die Ähnlichkeit hinsichtlich der Haare (die des Nachbarn sind ebenfalls länger und blond) für den deutschen Rezipienten im Begriff „Schmalzlocke“ erhalten bleibt, geht die Nuance, mit der Driss im Original auf die Stimme des Sängers (sehr hoch) anspielt, in der Synchronfassung verloren. Dennoch ist die Vorgehensweise des Synchronautors an dieser Filmstelle notwendig, um beim deutschen Publikum keine Verständnisschwierigkeiten hervorzurufen.

In der Szene, in der Driss Bastien zur Rede stellt, schickt er dessen Freund in der Originalfassung mit dem Satz „Toi, Dave, va faire un tour là“ weg [01:14:10]. Mit „Dave“ ist an dieser Stelle vermutlich Dave Levenbach, ein ursprünglich niederländischer, jedoch vor allem in Frankreich bekannter Sänger gemeint, der wie Bastiens Freund ebenfalls längeres blondes Haar trägt. Da der Künstler dem durchschnittlichen deutschsprachigen Zuschauer wahrscheinlich unbekannt ist, scheint die Übertragung, in der sein Name durch den Justin Biebers (aktuell bei den Jugendlichen angesagter Sänger) ersetzt wird, welcher auch dem älteren deutschen Publikum bekannt sein dürfte, gelungen: „Und Justin Bieber geht spazieren.“

Ein drittes Beispiel, in dem der Austausch eines französischen Begriffs durch einen gleichwertigen deutschen in der Synchronfassung notwendig ist, befindet sich im Gespräch zwischen Antoine und Philippe über Driss. Darin äußert sich Antoine über Letzteren in der Originalversion an einer Stelle wie folgt [00:34:03]: „Bon, c’est pas Mesrine, mais il a quand même un petit casier bien rempli, ton Driss.“ Da der deutsche Zuschauer den in Frankreich bekannten Gewaltverbrecher Jacques Mesrine sehr wahrscheinlich nicht kennt, hat der Synchronautor zu Recht entschieden, in der Synchronfassung die allgemeineren Worte „Staatsfeind Nummer eins“ (in „Er is’ vielleicht nicht Staatsfeind Nummer eins, aber er hat eine gut gefüllte Akte bei der Polizei, dein Driss“) zu verwenden.

Auch im folgenden Beispiel hat er richtig daran getan, die Namen zweier französischer Politiker (Jean-Pierre Raffarin und George Marchais), die dem deutschen Zuschauer eventuell unbekannt sind, durch solche auszutauschen, die ihm geläufiger sind [01:04:21]. Driss, der

¹⁴⁰ „Je te dérange pas, Patrick Juvet?“ → „Ich hoff, ich stör’ dich nicht, Schmalzlocke.“ [00:31:00]; „Allez, vas-y, casse-toi, Patrick Juvet, casse-toi.“ → „Lass dich hier nie wieder blicken, Schmalzlocke. Nie wieder.“ [00:31:20]

sich über ein Kompliment von Magalie freut, teilt seinem Sitznachbar an der besagten Stelle mit: „C’est comme si vous, on vous disait par exemple, heu, Raffarin, ou George Marchais.“ Für den deutschen Rezipienten sollten durch die Übersetzung „Das is’ so, als ob man Ihnen sagen würde, Sie sind Sarkozy oder Charles de Gaulle“ an dieser Stelle keine Verständnisprobleme auftreten. Auch in der Abschlusszene, in der Driss Philippe verschiedene Bärte rasiert, wurde der Name des französischen Politikers José Bové in der Synchronfassung zur Erhaltung der Komik sicherheitshalber durch den des Leadsängers der Band „Queen“, Freddy Mercury, ersetzt [01:42:32]. Die Anspielung auf die die Bärte betreffende Ähnlichkeit wurde zusätzlich durch den Satz „Vous avez la même tête“ beziehungsweise „Der hatte genau so ’n Auftritt“ erklärt.¹⁴¹

Während der durchschnittliche deutsche Zuschauer Freddy Mercury (wenn auch nur vom Namen her) kennt, ist die französische Schauspielerin und Sängerin Chantal Goya ihm vermutlich deutlich unbekannter. Aus diesem Grund scheint eine entsprechende Umformulierung folgender französischer Sprechakte die einzige Übersetzungsmöglichkeit. Auf Driss’ Frage an die Sachbearbeiterin vom Arbeitsamt, ob sie die Malerei möge, antwortet Letztere in der Originalversion [01:37:45]: „Ah, oui. J’aime bien Goya.“ In der Synchronfassung heißt es hingegen: „Durchaus. Ich mag van Gogh sehr.“ Auf die französische Aussage Bezug nehmend entgegnet Driss ihr im Original: „Ah, c’est pas mal. Enfin, depuis ‚Pandi-Panda‘ elle a pas fait grand-chose quand même.“ Der Witz besteht hier also darin, dass er den spanischen Maler (Francisco de) Goya mit der oben erwähnten französischen Schauspielerin und Interpretin des Liedes „Pandi-Panda“ verwechselt, worauf die Sachbearbeiterin mit einem ausgelassenen Lachen reagiert. In der deutschen Übertragung kommentiert Driss ihre Äußerung wie folgt: „Bedauernswerter Kerl. Der hat sich seine eigene erogene Zone abgeschnitten.“¹⁴² Das Lachen der Sachbearbeiterin passt an dieser Stelle ebenfalls zu Driss’ Aussage, mit der er auf die dem deutschen Zuschauer sehr wahrscheinlich bekannte Anekdote über Van Gogh und dessen eigenhändig abgeschnittenes Ohr anspielt. Somit werden mit dem inhaltlich modifizierten Text nicht nur eine verständnisfördernde Übersetzung geschaffen und Missverständnisse umgangen, auch die Komik bleibt erhalten.

Vor allem das letztzitierte Beispiel demonstriert, welche Möglichkeiten die Synchronisation an Stellen, an denen eine Umformulierung oder Ersetzung nötig ist, bietet. In anderen Passagen wiederum stößt das Verfahren schneller an seine Grenzen. Dies wird im folgenden Kapitel erläutert.

¹⁴¹ „J’ai trouvé: José Bové.“ → „Jetzt weiß ich’s: Freddy Mercury.“

¹⁴² Driss wendet hier das „Wissen“ an, welches er in einem intimen Gespräch mit Philippe über dessen Ohren erlangt hat. Darin erklärt Letzterer Driss [00:42:27]: „Sie wissen, das ist eine besonders erogene, sehr empfindliche Zone an den Ohren.“

2.2.3.2 Landes- und sprachspezifische Elemente

Neben den im vorangegangenen Kapitel erläuterten Textstellen sind bei der Synchronisation auch diejenigen schwer zu übertragen, an denen in der Originalfassung auf das Ausgangssprachige Land Bezug genommen und die deutsche Sprache thematisiert oder sogar verwendet wird. Damit dem Zuschauer der Synchronfassung die Filmdialoge ebenfalls logisch erscheinen, ist es die Aufgabe des Synchronautors, an den entsprechenden Stellen raffinierte Übersetzungslösungen zu finden, die natürlich auch mit dem im Bild Gezeigten übereinstimmen müssen.

Als beispielsweise einer der Bewerber für den Job als Pfleger Philippes in der Originalfassung von seiner dualen Ausbildung „à l’institut Bayer dans les Landes“ spricht [00:07:55], wurden die zitierten Angaben in der deutschen Übersetzung verallgemeinert beziehungsweise ausgelassen. Der Satzteil „que j’ai fait valider pendant une formation en alternance à l’institut Bayer dans les Landes en 2001“ wurde in die Worte „im Rahmen einer dualen Ausbildung bei einer karitativen Gesellschaft im Jahre 2001“ transformiert. Durch das Aussparen der Übertragung der Ortsangabe „dans les Landes“ und die Ersetzung von „institut Bayer“ durch „karitative Gesellschaft“ konnte vermieden werden, dass durch den Synchrontext beim deutschen Rezipienten Irritationen hervorgerufen werden. Dieser kennt das Departement Landes der im Südwesten Frankreichs gelegenen Region Aquitaine aller Wahrscheinlichkeit nach nicht, sodass die Intention des Synchronautors, verständnisfördernd zu übersetzen, den beschriebenen Eingriff in das Originalwerk rechtfertigt.

Auch in der Szene im Opernsaal, in der sich Driss über den singenden Baum, der das deutsche Lied „Durch die Wälder, durch die Auen“ von Rudolf Schock darbietet, lustig macht [00:55:33], wurde im Synchrontext für das eingangs beschriebene Problem eine gute Lösung gefunden. In der Originalfassung stellt Driss nämlich an einer Stelle fest: „C’est de l’allemand.“ Auf die Bitte der anderen Zuschauer, leise zu sein, reagiert er darin wie folgt: „Quoi ,shut‘? C’est en allemand. C’est de l’allemand en plus.“ Da eine wörtliche Übertragung, etwa „Das ist Deutsch“, auf den Zuschauer der deutschen Synchronfassung hier irritierend wirken würde, hat der Synchronautor die ganze Textstelle folgendermaßen übersetzt: „Der hat ’n Frosch im Hals“ und „Was heißt hier ‚Scht‘? Man versteht kein Wort. Muss das sein?“ Diese Verallgemeinerung stellt eine akzeptable Lösung dar. Durch die in der Szene vorherrschende extreme Dunkelheit ergeben sich trotz der groben Textveränderungen hinsichtlich der Lippsynchronität an dieser Stelle keinerlei Probleme.

In folgendem Szenebeispiel konnten an zwei Stellen in der Originalversion artikulierte Sprachunterschiede zwischen dem Deutschen und dem Französischen in der Übersetzung

nicht erhalten werden, sodass es beim deutschen Zuschauer zwangsläufig zu einem Verlust der intendierten Wirkung und folglich auch der Authentizität des ursprünglich Gesagten kommt. Gemeint ist die Sequenz, in der Driss Philippe einen „Hitler-Bart“ rasiert. Zu Philippes Entsetzen, welches er unter anderem durch das mehrmals artikulierte Wort „non“ zum Ausdruck bringt, äußert Ersterer sich im Original wie folgt [01:43:16]: „„Nein“. C'est ça que vous voulez dire?“ Im französischen Sprechakt ist demnach ein deutsches Wort enthalten, was bei der Textübertragung berücksichtigt werden muss. In der Synchronfassung fragt Driss an derselben Stelle „Nein. Is' es das, was Sie sagen wollten?“, wobei er bei der Artikulation von „Nein“ die Stimme von Adolf Hitler imitiert. Der Sprechakt erlangt in der französischen Fassung schon durch das Benutzen des deutschen Wortes „nein“, obwohl Driss seine Stimme bei dessen Artikulation nur geringfügig verstellt, die gewünschte komische Wirkung. Letztere wird in der Synchronversion durch die offensichtlichere Stimmimitation teilweise ebenfalls hervorgerufen, der Text büßt an der besagten Stelle aufgrund der Nivellierung des Sprachunterschieds gegenüber dem Original jedoch trotzdem an Authentizität ein.

Ein ähnliches Problem zeigt sich auch einige Sekunden später [01:43:46]: Als Philippe Driss dazu auffordert, ihm den Bart ganz abzurasierern, versucht Letzterer in der Originalversion auf Deutsch Äußerungen von Hitler nachzusprechen. Obwohl man dabei kaum korrekte deutsche Wörter heraushören kann, bringt Driss Philippe damit zum Lachen. Der zielsprachige Rezipient bekommt an der entsprechenden Stelle im Anschluss an Philippes Worte „Jetzt rasieren Sie ihn ab. Sie haben sich genug amüsiert. Es reicht“ von Driss' Synchronsprecher folgende korrekt artikulierte deutsche Sätze zu hören: „Es reicht? Nein. Das Reich, das Reich. Jetzt reicht's.“

Vermutlich hat der Synchronautor hier versucht, den Wirkungsverlust, der dadurch entsteht, dass die deutschen Worte der Originalversion in der Synchronfassung ausschließlich mit gleichsprachigen übertragen werden können, durch das phonetische Wortspiel zwischen dem Substantiv „Reich“ und dem Verb „reichen“ auszugleichen. Dies ist ihm insofern gelungen, als ein passender, durch die Rasur des „Hitler-Bartes“ ausgelöster Kontext (nationalsozialistisches Deutsches Reich) gegeben ist, Driss auch an dieser Stelle seine Stimme entsprechend verstellt, Philippes Reaktion ebenfalls zum übertragenen Text passt und sich trotz der inhaltlichen Modifikationen für den deutschen Rezipienten weder Unstimmigkeiten hinsichtlich der geforderten Synchronitäten noch ein Informationsverlust ergeben.

In „Ziemlich beste Freunde“ tritt des Weiteren der Fall auf, dass im Synchrontext französische Wörter stehen gelassen wurden. Während beim deutschen Zuschauer – wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben – einerseits die Illusion erzeugt werden soll, dass er die

Originalversion sehe, wollen Synchronautoren unter anderem durch die Übernahme von französischen Anreden in der neuen Fassung bewusst die besondere örtliche Atmosphäre der ausgangssprachigen Stadt oder des Landes, sogenanntes „Lokalkolorit“, bewahren.¹⁴³ Folglich finden sich in „Ziemlich beste Freunde“ an zahlreichen Stellen anstatt der jeweiligen deutschen Entsprechungen die Bezeichnungen „Mademoiselle“ (einmal), „Madame“ (einmal), „Monsieur“ (zehnmal) und „Messieurs“ (dreimal) wieder, die obendrein für eine exakte Entsprechung quantitativer und vor allem qualitativer Lippsynchronität sorgen.¹⁴⁴

Auch die französische Aussprache der Namen der Figuren (Philippe, Eléonore, Elisa, Marcelle, Albert, Antoine, Bastien) wurde aus dem genannten Grund in der deutschen Fassung beibehalten.

In diesem Kontext kann die Vermutung aufgestellt werden, dass der Synchronautor den Satz „Bonjour, vous êtes bien aux Assédic de Paris. Toutes nos lignes sont actuellement occupées“, der in der Szene von Philippes Geburtstagsfeier in der Originalversion artikuliert wird [01:09:21], absichtlich mit „Guten Tag, hier ist das Arbeitsamt von Paris. All unsere Apparate sind momentan belegt“ übersetzt hat. Die Ortsangabe „Paris“ wurde in der Synchronfassung demnach stehen gelassen und auf die Nennung einer entsprechenden deutschen Stadt verzichtet.

Wie auch in den beiden in Kapitel 2.2.3.1 beschriebenen Fällen („Berlioz“: Stadtviertel und Komponist; „Victor Hugo“ und „Jean Jaurès“: berühmte Personen und Haltestellennamen der Pariser Metro) wird hier auf primär ausgangssprachige Gegebenheiten angespielt. Dem deutschen Zuschauer wird auf diese Weise unterschwellig mitgeteilt, dass sich die Handlung in Frankreich abspielt. Während sich die Komik für ihn an besagter Stelle zwar nicht so leicht erschließt wie für das ausgangssprachige Publikum, werden durch die Erhaltung der Ortsangabe zumindest keine ernsthaften Verständnisprobleme erzeugt – anders als im oben beschriebenen Falle der Übersetzung von „les Landes“.

Eine weitere Methode, die bei der Synchronisation von Filmen angewandt werden kann, um einer Szene Lokalkolorit zu verleihen beziehungsweise dieses zu erhalten, welche auch in „Ziemlich beste Freunde“ auftritt, soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

¹⁴³ s. Pruys, Guido Marc: S. 116. Reinart merkt in diesem Kontext an, dass bei der Filmübertragung „das größte Paradoxon [...] darin [besteht], daß ein Film meist ganz offensichtlich vor der Kulisse eines fremden Landes spielt; die Figuren sich jedoch ganz selbstverständlich in der Zielsprache miteinander verständigen, sich also gewissermaßen einer Fremdsprache bedienen.“ Laut der Autorin ist ein Publikum, das aufgrund der Rezeptionsgewohnheiten seines Herkunftslandes vor allem an das Verfahren der Synchronisation gewöhnt ist, jedoch bereit, diese „Art der Einbürgerung“ hinzunehmen. Folglich gerate im Falle von gut synchronisierten Filmen beim Großteil der Rezipienten schnell in Vergessenheit, dass sie es eben nicht mit dem Originalfilm zu tun haben. s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl Wolfgang [Hrsg.]: S. 98.

¹⁴⁴ s. zum Beispiel „Monsieur? S’il vous plaît.“ → „Monsieur? Kommen Sie mal?“ [00:44:40], „Bonsoir Messieurs, vos billets, s’il vous plaît.“ → „Guten Abend, Messieurs, darf ich Ihre Karten sehen?“ [00:53:40], „C’était Madame Dupont Moretti.“ → „Mit Madame Dupont Moretti.“ [00:08:41], „Mademoiselle? Vous voulez bien nous donner le paquet, s’il vous plaît?“ → „Mademoiselle? Würden Sie uns bitte das kleine Päckchen geben?“ [01:19:12]

2.2.3.3 Akzent und Muttersprache Fatous

Neben der Übernahme von Städtenamen und Anreden des ausgangssprachigen Landes sowie der Beibehaltung der französischen Aussprache von Figurennamen in der Synchronfassung (selbst wenn deutsche Entsprechungen existieren) kann laut Reinart auch durch einen mit Akzent artikulierten Text Lokalkolorit erzeugt werden.¹⁴⁵ Er tritt beim Sprechen von Fremdsprachen auf und gibt Aufschluss über die Herkunft einer Figur, die für die Filmhandlung von Bedeutung sein kann. Laut König und Brandt entsteht er aufgrund von „Artikulationsgewohnheiten [lautlicher Art], die beim Erlernen der Muttersprache erworben wurden, die zunächst auch auf die erlernte Fremdsprache übertragen werden und [...] nur mit Mühe durch andere Gewohnheiten ersetzbar sind.“¹⁴⁶

In „Ziemlich beste Freunde“ wurde die genannte Methode in der Sprechweise der Figur Fatou angewandt. Da deren ursprüngliche Muttersprache weder Französisch noch Deutsch ist¹⁴⁷, kann sie in beiden Fassungen mit einem ausländischen Akzent reden, was dem Synchronautor die Übertragung ihrer besonderen Ausdrucksweise deutlich erleichtert.

Noch offensichtlicher wird Fatous ausländische Herkunft an der Filmstelle in der Originalfassung, die bereits in Kapitel 2.2.1.2 im Kontext mit den parasprachlichen Faktoren und der Mimik- und Gestensynchronität angesprochen wurde. Darin artikuliert sie zwischen [00:15:07] und [00:15:10] Sätze in ihrer Muttersprache. Im Anschluss daran fragt sie Driss (bis [00:15:13]): „Tu crois que c’est un hôtel ici?“ Der Unterschied zwischen Fatous Muttersprache und der Filmsprache wird in der Synchronversion nivelliert, da darin zwischen [00:15:07] und [00:15:13] nur deutsche (mit Akzent gesprochene) Sätze zu hören sind.¹⁴⁸

Vermutlich hat der Synchronautor die muttersprachlichen Sätze in der Synchronfassung aus folgendem Grund nicht erhalten: Wenn auch der durchschnittliche französische Zuschauer diese womöglich nicht versteht, so kann er den Bezug zu Fatous ursprünglicher Herkunft (Senegal, ehemalige französische Kolonie), die erst in einem späteren Gespräch zwischen Driss und Philippe (s. Fußnote 147) aufgeklärt wird, dennoch schneller herstellen als das deutsche Publikum. Der Authentizitätsverlust, der dadurch in der deutschen Version entsteht, konnte durch die reine Übernahme des nicht akzentfreien Sprechens nicht gänzlich ausgeglichen werden.

¹⁴⁵ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 100.

¹⁴⁶ König, Ekkehard; Brandt, Johannes G., in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille [Hrsg.]: S. 125.

¹⁴⁷ Durch folgende von Driss gegenüber Philippe artikulierten Sätze erfährt der Zuschauer von Driss’ und (folglich vermutlich auch) Fatous Herkunftsland, dem Senegal: „Ils [mon oncle et ma tante] sont venus me chercher au Sénégal quand j’avais huit ans.“ → „Sie [mein Onkel und meine Tante] haben mich aus dem Senegal geholt, als ich acht Jahre alt war.“ [01:26:52]

¹⁴⁸ „Du denkst, das hier ist ein Hotel, wo Selbstbedienung ist, wo sich jeder alles nehmen kann? Du täuschst dich, so ist es nicht.“

2.2.3.4 Jugendsprache

Die Fragestellung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, beschäftigt sich unter anderem mit dem Vorwurf des Authentizitätsverlustes der Synchronfassung gegenüber dem Originalfilm. Um sie zu beantworten, ist es – wie sich zeigen wird – auch notwendig, einen Blick auf die Übertragung der im Film gebrauchten Jugendsprache zu werfen. Helfrich definiert diese als „[e]in sich vor allem über das Lexikon profilierendes, zeitlich begrenztes Register einer altersmäßigen, aber auch durch die Lebenssituation



Abbildung 31

charakterisierten sozialen Gruppe.“¹⁴⁹ In „Intouchables“ beziehungsweise „Ziemlich beste Freunde“ lassen sich unter anderem im Streitgespräch zwischen Driss und Adama neben allgemein umgangssprachlichen, teilweise vulgären Äußerungen¹⁵⁰ zahlreiche spezifisch jugendsprachliche konstatieren. Darunter zum Beispiel das Verb „niquer“ im Satz „On était quatre et on s’est fait niquer, c’est tout“ [01:24:21], der wie folgt ins Deutsche übertragen wurde: „Wir waren zu viert und haben uns bescheißen lassen.“ Mit der Wendung „sich bescheißen lassen“ hat der Synchronautor hier eine adäquate Lösung für das französische Lexem gefunden, welches laut dem Jugendsprache-Wörterbuch „Lexik des cités“ unter anderem synonym zu „amocher“ („zurichten“) gebraucht werden kann.¹⁵¹

Darüber hinaus lässt sich in der besagten Sequenz in zwei Äußerungen Adamas die Aussage „t’inquiète“ (bewusst ohne die Negationspartikel „pas“) finden: „Mais t’inquiète, ça va partir en couille“ [01:24:22] und „T’inquiète, je gère, je gère“ [01:24:27]. Die verkürzte Wendung, die laut dem „Lexik des cités“ gleichbedeutend mit „t’en fais pas“ ist¹⁵², wird im ersten Beispiel bei der Übertragung berücksichtigt („Aber ich schwör’ dir, das gibt noch Ärger“), im zweiten Satz jedoch („Hey, ich hab’ das im Griff, okay?“) – vermutlich aufgrund des Erreichens quantitativer und qualitativer Lippensynchronität – fast ganz vernachlässigt. Darin artikuliert Adama zu Beginn statt etwa „Keine Sorge“ lediglich ein aufforderndes „Hey“.

Ein weiteres in diesem Filmauszug gebrauchtes jugendsprachliches Lexem ist „(la) daronne“ [01:24:25]. „Le mot *daron* viendrait du croisement de *dam*, ‚seigneur‘, et de *baron*“, heißt es hierzu im Jugendsprache-Lexikon. Die weibliche Form der Bezeichnung werde von Teenagern synonym zu „Mutter“ oder „Erwachsene“ gebraucht.¹⁵³ Folglich kann die Übertragung

¹⁴⁹ Helfrich, Uta: ‚Jugendsprache‘ in Frankreich: Erkenntnisse und Desiderata, in: Neuland, Eva [Hrsg.]: *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit*, Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal, Frankfurt am Main, 2003, S. 92.

¹⁵⁰ zum Beispiel ‚laisser tomber‘, ‚saouler‘, ‚foutre‘, ‚putain‘, ‚partir en couille‘ und ‚casser les couilles‘.

¹⁵¹ s. Rey, Alain; La Peste, Disiz: *Lexik des cités*, Paris, 2007, S. 237.

¹⁵² ebd. S. 197.

¹⁵³ ebd. S. 135.

des von Driss gesprochenen Satzes „Elle est au courant, la daronne“ zu „Weiß die Alte Bescheid“ als angemessen bezeichnet werden.

Eine Besonderheit hinsichtlich des Gebrauchs von Jugendsprache im Film besteht darin, dass Philippe im Laufe der Handlung neben verschiedenen seinem Alter nicht entsprechenden Verhaltensweisen (zum Beispiel Rauchen von Joints, Stechen und Tragen eines Ohrings) von Driss verwendete typisch jugendsprachliche Wörter in seine Ausdrucksweise übernimmt. Da er sich ansonsten – dies zeigt sich auch beim Schreiben von poetischen Briefen für Eléonore, in denen er (Guillaume) Apollinaire [00:36:01] oder (Charles) Baudelaire [00:49:22] zitiert – eher gehoben ausdrückt, wird dadurch an einigen Stellen im Film Komik erzeugt. Dieser Sachverhalt soll anhand der folgenden beiden Passagen veranschaulicht werden.

In der ersten stellt Driss, auf Philippes erstes Telefonat mit Eléonore Bezug nehmend, in der Originalfassung fest [00:56:16]: „Vous avez pas kiffé là, quand vous l’avez eu au téléphone.“ Der Synchrontext lautet entsprechend: „Sie sind ja am Telefon nich’ auf sie abgefah’n.“ Philippe benutzt in der Äußerung, die er Driss daraufhin entgegnet, ebenfalls das Verb „kiffer“, welches erneut mit „abfahren“ übertragen wird: „Si, j’ai kiffé“ beziehungsweise „Doch, ich bin abgefah’n.“ Auf Driss’ Nachfrage, ob dies alles sei, verstärkt Philippe seine zuvor gemachte Aussage, indem er im Antwortsatz („J’ai kiffé grave“) zusätzlich zu „kiffer“ ein weiteres jugendsprachliches Lexem („grave“) benutzt. Im Deutschen heißt es an dieser Stelle: „Ganz gewaltig sogar.“ Laut dem „Lexik des cités“ stellt „kiffer“ ein jugendsprachliches Synonym zu „apprécier“ oder „aimer“ und „grave“ (als Adverb) eines zu „beaucoup“ oder „fortement“ dar.¹⁵⁴ Im Originaltext werden insgesamt neunmal Formen des Verbes „kiffer“ verwendet. Diese werden neben der Wendung „auf jemanden abfahren“ an einigen Stellen korrekterweise auch mit „auf jemanden stehen“ übertragen.¹⁵⁵

Das jugendsprachliche Wort, um das es im zweiten Beispiel geht („pécho“), ist zusammen mit „chelou“ (*verlan*¹⁵⁶ von „louche“ und Synonym zu „bizarre“ oder „douteux“), was im Film zum Beispiel mit „abgefahren“ oder „abgedreht“ übertragen wird¹⁵⁷, das in „Intouchables“ am zweithäufigsten verwendete (jeweils dreimal). „Pécho“ stellt die verlanisierte Form des

¹⁵⁴ s. Rey, Alain; La Peste, Disiz: S. 214 beziehungsweise S. 174. „Grave“ wird von Driss auch in folgender Äußerung gegenüber Elisa gebraucht: „Mais tu vas mourir. C’est grave.“ → „Du wirst draufgehen. Ohne Scheiß.“ [01:05:13]

¹⁵⁵ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=kiffer&l=defr&in=fr&lf=fr. (20.12.2013) „Vous kiffez vraiment?“ → „Sie fahren also drauf ab?“ [00:43:24], „Je vous kiffe.“ → „Sie steht auf Sie.“ [00:51:57], „Attendez, elle passe six mois à lire vos poèmes à la mort moi le nœud là, et elle kiffe.“ → „Sekunde, sie verbringt sechs Monate damit, Ihre tödlichen Gedichte zu lesen und fährt auf Sie ab?“ [00:54:20], „Elle me kiffe, ça se voit.“ → „Die steht auf mich. Aber so was von.“ [01:04:08], „Elle me kiffe, c’est sûr, elle me kiffe.“ → „Sie steht auf mich. Ganz klar, sie will mich haben.“ [01:07:08]

¹⁵⁶ „Argot codé qui procède par inversion des syllabes à l’intérieur du mot (par exemple *zarbi*, bizarre; *ripou*, pourri).“ s. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/verlan/81556?q=verlan#80592. (20.12.2013)

¹⁵⁷ s. Rey, Alain; La Peste, Disiz: S. 106. „C’est un débat chelou.“ → „Das is’ ne vollkommen absurde Diskussion.“ [00:25:41], „Euh, non, c’est chelou.“ → „Oh nein, ist das abgedreht.“ [01:08:54], „Là, c’est très chelou, on dirait un prêtre orthodoxe.“ → „Abgefahren. Ja, und jetzt machen wir einen auf Religion, orthodoxer Priester.“ [01:42:37]

umgangssprachlichen Verbes „choper“ („klauen“, „erwischen“)¹⁵⁸ dar und wird laut dem „Lexik des cités“ von Jugendlichen synonym zu „attraper“ beziehungsweise „serrer“ sowie „conclure avec quelqu’un“ gebraucht.¹⁵⁹ In folgendem Textauszug aus dem Film kommt dem Lexem die letztere Bedeutung zu. Driss sagt an einer Stelle in der Originalfassung, auf Eléonores Notiz Bezug nehmend, zu Philippe [01:12:41]: „Elle veut pécho.“ Im Deutschen heißt es an besagter Stelle: „Die will Sie abschleppen.“ Die Übertragung des von Driss anschließend artikulierten französischen Satzes „Trois points. Je veux pécho. C’est tout“ wird in der Synchronfassung ausgespart. Philippe entgegnet ihm daraufhin: „Mouais, je vais, je vais pécho“ beziehungsweise „Sie will, sie will mich abschleppen.“ Er übernimmt hier also Driss’ Wortwahl, was einerseits ihn selbst zum Lachen bringt und andererseits auf den Zuschauer eine komische Wirkung hat.

Während die Übertragungen der bisher genannten sowohl verlanisierten als auch anderen jugendsprachlichen Begriffe ins Deutsche jeweils als gelungen bewertet werden können, verdeutlichen die folgenden Beispiele, dass die Markierung des Registers „Jugendsprache“ im deutschen Text teilweise verloren geht. Dies geschieht zum einen dadurch, dass verlanisierte Wörter des Originaldialoges lediglich durch umgangs-, aber nicht spezifisch jugendsprachliche deutsche ersetzt wurden. Der Satz „C’est un truc de ouf, ça“ beispielsweise, mit dem Driss sein Erstaunen darüber ausdrückt, dass Philippe nicht reagiert, als er ihm heißes Wasser übergießt, wurde in die Worte „Ist ja verrückt. Gibt’s ja gar nich’t“ transformiert [00:27:25]. Dass „ouf“ die verlanisierte Form von „fou“ darstellt und damit jugendsprachlich markiert ist¹⁶⁰, kommt in der Synchronfassung folglich nicht zur Geltung. Dieselbe Kritik kann hinsichtlich der Übertragung des Wortes „chanmé“ (*verlan* von „méchant“) im Satz „Elle est chanmé“ [00:32:45], mit dem Driss auf einen zuvor gemachten Witz anspielt, angemerkt werden. So scheinen die (deutschen) Worte „Äußerst passend“ im Vergleich zu den im „Lexik des cités“ vorgeschlagenen Synonymen für „chanmé“ (zum Beispiel „formidable“ und „génial“)¹⁶¹ im gegebenen Kontext untertrieben und darüber hinaus lediglich umgangs-, aber nicht spezifisch jugendsprachlich.

Auch für „cheum“ (verlanisierte Form von „moche“¹⁶²) im Satz „En général, elles sont cheum là-bas“, mit dem Driss auf das Aussehen der Frauen im Norden Frankreichs anspielt, wurde mit dem Lexem „hässlich“ in der Aussage „Die sind so hässlich da oben“ [00:51:36] kein spezifisch jugendsprachlicher Begriff verwendet. Die Tatsache, dass „moche“ in der Syn-

¹⁵⁸ „M’ont choppé avec 30 grammes.“ → „Haben mich mit 30 Gramm erwischt.“ [00:48:47]

¹⁵⁹ s. Rey, Alain; La Peste, Disiz: S. 251.

¹⁶⁰ ebd. S. 241.

¹⁶¹ ebd. S. 101: „méchant“ → „chan(t)mé“ → „chanmé“.

¹⁶² ebd. S. 109: „moche“ → „cheum“ (→ „chime“).

chronfassung einige Sekunden zuvor [00:50:42] ebenfalls durch das Lexem „hässlich“ übersetzt wurde, bestätigt diese These.¹⁶³ Der Unterschied zwischen der Verwendung von „moche“ und „cheum“ fand demnach in der Synchronfassung keinen Ausdruck. Hinsichtlich der Übertragung von „cheum“ hätte der Synchronsatz beispielsweise durch eine Verstärkung mit den Lexemen „mega“ („mega hässlich“) oder „krass“ („krass hässlich“) eher der gewünschten Registermarkierung entsprochen.¹⁶⁴

Für die folgenden beiden Beispiele wurden in der Synchronfassung, obwohl es sich nicht um verlanisierte jugendsprachliche Elemente handelt, bei der Übertragung keine gänzlich befriedigenden Lösungen gefunden. Im ersten Beispiel drückt Driss sein Bedauern darüber, dass Magalie keine Prokura hat und sein Dokument fürs Arbeitsamt folglich nicht im Namen Philippes unterschreiben kann, wie folgt aus [00:11:41]: „C’est dommage, comme ça elle aurait pu me griffer un petit 06 en même temps.“ „06“ ist laut dem „Lexik des cités“ zwar gleichbedeutend mit „numéro de portable“¹⁶⁵, also (deutsch) „Handynummer“, dadurch, dass in der Zielsprache jedoch kein eigenes jugendsprachlich markiertes Wort dafür existiert beziehungsweise verwendet wurde, geht die Markierung in der Übertragung („Is’ ’n Jammer. Sonst hätt’ sie gleich ihre Handynummer draufkritzeln können“) verloren.

Für das Verb, welches im folgenden Beispielsatz auftritt („galocher“), existiert zwar eine deutsche jugendsprachlich markierte Entsprechung („jemanden abknutschen“)¹⁶⁶, es wurde vom Synchronautor jedoch lediglich mit einem umgangs-, aber nicht spezifisch jugendsprachlichen („herumhängen“) übertragen. „Sans compter qu’elle galoche l’autre plumeau là, partout dans la baraque“, sagt Driss in der Originalversion, was mit den Worten „Und dann hängt sie mit diesem Pudel rum und schleppt ihn durch die Hütte“ übersetzt wurde [00:57:56]. Nach eigener lautlicher Realisierung zeigt sich, dass etwa der Satz „Und dann knutscht sie diesen Pudel überall in der Hütte ab“, was die Lippenbewegungen und Gesten betrifft, ebenso synchron gewesen wäre. Folglich kann festgehalten werden, dass der Synchronautor hier keine vollständig adäquate Übersetzung verwendet hat.

Neben den soeben aufgezeigten Mängeln hinsichtlich der Übertragung von Jugendsprache im Film, die sich primär dadurch ergeben, dass im Deutschen keine vergleichbare, derart regelgeleitete und in dem Maße verbreitete Verfremdungstechnik wie das *verlan* existiert, lassen sich weitere konstatieren, die kein Register betreffen, sondern allgemeiner Art sind. Sie werden im folgenden Kapitel herausgearbeitet.

¹⁶³ „Mais si ça se trouve, elle est peut-être moche, grosse.“ → „Aber es kann doch sein, dass sie hässlich ist oder dick.“

¹⁶⁴ s. www.duden.de/suchen/dudenonline/mega%20%5BJugendsprache%5D. (20.12.2013)

¹⁶⁵ s. Rey, Alain; La Peste, Disiz: S. 363.

¹⁶⁶ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=galocher&l=de&in=fr&lf=fr. (20.12.2013)

2.2.3.5 Übersetzungsfehler, „Synchrondeutsch“ und andere Auffälligkeiten

In „Ziemlich beste Freunde“ konnte lediglich an einer Stelle im Synchrontext ein grober Übersetzungsfehler konstatiert werden. Dieser hat zur Folge, dass die Komik in einer später folgenden Filmpassage, in der durch das Bild auf die besagte Textstelle angespielt wird, in der Synchronfassung gänzlich verloren geht, sodass der deutsche Zuschauer hier eindeutig benachteiligt ist.

In der Szene, in der Driss Bastien in der Nähe von dessen Schule zur Rede stellt, ruft er ihm in der Originalfassung am Ende den Satz „Et coiffe-toi, mets une barrette“ hinterher [01:14:42]. Dieser wurde in die Worte „Kämm dir mal die Haare und setz ’ne Mütze auf“ transformiert. „Barrette“ kann laut dem Online-Wörterbuch „Larousse“ sowohl „Haarspange“ bedeuten als auch einen „bonnet carré ecclésiastique à trois ou quatre cornes, qui se porte avec l’habit de chœur“ bezeichnen.¹⁶⁷ Das Lexem wurde an besagter Stelle fälschlicherweise mit der letzten Bedeutung („Mütze“) wiedergegeben. Als Bastien Elisas Familie einige Filmminuten später (Sequenznummer 53) – wie von Driss „befohlen“ – Hörnchen vorbeibringt, geht die Komik, die dadurch entsteht, dass er hier seine etwas längeren Haare nicht offen trägt – wie in Abbildung 32 –, sondern tatsächlich eine Haarspange (und keine Mütze) (s. Abbildung 33), für den deutschen Zuschauer verloren. Da die korrekte Übersetzung, etwa „und mach ’ne Haarspange rein“ – wie sich nach eigener lautlicher Realisation der betreffenden Filmstelle zeigt – sowohl quantitativ als auch qualitativ ebenfalls synchron gewesen wäre, muss davon ausgegangen werden, dass dem Synchronautor hier ein Übersetzungsfehler unterlaufen ist.



Abbildung 32



Abbildung 33

In den folgenden drei Beispielen ergeben sich im Synchrontext (im Zusammenspiel mit dem Bild) jeweils durch die fehlende oder falsche Übersetzung von nur einem Wort Unsauherheiten hinsichtlich der Logik des Ausgesagten. Direkt zu Beginn der Sequenz, die sich in Philippes Privatjet abspielt, bittet dieser die Flugbegleiterin in der Originalfassung [01:18:03]:

¹⁶⁷ s. www.larousse.fr/dictionnaires/francais-allemand/barrette/8077 (16.12.2013) und www.larousse.fr/dictionnaires/francais/barrette/8122. (16.12.2013)

„Donnez-lui [Driss] aussi un peu de champagne, ça va le déstresser.“ In der deutschen Übertragung heißt es: „Geben Sie ihm noch ein bisschen Champagner, dann ist er ruhiger.“ Aus dem visuellen Kontext geht hervor, dass lediglich Philippe, während Driss sich anschnallt, (mit der Hilfe der Flugbegleiterin) bereits Champagner getrunken hat. Daher müsste das Lexem „noch“ an dieser Stelle, um Irritationen auszuschließen, korrekterweise entweder durch ein vorangestelltes „auch“ ergänzt oder durch dasselbe Lexem ersetzt werden, sodass der korrekt übertragene Synchronsatz folgendermaßen lauten sollte: „Geben Sie ihm auch (noch) ein bisschen Champagner.“ Es kann vermutet werden, dass der Mangel hier wie im vorangegangenen Beispiel aus Unachtsamkeit entstanden ist, da sich die Lippenstellungen der beiden genannten deutschen Lexeme („noch“, „auch“) gut entsprechen.

In folgendem Satz aus dem Dialog zwischen Driss und der Sachbearbeiterin vom Arbeitsamt kann das Aussparen der Übersetzung eines Wortes zusammen mit der angewandten Intonation der Synchronsprecherin ein weiteres Mal dafür sorgen, dass der deutsche Zuschauer kurzzeitig irritiert ist. In der Originalfassung stellt die Sachbearbeiterin, auf Driss' Akte Bezug nehmend, fest [01:36:52]: „Je vois que vous avez le permis que depuis un mois?“ Dadurch, dass sie am Ende des Sprechaktes mit der Stimme nach oben geht, wird deutlich, dass sie den Satz als Frage formuliert, also von Driss indirekt eine Rechtfertigung erwartet. In der Synchronfassung hingegen geht sie am Ende der Äußerung („Ich sehe, Sie haben seit einem Monat den Führerschein“) mit der Stimme nach unten. Sie formuliert demnach eine Aussage. Dadurch, dass in der deutschen Übersetzung das Wort „erst“ (zwischen „haben“ und „seit“) fehlt und „einem“ nicht betont wird, kann der Zuschauer hier zunächst den Eindruck gewinnen, als freue sich die Sachbearbeiterin für Driss, dass er nun einen Führerschein besitzt. Erst mit dessen sich rechtfertigender Antwort wird auch in der deutschen Fassung deutlich, dass ihre Äußerung vom Zuschauer anders aufzufassen ist.

Der folgende Sprechakt aus der Sequenz, in der einer der neuen Pfleger Philippe beim Essen behilflich sein soll, erscheint ebenfalls wenig sinnvoll, da bei der Übertragung des Originaltextes ins Deutsche die Negationspartikel „pas“ übergangen wurde. Als Philippe den Pfleger nach einer Zigarette fragt, betont dieser ihm gegenüber mit Nachdruck, wie negativ sich das Rauchen auf seine Gesundheit auswirke. In der Originalfassung macht er dazu folgende ergänzende Bemerkung [01:34:52]: „Même si vous faites pas de sport, question poumons, respiration, souffle.“ Im Deutschen heißt es an derselben Stelle: „Selbst wenn man Sport treibt, ist es nicht gut für die Lunge, für den Kreislauf und, äh, die Atmung.“ Der erste Satzteil ist im Synchronkontext demnach positiv, im Original hingegen negativ formuliert. Dem deutschen Satz zufolge könne die allgemeine Auffassung existieren, dass Sport die negativen

Auswirkungen des Rauchens ausgleiche. Dies ist jedoch nicht der Fall, da sich – wie durch den französischen Satz korrekt ausgedrückt und allgemein bekannt – das Rauchen gerade während man Sport treibt, sehr negativ auf die Leistungsfähigkeit auswirkt.

Ob die genannten Veränderungen vom Synchronautor intendiert sind, darüber kann in diesem Kontext nur spekuliert werden. Die beiden zuletzt genannten Modifikationen ließen sich allenfalls dadurch erklären, dass die Sprechgeschwindigkeit der deutschen Stimme so nicht erhöht werden musste, obgleich dies nur minimal nötig gewesen wäre.¹⁶⁸ An dieser Stelle hätte die inhaltliche Äquivalenz Priorität vor einer eventuell unnatürlich hohen Sprechgeschwindigkeit haben müssen. Neben diesen mangelhaften Textstellen lassen sich in „Ziemlich beste Freunde“ auch solche konstatieren, die – wie von Herbst angemerkt¹⁶⁹ – für die spontane gesprochene Sprache zu formell erscheinen, oder solche, die mit der Bezeichnung „Synchrondeutsch“ betitelt werden können, da ihnen eine unangemessene und zu wörtliche Übersetzung zugrunde liegt.

Zu der ersten Gruppe gehört beispielsweise die deutsche Übersetzung des von Elisa gegenüber Driss geäußerten Satzes „Vas-y, mais laisse-moi“ („Lass mich zufrieden“) [01:05:07]. Laut dem Online-Lexikon „Duden“ existiert die Wendung „jemanden (mit etwas) zufriedenlassen“ zwar¹⁷⁰, sie erscheint im gegebenen Kontext, einem Gespräch zwischen zwei Jugendlichen, jedoch eher ungeeignet. An besagter Stelle hätte der informellere Satz „Lass mich in Ruhe“ natürlicher gewirkt.

Kurze Zeit später tritt in der Sequenz, in der Philippe Antoine dazu bewegen will, das von Driss gemalte Bild zu kaufen, ein ähnlicher Fall auf: „A vrai dire, je sais pas parce que“, heißt es an der entsprechenden Stelle in der Originalversion [01:06:33]. Der deutsche Text lautet: „Um die Wahrheit zu sagen, ich weiß nicht recht, weil“ Die Übertragung der Wendung „A vrai dire“ in die Worte „Um die Wahrheit zu sagen“ erscheint angesichts des gesprochenen Kontextes zu formell. Stattdessen hätte der Synchronautor hier besser daran getan, den Satz mit „ehrlich gesagt“ zu übertragen, um den Sprechakt natürlicher wirken zu lassen.

Deutlich zu gehoben und damit nicht authentisch scheint auch die Übertragung des von Driss geäußerten Satzes „Ah bon?“ in die Worte „Ist das wahr?“ als Reaktion darauf, dass Philippe sich von Yvonne und nicht von ihm zur Verabredung mit Eléonore begleiten lässt [01:13:45].

¹⁶⁸ In diesem Kontext kann festgehalten werden, dass sich in „Ziemlich beste Freunde“ einige Stellen konstatieren lassen, an denen eine negativ formulierte Aussage mit dem Ziel, zunächst quantitative Lippensynchronität zu erreichen, in eine (kürzere) positive umgewandelt wurde. Im Gegensatz zu dem im Fließtext erläuterten Beispiel kam es dabei für das Publikum der Synchronfassung jedoch an keiner Stelle zu einem Verständnisproblem oder sogar Informationsverlust. s. zum Beispiel „On peut pas dire que vous soyez pas un peu poissard.“ → „Man kann nich' behaupten, dass Sie gewöhnlich sind.“ [01:19:00], „T'as pas oublié mes chouquettes?“ → „Ist mein Windbeutel dabei?“ [01:28:48], „Mets pas ton pied là comme ça.“ → „Nimm deinen Fuß da weg.“ [01:31:26]

¹⁶⁹ s. Herbst, Thomas: S. 173.

¹⁷⁰ s. www.duden.de/rechtschreibung/zufrieden. (17.12.2013)

Der Synchronautor hätte Driss, der – wie im vorangegangenen Kapitel herausgestellt – im Film neben umgangssprachlichen Elementen zahlreiche jugendsprachliche und vulgäre verwendet, hier in der Synchronfassung eher die Sätze „Ach ja?“, „Ach wirklich?“ oder „Echt jetzt?“ artikulieren lassen sollen.

Darüber hinaus fällt auf, dass die zweimal vorkommende Übersetzung einer festen Wendung in der Synchronfassung anders verstanden werden kann als in der Originalfassung. Es geht um den von Driss in der Originalversion verwendeten Ausdruck „se faire la bise“ beziehungsweise „faire la bise à quelqu’un“, der mit „sich küssen“ beziehungsweise „jemanden küssen“ ins Deutsche übertragen wurde. Als Driss sich von Magalie verabschieden möchte, äußert er ihr gegenüber, nachdem sie ihm ihre (Lebens-)Partnerin vorgestellt hat [01:29:53]: „Je te fais pas la bise du coup.“ In der Synchronfassung ist an dieser Stelle folgender Satz zu hören: „Gut. Ich küss’ dich nich’, damit’s keinen Ärger gibt.“ Auch als Driss sich kurze Zeit später von Marcelle verabschiedet, wird seine Frage „On se fait la bise?“ mit den Worten „Wollen wir uns küssen?“ übersetzt [01:30:52]. Da die Begrüßungs- und Abschiedsgeste des Sich-Küssens vor allem in Frankreich gängig ist, kann die wörtliche Übersetzung den deutschen Zuschauer an dieser Stelle etwas irritieren. Mit der Übersetzung „Geben wir uns ein (Abschieds-)Küsschen?“ – wie sie zum Beispiel „Pons“ vorschlägt¹⁷¹ – hätte der Synchronautor an dieser Stelle Missverständnisse vermeiden können.

Neben diesen mangelhaft übertragenen Textstellen fällt beim Vergleich der Dialogbücher auf, dass sich in den beiden Fassungen teilweise die Anredeformen der Figuren untereinander unterscheiden. Da diese die Figurenkonstellation eines Films beeinflussen können, muss laut Pruyss „[b]ei der Bearbeitung [...] für jedes Figurenpaar festgelegt bzw. interpretiert werden, ob sie sich duzen oder nicht bzw. wann sich die vertrautere Form einstellt.“¹⁷²

Im untersuchten Film ergeben sich zum einen in der Beziehung der Figuren Driss und Elisa zueinander Unterschiede. In der deutschen Fassung wird Driss nämlich in Sequenznummer 17 noch von Elisa gesiezt¹⁷³ – er ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange Philippes Pfleger –, im französischen Original hingegen duzt Elisa ihn direkt von Beginn an. Dieser Sachverhalt scheint insofern interessant, als Driss sich in Sequenznummer 34 bei Philippe über Elisas respektloses Verhalten beschwert, während jedoch die Tatsache, dass sie ihn in der deutschen Fassung zu Beginn noch mit „Sie“ anredet, von mehr Respekt ihm gegenüber zeugt. Ab der Sequenznummer 33 (die zweite, in der die Figuren Elisa und Driss aufeinandertreffen) stellt sich jedoch auch in der deutschen Fassung bei Elisa die vertrautere Form gegenüber Driss ein,

¹⁷¹ s. www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=faire+la+bise&l=defr&in=fr&lf=fr. (17.12.2013)

¹⁷² Pruyss, Guido Marc: S. 115.

¹⁷³ „Ich hab’ zwei Sixpacks gekauft. Haben Sie die?“ → „J’avais acheté deux packs, c’est toi qui les as pris?“ [00:26:26]

die bis zum Ende des Films beibehalten wird. Driss spricht Elisa in beiden Fassungen stets mit „du“ an.

Auch hinsichtlich eines zweiten Figurenpaares lassen sich im Film, was die Anredeformen betrifft, Unterschiede konstatieren. Während Driss von Marcelle in beiden Fassungen geduzt wird (s. Sequenznummern 15 und 16), fällt auf, dass er Letztere (dies wird besonders in Sequenznummer 16 deutlich) in der deutschen Fassung ebenfalls von Beginn an duzt, in der französischen hingegen konstant siezt.¹⁷⁴ Im Originalfilm stellt sich im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel hier zu keinem Zeitpunkt die vertrautere Form ein. Driss erscheint in der französischen Fassung folglich distanzierter gegenüber Marcelle. Folgen hinsichtlich der Wirkung eines Charakters auf den Zuschauer kann auch eine „falsche“ Synchronstimme haben, was im folgenden und zugleich letzten Analyseunterkapitel gezeigt werden soll.

2.2.4 Wahl und Wirkung der Synchronstimmen

„Die Stimme eines Menschen ist sein zweites Gesicht.“ (Gérard Bauer)¹⁷⁵ Eine ähnliche Aussage trifft auch Roland Barthes, der sagt: „Il n’y a pas de voix neutres.“¹⁷⁶ Diese beiden Zitate lassen erahnen, welche Wichtigkeit der Wahl der Synchronsprecher beim Übertragungsprozess beigemessen werden muss. Auch Bräutigam ist der Meinung, dass es kaum etwas Persönlicheres als die Stimme gäbe¹⁷⁷, da Färbung, Rhythmus, Fülle und Stärke Rückschlüsse auf Geschlecht, Alter, Charakter und Psyche sowie in geringem Maße auch auf die körperliche Statur des Sprechers erlauben.¹⁷⁸ Eine gelungene stimmliche Besetzung in der Synchronfassung zeichne sich der Meinung einiger Autoren nach dennoch nicht durch eine größtmögliche Nähe der Stimmqualität des Schauspielers zu der des Synchronsprechers aus.¹⁷⁹ Nur selten empfinde ein Zuschauer die (Synchron-)Stimme einer Figur, die er sieht, als dezidiert merkwürdig. Götz und Herbst unter anderen schlagen trotzdem vor, dass das Alter des Synchronsprechers nicht um mehr als zehn Jahre von dem des Schauspielers abweichen sollte.¹⁸⁰ Laut Maier können sich hinsichtlich der Wirkung von Synchronstimmen auf den Zuschauer darüber hinaus auch dann Unstimmigkeiten ergeben, wenn ein Mann in einem sehr hohen oder eine Frau in einem sehr tiefen Register spricht.¹⁸¹

¹⁷⁴ Er spricht sie mit dem sogenannten „Hamburger Sie“ an, nennt sie also bei ihrem Vornamen, „Marcelle“, und nicht „Frau ...“, siezt sie jedoch gleichzeitig.

¹⁷⁵ www.zitate.de/kategorie/Stimme. (23.12.2013)

¹⁷⁶ Barthes, Roland, zitiert in: Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika [Hrsg.]: *Medien/Stimmen*, Köln, 2003, S. 65.

¹⁷⁷ s. Bräutigam, Thomas: S. 29.

¹⁷⁸ s. Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 95.

¹⁷⁹ s. zum Beispiel ebd.; Bräutigam, Thomas: S. 29; Götz, Dieter; Herbst, Thomas, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 14; Herbst, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 25.

¹⁸⁰ s. Götz, Dieter; Herbst, Thomas, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 14.

¹⁸¹ s. Maier, Wolfgang: S. 108.

In diesem Kontext fällt auf, dass die Stimme der Darstellerin Anne Le Ny, die in „Intouchables“ die Figur Yvonne spielt, deutlich tiefer ist als die ihrer deutschen Synchronsprecherin (Isabella Grothe¹⁸²). Dies wird besonders in Sequenznummer 41 deutlich, in der Driss versucht, von Yvonne Informationen über Magalie zu bekommen. Zusätzlich zu der für eine Frauenstimme sehr tiefen mittleren Grundfrequenz weist Le Nys Stimme in der Originalfassung einen relativ geringen Stimmumfang sowie eine geringe Stimmvariabilität auf. Sie ist folglich vergleichsweise brummig, ihre Sprechweise monoton und undeutlich, die von Grothe in der Synchronversion hingegen viel höher, melodischer, dynamischer und damit insgesamt weiblicher. Obwohl die beiden Stimmen nicht identisch sind und die Darstellerin (*1969) und die Synchronsprecherin (*1948) im beschriebenen Fall deutlich mehr als zehn Jahre voneinander trennen, fällt dem deutschen Zuschauer Yvannes Synchronstimme vermutlich nicht negativ auf, da er ihre Originalstimme nicht kennt. Vielmehr wundert sich das französische Publikum aller Wahrscheinlichkeit nach beim erstmaligen Ertönen von Yvannes Originalstimme über deren eher maskulinen Klang, der zudem mit einer von Sendlmeier als typisch männlich beschriebenen Sprechweise einhergeht.¹⁸³

Auch Cyril Mendys beziehungsweise Adamas Sprechweise und Stimme wirken in der Originalfassung unter anderem aufgrund der extrem undeutlichen Artikulation in Kombination mit einem an vielen Stellen erhöhten Sprechtempo (zum Beispiel Sequenznummern 28 und 51) noch tiefer, dunkler und eintöniger als die seines deutschen Synchronsprechers (Sami El Sabkhawi). Hinzu kommt, dass er in den Sprechakten der französischen Fassung – unter anderem in Sequenznummer 28 – mehr Wörter als in denen der Synchronversion „schluckt“.¹⁸⁴ Dadurch erweckt er beim ausgangssprachigen Publikum sehr wahrscheinlich einen noch gleichgültigeren und gelasseneren Eindruck als beim deutschen. Sendlmeier macht in diesem Kontext folgende Anmerkung, die in jedem Falle auch auf die Figur Adama zutrifft: „Vor allem junge Männer scheinen oft ihre Nachlässigkeiten in der Aussprache zu kultivieren; ‚Nuscheln‘ wird von manchen Männern als Ausdruck von ‚Coolness‘ gesehen.“¹⁸⁵

¹⁸² s. www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=20916. (23.12.2013) Die Namen aller weiteren in diesem Kapitel genannten Synchronsprecher werden ebenfalls der Auflistung auf dieser Internetseite entnommen.

¹⁸³ Sendlmeier, Walter: Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise – Geschlecht, Alter, Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion, in: Bulgakowa, Oksana [Hrsg.]: *Resonanz-Räume: die Stimme und die Medien*, Berlin, 2012, S. 102: „Männer weisen in aller Regel eine monotonere Intonation auf. Frauen zeichnen sich in ihrer Sprechweise durch mehr Tonhöhenvariation und mehr Dynamik aus – sie sprechen also melodischer als Männer, was von Hörern als emotional expressiver wahrgenommen wird. [...] Frauen artikulieren mit einer größeren Aussprachgenauigkeit als Männer.“

¹⁸⁴ im besagten Fall Personalpronomina: „Ils“ vor „peuvent rien“ und „m’ont chopé avec 30 grammes“ sowie „je“ vor „connais le tarif, hein“ beziehungsweise „sie“ vor „können nichts machen“ und „haben mich mit 30 Gramm erwischt“ [00:48:46]. „Ich“ im Satz „Ich kenn’ die Strafe“ blieb erhalten. [00:48:49]

¹⁸⁵ Sendlmeier, Walter, in: Bulgakowa, Oksana [Hrsg.]: S. 102.

Wie im Kapitel zur qualitativen Lippensynchronität (2.2.1.2) bereits erläutert, ist auch die Artikulation der Figur Philippe keineswegs idealtypisch – in der Originalfassung noch weniger als in der Synchronversion. Dies ist jedoch nicht auf den oben beschriebenen „Coolness-Faktor“, sondern vermutlich eher auf die durch seine Lähmung bedingte eingeschränkte Bewegungsfreiheit beziehungsweise allgemeine Steifheit seines Körpers zurückzuführen. Im besagten Kapitel wurde auch herausgestellt, dass die Figur Philippe durch eine entsprechende Intonation und Sprechweise insbesondere in zwei Filmsequenzen in „Intouchables“ einen emotionaleren und instabileren Eindruck erweckt als in der deutschen Filmfassung. Anhand weiterer Filmpassagen, die im Rahmen des an dieser Stelle getätigten Vergleichs der Stimme von François Cluzet mit der seines deutschen Synchronsprechers in „Ziemlich beste Freunde“, Frank Röth, analysiert wurden, konnte diese Wirkungsweise bestätigt werden.

Zur Veranschaulichung eignet sich insbesondere der zweite Teil der Sequenznummer 15, in der sich Driss unter anderem weigert, Philippe Kompressionsstrümpfe anzuziehen [00:24:04]. Vor allem in folgenden Sätzen der Originalfassung werden einzelne Wörter (häufig die am Anfang) oder ganze Satzteile von Cluzet sehr leise und undeutlich, fast lallend, artikuliert, während sein deutscher Synchronsprecher die Phrasen jeweils klar und akustisch gut wahrnehmbar spricht:

- „Regardez, j’ai jamais eu les pieds aussi bien coiffés.“ [00:23:49]
- „Du coup, je risque de m’évanouir.“ [00:24:00]
- „Ben quoi, vous m’enfilez mes bas, vous avez une très jolie petite boucle d’oreille.“ [00:24:40]
- „J’ai l’impression que vous avez fait ça toute votre vie.“ [00:24:49]
- „Non, vous n’avez jamais pensé à faire un C.A.P. de... d’esthéticienne?“ [00:24:55]
- „On va vous expliquer tout ça.“ [00:25:14]

Vor allem im Falle des französischen Satzes „Non ça, on va attendre encore un petit peu de temps parce que vous n’êtes pas tout à fait prêt“ [00:25:03] bestehen im Vergleich zum Synchrontext deutliche Unterschiede hinsichtlich der Artikulationslautstärke. Während Cluzet ihn in der Originalfassung flüstert, was die Figur Philippe dadurch schwach wirken und auf den französischen Zuschauer einen genierten Eindruck machen lässt, lässt die Sprechweise von Röth Philippe in der Synchronfassung stärker und emotional distanzierter wirken. Folgende Bemerkung von Sendlmeier bestätigt diese Sichtweise:

- „Wenn eine Stimme fest und die Satzmelodie lebendig klingen, sind unmittelbar erste Hinweise gegeben, dass Eigenschaften wie Willensstärke, Energie, evtl. auch Durchsetzungsvermögen [...] vorhanden sind. [...] Ein minimales Zittern im Stimmklang könnte andeuten, dass es um die Selbstsicherheit dieses Menschen doch nicht so zuverlässig bestellt ist.“¹⁸⁶

Während Cluzets Stimme und Artikulation in der Originalfassung allgemein sehr tief, nasal, belegt, eintönig und leise sind und infolgedessen häufig gelangweilt wirken, spricht Röth die Rolle von Philippe generell mit vergleichsweise klarer, nicht belegter und weniger dunkler

¹⁸⁶ Sendlmeier, Walter, in: Bulgakowa, Oksana [Hrsg.]: S. 107.

Stimme. Seine Sprechweise wirkt in der deutschen Fassung folglich insgesamt lebendiger und weniger angestrengt – die Beschreibungen seiner Stimme auf der Internetseite der Agentur „Stimmgerecht“¹⁸⁷ bestätigen diesen Eindruck. Die genannten Sprachcharakteristika lassen die Figur Philippe in der Synchronversion extrovertierter und selbstbewusster erscheinen.

Was die Rollenbesetzung in „Intouchables“ betrifft, so sind Cluzet und Omar Sy die auch außerhalb Frankreichs wohl bekanntesten Schauspieler. Um beim zielsprachigen Zuschauer, der eventuell schon andere Filme mit derart namhaften Darstellern gesehen hat, keine Irritationen hervorzurufen, sollten sie laut Pruys, Maier und Gillon, wenn möglich, immer die gleiche Synchronstimme bekommen.¹⁸⁸ Laut Elsaesser gebe es infolgedessen sogar Fälle, in denen die Synchronsprecher berühmter sind als die eigentlichen Stars.¹⁸⁹ Aus den Einträgen der Internetseite der „Deutschen Synchronkartei“ geht hervor, dass Röth Cluzet unter anderem in „11.6“ (2013), „Do not disturb“ (2012) und „Das Leben ist ein Spiel“ (1997) seine Stimme leiht. Darüber hinaus spricht er jedoch auch einige ins Deutsche übertragene Texte beispielsweise der Schauspieler David Thewlis und Benoît Poelvoorde.¹⁹⁰ Cluzet wiederum wird unter anderem in „So ist Paris“ (2008) und „Kleine wahre Lügen“ (2010), beide relativ aktuell, nicht von Röth repräsentiert.¹⁹¹

Genauso verhält es sich auch mit Sascha Rotermund, der in „Ziemlich beste Freunde“ als Synchronsprecher von Sy fungiert. Während er dem in Frankreich geborenen Schauspieler zwar in „Ein Mordsteam“ (2012) seine Stimme leiht, wird er beispielsweise in „The Race“ (2002) und „Stirb nicht zu langsam“ (2001) von einem anderen Synchronsprecher vertreten.¹⁹² Rotermund seinerseits tritt auch für andere ausländische Darsteller (zum Beispiel Bradley Cooper, Christian Bale und Wyclef Jean¹⁹³) als Synchronsprecher auf. Hinsichtlich des Alters der beiden Protagonisten aus „Intouchables“ im Vergleich zu dem ihrer Synchronsprecher kann festgehalten werden, dass sowohl Sy (*1978) von Rotermund (*1974) als auch Cluzet (*1955) von Röth (*1959) weniger als zehn Jahre trennen.

Was den Vergleich der Stimmen von Sy und Rotermund angeht, ist anzunehmen, dass Rotermunds Stimme dem deutschen Zuschauer sowohl beim erstmaligen Hören als auch im weiteren Verlauf des Films aller Wahrscheinlichkeit nach nicht negativ auffällt. Sie kommt der von Sy sehr nahe und passt trotz der Unterschiede in Hautfarbe, Herkunft und Erschei-

¹⁸⁷ „dynamisch, frisch, mittelkräftig, schlank, seriös, warm, weich.“ s. www.stimmgerecht.de/sprecher/2387/Frank-Roeth.html. (29.12.2013)

¹⁸⁸ s. Pruys, Guido Marc: S. 114; Maier, Wolfgang: S. 93; Gillon, Ray, in: Ernst, Gustav: S. 122.

¹⁸⁹ s. Elsaesser, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 27.

¹⁹⁰ s. www.synchronkartei.de/?action=show&type=talker&id=560. (23.12.2013)

¹⁹¹ s. www.synchronkartei.de/?action=show&type=actor&id=9705. (23.12.2013)

¹⁹² s. www.synchronkartei.de/?action=show&type=actor&id=41892. (23.12.2013)

¹⁹³ s. www.synchronkartei.de/?action=show&type=talker&id=2164. (23.12.2013)

nungsbild – wie von Bräutigam gefordert¹⁹⁴ – auch in der Synchronfassung zur Kunstfigur Driss. Auf eine genauere Stimmanalyse kann aufgrund der Ähnlichkeit der Stimmen an dieser Stelle verzichtet werden. Ebenso verhält es sich hinsichtlich der Figuren Fatou, Marcelle, Magalie, Elisa, Mina, Antoine und Bastien.

Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, die Möglichkeiten und Grenzen der Synchronisation am Beispiel des Filmes „Intouchables“ beziehungsweise „Ziemlich beste Freunde“ herauszustellen. Nachdem „Synchronisation“ zunächst definiert wurde, widmeten wir uns im Anschluss daran den verschiedenen am Übertragungsprozess beteiligten Instanzen, wobei vor allem dem Synchronautor eine bedeutende Funktion zugeschrieben wurde. Im selben Kontext wurde der Aspekt der Einhaltung möglichst absoluter qualitativer Lippensynchronität, der im Zusammenhang mit einer gelungenen Synchronfassung nicht selten als oberste Prämisse genannt wird, als überbewertet gekennzeichnet. Darüber hinaus kamen erste Schwachstellen des Synchronisationsverfahrens, zum Beispiel die Aufteilung des Übersetzungsprozesses auf zwei Instanzen und die chronologische Aufnahme der *takes*, zur Sprache. Sie wurden durch weitere ergänzt, die im Kapitel, welches sich mit der Stellung des Verfahrens innerhalb der Translationswissenschaft beschäftigt (1.3), herausgearbeitet wurden: zunächst möglichst wörtliche Übersetzung des Originaltextes, folglich Übernahme von translatorischen Fehlleistungen, Erstellen eines gesprochenen Textes auf der Grundlage eines schriftlichen. Nachdem dargelegt wurde, welchen linguistischen und außerlinguistischen (technischen) Faktoren die Übertragung von Filmdialogen unterliegt, konnte die Filmsynchronisation als Spezialfall der Übersetzung definiert werden.

Im daran anschließenden Kapitel (1.4) wurden neben weiteren Nachteilen des Synchronisationsverfahrens, die allgemein den Verlust der Authentizität des Originalfilms betreffen, in Form einer Gegenüberstellung mit den beiden anderen gängigen Übertragungsverfahren Untertitelung und *voice over* auch seine Vorteile herausgestellt. Bei einigen Filmgattungen erweist sich die Synchronisation nicht als ideale Übertragungsmethode. Letztlich ist die Entscheidung für eines der Verfahren jedoch eine Frage kultureller Voraussetzungen, des Geschmacks, der Gewohnheit sowie der finanziellen Möglichkeiten eines Landes.

Welche Methode einzelne Länder insbesondere innerhalb Europas jeweils präferieren, wurde in Kapitel 1.5 in Form eines Exkurses herausgestellt. Obwohl von einer starren Zuordnung zu einem der Verfahren abgeraten wird, da die Präferenz in manchen Ländern vom Genre oder

¹⁹⁴ s. Bräutigam, Thomas: S. 29.

der Zielgruppe eines Films abhängig ist, konnten die Länder Deutschland und Frankreich, die in dieser Arbeit im Vordergrund stehen, insgesamt den Synchronisationsländern zugewiesen werden. Laut der Meinung einiger Autoren seien beide Staaten hinsichtlich der Qualität ihrer Synchronisationen verglichen mit anderen besonders leistungsstark.¹⁹⁵ Auch auf die (steigende) Akzeptanz von OmU-Filmversionen speziell in den beiden genannten Ländern wurde andeutungsweise eingegangen.

Zu Beginn (Kapitel 2.1) des sich anschließenden Analyseteils wurde zunächst erklärt, dass hinsichtlich der Wahl des Films „Intouchables“ als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit unter anderem sein Erfolg in Frankreich wie in Deutschland wie auch das Genre (Komödie) ausschlaggebend waren. Daraufhin folgte eine Explikation des Sequenzprotokolls. Vom Zusammenspiel der darin unter anderem aufgeführten textexternen Faktoren hängt ab, ob die verschiedenen Synchronitäten in einer Sequenz angestrebt werden müssen oder vernachlässigt werden können. Die Endauswertung ergab, dass die zunächst angedachte Vorgehensweise zur Analyse der verschiedenen Aspekte, primär vom Sequenzprotokoll ausgehend, geändert werden musste, da entsprechende Ergebnisse der angesprochenen Faktoren nicht vorhanden waren. Es folgte ein Vergleich der beiden Dialogbücher.

Den ersten Analysegegenstand bildete anschließend die Lippensynchronität, und zwar zunächst die quantitative (2.2.1.1) und später die qualitative (2.2.1.2). Beide Kapitel wurden mit einer entsprechenden Definition eingeleitet. Bevor die Ergebnisse der in Kapitel 2.2.1.1 untersuchten Passagen dargelegt wurden, wurde mithilfe von Screenshots aus Filmpassagen veranschaulicht, dass im weitesten Sinne auch aufgetragener Lippenstift, ein Bart sowie die Hautfarbe einer Figur die Sichtbarkeit ihrer Lippenbewegungen beeinflussen können. Im Anschluss daran wurden drei Fälle erläutert, in denen in „Ziemlich beste Freunde“ Verstöße gegen die quantitative Lippensynchronität bemerkt wurden. Anhand mehrerer Beispiele konnte gezeigt werden, dass Synchronautoren den gesprochenen deutschen Text durch Einschübe, Tilgungen von Textpassagen, das Übersprechen von Pausen sowie – nur wenn unbedingt notwendig – ein Verändern der Sprechgeschwindigkeit hinsichtlich seiner Länge auf die des Originals bringen können. Gleichzeitig konnte bewiesen werden, dass es zahlreiche Möglichkeiten gibt, beim Synchronisationsverfahren sowohl inhaltliche Äquivalenz als auch quantitative Lippensynchronität zu erreichen.

Was Letztere betrifft, ist der Synchronautor von „Ziemlich beste Freunde“ ebenfalls weitgehend geschickt vorgegangen. Durch die Erläuterung einiger weniger Fälle, in denen gegen

¹⁹⁵ s. zum Beispiel Nagel, Silke, in: Nagel, Silke u.a.: S. 42; Elsaesser, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 27; Brandt, Rainer: Genie kotzen, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 29.

sie verstoßen wurde, konnte die These untermauert werden, dass tatsächlich höchstens (konsonantische) Labiale oder Vokale mit extremen Lippenstellungen beziehungsweise extremem Grad der Mundöffnung Problemlaute darstellen, obwohl die Lippenbewegungen aufgrund von Nahaufnahmen oder guter Lichtverhältnisse teilweise sehr deutlich zu sehen sind. Insgesamt wurde in „Ziemlich beste Freunde“ jedoch ein sehr hoher Grad an qualitativer Lippensynchronität erreicht – sogar in Passagen, in denen der Inhalt sehr frei übersetzt wurde. Durch das Einbeziehen der parasprachlichen Faktoren am Ende des Kapitels 2.2.1.2 konnte hinsichtlich der Wirkung zweier Figuren (Fatou und Philippe) jedoch lediglich eine befriedigende Approximation der Synchronfassung an das Originalwerk konstatiert werden, sodass die deutsche Filmversion hier an Authentizität einbüßt.

Gewichtiger als das Kriterium einer engen qualitativen Lippensynchronität ist – wie gezeigt wurde – die Übereinstimmung von Mimik und Gestik eines Darstellers mit dem artikulierten Text. Während sich für alle zu Beginn des Kapitels genannten potenziell auftretenden Fälle, wie etwa unpassende, zu früh oder zu spät einsetzende sowie hinsichtlich der Betonungen im Text zu starke oder ausbleibende Gestik beziehungsweise Mimik, in „Ziemlich beste Freunde“ Beispiele nennen ließen, wurden auch solche hervorgehoben, in denen das Zusammenspiel von Text und Mimik beziehungsweise Gestik im Synchrontext besser funktioniert als im Originalfilm. Die wenigen Verstöße gegen die geforderte Synchronität konnten so ein Stück weit ausgeglichen werden.

Im anschließenden Teil (2.2.3) beschäftigten wir uns mit weiteren inhaltlichen Besonderheiten bei der Übertragung der Dialogtexte. Die Auswertung der bemerkten und in drei Gruppen eingeteilten Textveränderungen, die aufgrund des Erhalts der Komik der Originaldialoge und Verständlichkeit der Dialoge für den deutschen Zuschauer gemacht wurden (2.2.3.1), ergab Folgendes: Lediglich hinsichtlich der Gruppe, zu der im ausgangssprachigen Land berühmte Persönlichkeiten gehören, bleiben für den deutschen Zuschauer in zwei Fällen (Berlioz, Metro) vermutlich Verständnisprobleme bestehen. Alle anderen teilweise drastischen inhaltlichen Änderungen (Beispiel „Goya“ beziehungsweise „Van Gogh“) sind nicht nur nachvollziehbar, sondern notwendig, damit auch der deutsche Zuschauer in der Lage ist, die in der Originalfassung gegebene Komik zu verstehen. Lediglich in einem Beispiel („Patrick Juvet“ beziehungsweise „Schmalzlocke“) geht eine Nuance der Originalfassung in der zielsprachigen Version verloren.

Auch hinsichtlich der Übertragung landes- und sprachspezifischer Elemente (2.2.3.2) wurde im Falle der Synchronisation von „Intouchables“ geschickt vorgegangen, indem entsprechende Textteile ausgelassen, modifiziert oder ganze Sätze ersetzt wurden. Die Priorität lag in

diesem Kapitel eindeutig bei der Verständlichkeit der Dialoge. Dabei konnte der Synchronautor jedoch nicht vermeiden, Sprachunterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache im Synchrontext zu nivellieren. Überleitend zum Kapitel, in dem die Übertragung von Fatous Akzent und Muttersprache betrachtet wurde (2.2.3.3), wurden erste Methoden aufgezeigt, anhand derer in der Synchronfassung Lokalkolorit erzeugt wird, beispielsweise durch die Erhaltung von französischen Anreden, Ortsangaben sowie der französischen Aussprache von Figurennamen.

Wie in Kapitel 2.2.3.3 erläutert, geht der auch im Original in der Sprechweise von Fatou konstatierte (afrikanische) Akzent – entgegen Pruys' Befürchtung¹⁹⁶ – bei der Übertragung von „Intouchables“ ins Deutsche nicht verloren. Folglich bleibt die Verbindung zu ihrer ursprünglichen Herkunft auch in der Synchronfassung bestehen. Im Gegensatz zum französischen Zuschauer bekommt der deutsche ihre Muttersprache jedoch nicht zu hören. In diesem Punkt büßt die Synchronfassung ein weiteres Mal an authentischer Wirkung ein.

Auch die Übertragung vieler jugendsprachlicher Elemente des Originaltextes ist in der Synchronfassung nur bedingt gelungen. Während dem deutschen Zuschauer zwar die Komik, die durch Philippes Gebrauch von typisch jugendsprachlichen Wörtern entsteht, nicht vorenthalten wird, geht an anderen Stellen in der zielsprachigen Version die Markierung von Lexemen als „(typisch) jugendlich“ verloren, da häufig lediglich umgangssprachliche benutzt wurden. Dies ist unter anderem, aber nicht nur im Falle von verlanisierten Wörtern zu konstatieren. Folglich ist der Zuschauer der zielsprachigen Filmfassung gegenüber dem des Originals erneut benachteiligt.

Neben einigen in Kapitel 2.2.3.5 dargebrachten Mängeln in der Übersetzung, die den deutschen Text im Zusammenhang mit einer entsprechenden Intonation oder dem Bild-Kontext entweder unlogisch, zu formell, missverständlich oder mehrdeutig erscheinen lassen können, wurde in „Ziemlich beste Freunde“ tatsächlich auch ein grober Translationsfehler („barrette“) gefunden. Durch ihn wird dem zielsprachigen Publikum Komik, die in der Originalfassung an einer „entscheidenden“ Stelle erzeugt wird, vorenthalten.

Indem der Synchronautor von „Ziemlich beste Freunde“ Elisa Driss zu Beginn der deutschen Fassung siezen lässt, schafft er kurzzeitig einen Unterschied hinsichtlich der Anredeformen, der im Ursprungsfilm nicht gegeben ist. Dieser Eingriff ist – wie gezeigt wurde – eher nachvollziehbar als seine im gleichen Kontext getroffene Entscheidung bezüglich des Figurenpaars Driss-Marcelle. Dass er hinsichtlich Driss' Anrede Marcelles in der deutschen

¹⁹⁶ Pruys, Guido Marc: S. 110: „Oft gehen wichtige Sprachcharakteristika wie Akzente und Dialekte durch die Bearbeitung verloren.“

Fassung die vertrauere Varianten („du“ statt „Sie“) gewählt hat, ist nicht verständlich, da dies die Wirkung des Beziehungsgeflechts der beiden Figuren verändert.

Was den in Kapitel 2.2.4 beleuchteten stimmlichen Aspekt betrifft, so wird es dem deutschen Publikum – jedenfalls wenn er nur die Synchronfassung ansieht – vermutlich problemlos gelingen, sich der Illusion hinzugeben, die Originalsprache der Darsteller sei die Zielsprache, da keine der deutschen Stimmen der Figuren negativ auffällt. Nach einem Stimmvergleich stellte sich heraus, dass insbesondere bei den Darstellern Yvonne, Adamas und Philippe im Vergleich zu deren Synchronsprechern Unterschiede bestehen – wenn auch nur von geringem Ausmaß. Dennoch kann die Auswahl der Sprecher insgesamt als gelungen bewertet werden. Insbesondere anhand der Analyse der Konstellation Cluzet-Röth (jeweils in der Rolle von Philippe) konnte die These untermauert werden, dass die Stimme Rückschlüsse auf die Psyche und den Charakter einer Person ermöglicht. Reinart erklärt, warum beispielsweise die Synchronsprecher von Cluzet und Sy auch die Rollen anderer Schauspielern einnehmen:

„Da den Synchronanstalten [...] weniger Synchronsprecher zur Verfügung stehen als es Schauspieler gibt, müssen sich etliche Schauspieler dieselbe Synchronstimme teilen. Und obwohl die Synchronstudios in der Regel bemüht sind, stets die gleichen Synchronsprecher für einen Schauspieler einzusetzen, kann es sogar vorkommen, daß ein Schauspieler mehrere Synchronstimmen erhält.“¹⁹⁷

Zusammenfassend kann festhalten werden, dass die deutsche Fassung von „Intouchables“ in hohem Maße lippen- und gestensynchron ist und in diesem Bereich nur wenige, eher unerhebliche Schwachpunkte aufweist. Maier unter anderen merkt diesbezüglich an, dass in jedem synchronisierten Film Asynchronitäten auftauchen. „Qualitätsunterschiede der Synchronisation ergeben sich daraus, wie oft solche Asynchronien vorkommen und wie auffällig diese sind“¹⁹⁸, führt er weiter aus. Auch bei Götz und Herbst ist die Rede von einem gewissen Toleranzbereich, innerhalb dessen Verstöße vom unvoreingenommenen Zuschauer gebilligt werden, ohne dass seine Rezeption gestört wird.¹⁹⁹

Der Anforderung nach inhaltlicher Äquivalenz kam der Synchronautor des untersuchten Films ebenfalls weitgehend nach. Die genannten gestrichenen Textteile sind beispielsweise alle entbehrlich. Darüber hinaus wurden in „Ziemlich beste Freunde“ kaum Modifikationen – und erst recht keine derart radikalen wie in dem in der Einleitung erwähnten Film „Casablanca“²⁰⁰ – vorgenommen, die nicht einleuchtend sind. Für den deutschen Zuschauer verliert die Synchronfassung aufgrund einiger Aspekte, die teilweise wiederum nicht besser

¹⁹⁷ Reinart, Sylvia, in: Kohlmayer, Rainer;Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: S. 78f.

¹⁹⁸ Maier, Wolfgang: S. 100.

¹⁹⁹ s. Götz, Dieter; Herbst, Thomas, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 22.

²⁰⁰ Laut Bräutigam ist das radikale Abändern von Dialogstellen aus zensurbedingten Gründen deutlich zu unterscheiden von Eingriffen, die bei der Übertragung vorgenommen werden müssen, um einen Text sprechbar zu machen. Außerdem seien „Komplettverstümmelungen“ wie im Falle des Films „Casablanca“ die Ausnahme. s. Bräutigam, Thomas, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 22.

hätten gelöst werden können, gegenüber dem französischen Original jedoch ein Stück weit an Authentizität. Dazu gehören die unterschiedliche Wirkungsweise von Figuren, nivellierte Sprachunterschiede zwischen Deutsch und Französisch sowie Fatous Muttersprache und ihrer jeweiligen Filmsprache sowie stellenweise keine genügend adäquate Wiedergabe jugendsprachlicher Äußerungen.

„Am Ende dieser Arbeit kann und soll nicht stehen, dass eine Übertragungsart die überlegene gegenüber den anderen ist.“²⁰¹ Vielmehr ist es – wie Döring richtig formuliert – „an den Übersetzern und Dolmetschern, die Stärken der jeweiligen Übertragungsart auszuschöpfen und damit vielleicht auch zu erreichen, dass die Nachteile in den Hintergrund rücken und von den Zuschauern nicht als störend empfunden werden.“²⁰²

Und den strikten Gegnern jeglicher Synchronisation allgemein kann nach Schoenfelder abschließend entgegnet werden: „In Deutschland steht zweifellos fest, daß viele Kinos ihre Pforten schließen müßten und die meisten Fernsehkanäle nicht mehr allzuviel zu senden hätten, gäbe es keine synchronisierten Filme und Fernsehserien.“²⁰³

²⁰¹ Döring, Sigrun: S. 145.

²⁰² ebd.

²⁰³ Schoenfelder, Friedrich, in: Bräutigam, Thomas: S. 5 (Geleit).

Quellenverzeichnis

Sekundärliteratur:

Balázs, Béla: *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, Wien, 1949.

Brandt, Rainer: Genie kotzen, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 28-29.

Bräutigam, Thomas: Dialoge für Deutsche, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 20-22.

Döring, Sigrun: *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*, Berlin, 2006.

Elsaesser, Thomas: Wie ein Messer im Gemälde, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 24-27.

Garncarz, Joseph: Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 16-19.

Gillon, Ray: Dubbing into a foreign language – Zur Synchronisation von Filmen, in: Ernst, Gustav [Hrsg.]: *Sprache im Film*, Wien, 1994, S. 121-126.

Gottlieb, Henrik: Authentizität oder Störfaktor, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 12-15.

Gottlieb, Henrik: Das Visualisieren filmischen Dialogs, in: Friedrich, Hans-Edwin [Hrsg.]: *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld, 2002, S. 185-214.

Götz, Dieter; Herbst, Thomas: Der frühe Vogel fängt den Wurm: erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation (Englisch-Deutsch), in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Band 12, Heft 1, Tübingen, 1987, S. 13-26.

Gutbrod, Curt Hanno: Von der Filmidee zum Drehbuch, in: Schumann, Otto [Hrsg.]: *Das Manuskript*, Wilhelmshaven, 1954, S. 531-681.

Helfrich, Uta: ‚Jugendsprache‘ in Frankreich: Erkenntnisse und Desiderata, in: Neuland, Eva [Hrsg.]: *„Jugendsprachen – Spiegel der Zeit“*, Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal, Frankfurt am Main, 2003, S. 91-108.

Herbst, Thomas: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien – Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen, 1994.

Herbst, Thomas: Müssen frühe Vögel Würmer fangen?, in: *Schnitt* Nr. 29, 2003, S. 24-27.

Hesse-Quack, Otto: *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: eine interkulturelle Untersuchung*, München/Basel, 1967.

Jüngst, Heike Elisabeth: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen, 2010.

Knauer, Gabriele: *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig, 1998.

Kolberg-Kudelin, Beate: *‚L’instinct de l’ange‘ von Richard Dembo. Kommentierter Entwurf einer deutschen Synchronfassung*, Diplomarbeit, Saarbrücken, 1993.

König, Ekkehard; Brandt, Johannes G.: Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille [Hrsg.]: *Stimme – Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main, 2006, S. 111-129.

Korycińska-Wegner, Małgorzata: *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*, Frankfurt am Main, 2011.

Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika [Hrsg.]: *Medien/Stimmen*, Köln, 2003, S. 65-82.

Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*, Frankfurt am Main, 1997.

Mounin, Georges: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, München, 1967.

Müller, J.-Dietmar: *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche*, Regensburg, 1982.

Müller, Kornelia: *Probleme der Synchronisation von Spielfilmen. Dargestellt am Beispiel von Orson Welles ‚Citizen Kane‘*, Diplomarbeit, Heidelberg, 1984.

Nagel, Silke: Das Übersetzen von Untertiteln, in: Nagel, Silke; Hezel, Susanne; Hinderer, Katharina; Pieper, Katrin: *Audiovisuelle Übersetzung – Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Frankfurt am Main, 2009, S. 21-144.

Pisek, Gerhard: *Die grosse Illusion – Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*, Trier, 1994.

Pruys, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation – Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*, Tübingen, 1997.

Reid, Helen: Synchronisation oder Untertitel – ein Überblick, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 16-19.

Reinart, Sylvia: Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation, in: Kohlmayer, Rainer; Pöckl, Wolfgang [Hrsg.]: *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*, Frankfurt am Main, 2004, S. 73-112.

Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, 1971.

Rey, Alain; La Peste, Disiz: *Lexik des cités*, Paris, 2007.

Schwarzl, Anja: Transkriptive und diachrone Aspekte der Filmsynchronisation – Auf dem Weg zur unvollständigen Metamorphose, in: Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: *Mediale Transkodierungen – Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*, Heidelberg, 2010, S. 65-81.

Sendlmeier, Walter: Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise – Geschlecht, Alter, Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion, in: Bulgakowa, Oksana [Hrsg.]: *Resonanz-Räume: die Stimme und die Medien*, Berlin, 2012, S. 99-116.

Wahl, Chris: Die Untertitelung – eine Einführung, in: *Schnitt* Nr. 21, 2001, S. 8-10.

Whitman-Linsen, Candace: *Through the dubbing glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt am Main, 1992.

Nachschlagewerke:

Hurt, Christina; Widler, Brigitte: Untertitelung/Übertitelung, in: Snell-Hornby, Mary; Höning, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. [Hrsg.]: *Handbuch Translation*, Tübingen, 1998, S. 261-263.

Manhart, Sibylle: Synchronisation (Synchronisierung), in: Snell-Hornby, Mary u.a.: S. 264-266.

Bräutigam, Thomas: *Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation*, Berlin, 2001.

Internetquellen:

Duden:

www.duden.de/rechtschreibung/zufrieden. (17.12.2013)

www.duden.de/suchen/dudenonline/mega%20%5BJugendsprache%5D. (20.12.2013)

European Journal of Communication:

Koolstra, Cees M.; Peeters, Allerd L.; Spinhof, Herman: The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling, in: *European Journal of Communication* Nr. 17, 2002, S. 325-354:

www.ejc.sagepub.com/content/17/3/325. (17.10.2013)

Filmfutter:

www.filmfutter.com/news-ein-mordsteam-omar-sy-bei-der-fan-preview-in-koeln. (10.10.2013)

Hamburger Morgenpost:

www.mopo.de/promi---show/muss-das-sein--hollywood-version-von--ziemlich-beste-freunde--geplant,5066870,21986430.html. (10.10.2013)

Larousse:

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/GIC/36901?q=gic#36846. (28.11.2013)

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/APL/4495?q=apl#4480. (28.11.2013)

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/barrette/8122. (16.12.2013)

www.larousse.fr/dictionnaires/francais-allemand/barrette/8077. (16.12.2013)

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/verlan/81556?q=verlan#80592. (20.12.2013)

Parisinfo:

www.parisinfo.de/metro-plan-karte.htm. (2.12.2013)

Pons:

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=solex&l=defr&in=fr&lf=fr. (29.11.2013)

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=assedic&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=bts&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=C.A.P.&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=petit+four&l=defr&in=fr&lf=fr. (28.11.2013)

www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=faire+la+bise&l=defr&in=fr&lf=fr. (17.12.2013)
www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=galocher&l=defr&in=fr&lf=fr. (20.12.2013)
www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=kiffer&l=defr&in=fr&lf=fr. (20.12.2013)

Stimmgerecht:

www.stimmgerecht.de/sprecher/2387/Frank-Roeth.html. (29.12.2013)

Synchronkartei:

www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=20916. (23.12.2013)
www.synchronkartei.de/?action=show&type=actor&id=41892. (23.12.2013)
www.synchronkartei.de/?action=show&type=talker&id=2164. (23.12.2013)
www.synchronkartei.de/?action=show&type=talker&id=560. (23.12.2013)
www.synchronkartei.de/?action=show&type=actor&id=9705. (23.12.2013)

Zeit Online:

Harig, Ludwig: Gelingt immer und klebt nicht. Die Übereinstimmung der Lippen mit den Wörtern: Vom Segen und Fluch der Synchronisation, in: *DIE ZEIT*, 26.9.1986, S. 65:
www.zeit.de/1986/40/gelingt-immer-und-klebt-nicht/seite-2. (30.10.2013)

Zitate:

www.zitate.de/kategorie/Stimme. (23.12.2013)

Untersuchtes Filmmaterial:

Deutsche DVD „Ziemlich beste Freunde“ (2-DISC SPECIAL EDITION), Version „DEUTSCH DOLBY DIGITAL 5.1“ und „FRANZÖSISCH DOLBY DIGITAL 5.1“ (jeweils ohne Untertitel)

Abbildungen:

- | | |
|--|-------|
| Abbildung 1: Screenshot aus Sequenznummer 38:
Magalie macht Driss während Philippes Feier ein Kompliment. | S. 19 |
| Abbildung 2: Screenshot aus Sequenznummer 21:
Die Galeristin informiert Philippe über den Preis eines Gemäldes. | S. 19 |
| Abbildung 3: Screenshot aus Sequenznummer 60:
Driss im Gespräch mit der Sachbearbeiterin vom Arbeitsamt. | S. 19 |
| Abbildung 4: Screenshot aus Sequenznummer 9:
Driss fragt Adama, wohin er geht. | S. 20 |
| Abbildung 5: Screenshot aus Sequenznummer 9:
Driss teilt Adama mit, dass er ihm nicht glaubt. | S. 20 |
| Abbildung 6: Screenshot aus Sequenznummer 28:
Driss holt Mina von der Schule ab. | S. 20 |
| Abbildung 7: Screenshot aus Sequenznummer 51:
Adama versteckt sich bei Driss vor seinen kriminellen Freunden. | S. 20 |

Abbildung 8: Screenshot aus Sequenznummer 3: Driss und Philippe werden von der Polizei gestoppt.	S. 20
Abbildung 9: Screenshot aus Sequenznummer 27: Philippe erzählt Driss von seiner verstorbenen Frau.	S. 20
Abbildung 10: Screenshot aus Sequenznummer 36: Driss lässt Philippes Rollstuhl in einer Werkstatt optimieren.	S. 21
Abbildung 11: Screenshot aus Sequenznummer 3: Einer der beiden Polizisten fragt Driss, wohin er fährt.	S. 21
Abbildung 12: Screenshot aus Sequenznummer 6: Einer der Bewerber erklärt seine Motivation.	S. 29
Abbildung 13: Screenshot aus Sequenznummer 10: Fatou beschimpft Driss.	S. 29
Abbildung 14: Screenshot aus Sequenznummer 35: Driss duscht Philippe alleine.	S. 30
Abbildung 15: Screenshot aus Sequenznummer 35: Philippe ist fertig geduscht.	S. 30
Abbildung 16: Screenshot aus Sequenznummer 55: Driss verabschiedet sich von Yvonne.	S. 30
Abbildung 17: Screenshot aus Sequenznummer 6: Einer der Bewerber schildert seine Arbeitserfahrung.	S. 31
Abbildung 18: Screenshot aus Sequenznummer 10: Fatou und Driss streiten sich.	S. 31
Abbildung 19: Screenshot aus Sequenznummer 57: Philippes neuer Pfleger gibt ihm Ratschläge zum Thema „Rauchen“.	S. 32
Abbildung 20: Screenshot aus Sequenznummer 27: Driss und Philippe unterhalten sich nachts in einem Restaurant.	S. 33
Abbildung 21: Screenshot aus Sequenznummer 35: Driss zeigt Magalie sein Gemälde.	S. 33
Abbildung 22: Screenshot aus Sequenznummer 33: Elisa provoziert Driss.	S. 33
Abbildung 23: Screenshot aus Sequenznummer 51: Adama sieht zum ersten Mal Driss' Zimmer.	S. 33
Abbildung 24: Screenshot aus Sequenznummer 42: Philippe bittet das Orchester, noch ein paar Stücke für ihn zu spielen.	S. 34

Abbildung 25: Screenshot aus Sequenznummer 42: (s. Abbildung 24)	S. 34
Abbildung 26: Screenshot aus Sequenznummer 36: Driss joggt. Philippe fährt mit seinem Rollstuhl nebenher.	S. 35
Abbildung 27: Screenshot aus Sequenznummer 27: Driss bestellt beim Kellner einen frischen Apfelkuchen.	S. 35
Abbildung 28: Screenshot aus Sequenznummer 29: Driss macht sich über Philippes poetischen Text für Eléonore lustig.	S. 36
Abbildung 29: Screenshot aus Sequenznummer 10: Fatou macht Driss Vorwürfe.	S. 43
Abbildung 30: Screenshot aus Sequenznummer 15: Driss weiß nicht, welches Pflegeprodukt er benutzen muss.	S. 43
Abbildung 31: Bild zur französischen Jugendsprache: www.bavardage.be/wp-content/uploads/2012/09/presse04.gif . (12.12.2013)	S. 57
Abbildung 32: Screenshot aus Sequenznummer 45: Driss stellt Bastien auf dem Schulhof zur Rede.	S. 61
Abbildung 33: Screenshot aus Sequenznummer 53: Bastien bringt Elisas Familie Hörnchen vorbei.	S. 61

Anhang

Sequenzprotokoll:

Abkürzungsverzeichnis:

A.: Adama, A.s: Adamas (Genitiv)	KN: Kopfnicken
B.: Bastien, B.s: Bastiens (Genitiv)	KS: Kopfschütteln
D.: Driss, D.s: Driss' (Genitiv)	M.: Magalie, M.s: Magalies (Genitiv)
Elé.: Eléonore	P.: Philippe, P.s: Philippes (Genitiv)
Eli.: Elisa, Eli.s: Elisas (Genitiv)	SdL: Sichtbarkeit der Lippen
GA: Gesichtsausdruck	Snr.: Sequenznummer
HdA: Hochziehen der Augenbraue(n)	SR: Stirnrunzeln
HdS: Hochziehen der Schultern	Y.: Yvonne, Y.s: Yvannes (Genitiv)
Hgk: Hintergrundkonversationen	

DVD-Kapitel	Snr.	Time-codes (Angaben laut VLC-Player)	Inhalt/Handlung	Mimik/Gestik	Musik/Geräusche/Lärmpegel bzw. Verständlichkeit der Dialoge	Vorwiegende Kameraeinstellungen/Sichtbarkeit der Lippen	Lichtverhältnisse	Bemerkenswertes für Analyse
1. Kapitel: Nur eine Unterschrift	0	00:00:00-00:00:25	Vorspann	/	Senator-Teaser, Titel „Fly“ von Ludovico Einaudi	/	/	unbedeutend für Analyse
	1	00:00:26-00:01:53	Nachts auf den Straßen von Paris: D. fährt mit P. zunächst gemächlich, dann rasend durch die Stadt.	D. Fingerbewegung, entschlossener GA, lächelt kurz, angespannter GA, P. müder GA	Titel „Fly“ von Ludovico Einaudi, Fahr- und Bremsgeräusche, Hupen, Fluchen von D., kein Dialog	Nah- und Totalaufnahmen sowie Close-ups	nachts, Straßen- und Autoinnenbeleuchtung, Scheinwerfer, Ampeln	D.s Synchronstimme zum ersten Mal hörbar
	2	00:01:54-00:02:49	Verfolgung durch die Polizei. D. wettet, dass er den Polizisten entkommt. Sie stoppen D. und P.	D. verbissener GA, P. verunsicherter, angespannter GA, D. lacht, erschrockener, generiver GA	Titel (s. Snr. 1), Fahr- und Bremsgeräusche, Martinshorn	Nah- und Totalaufnahmen	s. Snr. 1, Blaulicht	P.s Synchronstimme zum ersten Mal hörbar. P. trägt Bart
	3	00:02:50-00:05:10	D. wettet mit P., dass sie von der Polizei eskortiert werden. P. täuscht epileptischen Anfall vor. Beschluss der Polizisten, D. und P. auf dem Weg zum Krankenhaus zu eskortieren.	D. KN, Polizist 1 SR, D. erhobene Hände, Polizist 2 energischer GA, D. starkes Gestikulieren und deutliche Mimik, Polizist 2 KN, Polizist 1 Kopfbewegung, P. Anfall (KN, angestregter GA), Polizist 1 Handbewegung, D. angewidert GA, D. und P. lachen	Zug- und Funkgeräusche, Durcheinanderreden/ schlechte Verständlichkeit, Öffnen des Kofferraums, Zuschlagen der Autotür, Motor, Einsetzen des Titels „September“ von Earth, Wind and Fire	SdL gut bis sehr gut (bei P. durch Vollbart nur mittelmäßig), Figuren teilweise nur aus dem Off, vorwiegend Halbna- und Nahaufnahmen	s. Snr. 2	Wie wird Durcheinanderreden übertragen? Ist der deutsche Dialog gestensynchron? Wie fällt Stimmvergleich der Polizisten aus? P. trägt Bart
	4	00:05:11-00:06:30	Die Polizisten eskortieren P. und D. Gleichzeitig: Einblendung der <i>credits</i> .	D. und P. singen im Auto zur Musik (D. an einigen Stellen leise hörbar), Hand- und Kopfbewegungen zur Musik	Titel „September“ von Earth, Wind and Fire, Singen von D. und P., Motor	wegen Anzeige der <i>credits</i> Hauptbild kleiner bzw. doppelt sichtbar	s. Snr. 2	vermutlich keine Synchronitäts-Probleme, da kein Dialog und Lied auf Englisch
	5	00:06:31-00:07:03	Nachts vor der Notaufnahme: Ankniff am Krankenhaus. Polizist 1 verabschiedet sich von D. und P.	P. und D. lachen, D. KN, P. simulierter Anfall	Herunterlassen der Fensterscheibe, Fahrgeräusche, Feuerzeug, Motor	Nahaufnahmen	s. Snr. 2, Blinker	(bisher gezeigte Szenen werden am Ende in Ausschnitten wiederholt)
	6	00:07:04-00:09:10	Überblenden und Einblendung des deutschen Titels sowie der Worte „Nach einer wahren Begebenheit“. Tagsüber im Vorraum zu P.s Büro/in P.s Büro: Darstellen der weiteren Filmhandlung in Form einer Rückblende. Zeigen der wartenden Bewerber (darunter D.) für den Job als Pfleger P. s. Ausschnitte aus den Vorstellungsgesprächen	D. nachdenklicher, ungeduldiger GA, v.a. Bewerber 1 und 4 deutliches Gestikulieren (HdA, Fingerzeig, Lachen, Aufzählungsgeste), alle Bewerber und M. ausgeprägte Mimik, P. schmunzelnder GA, M. lacht	Einsetzen des Titels „Nocturne en si bémol mineur opus 9 n° 1“ von Frédéric Chopin, unverständliches Off-On-Geflüster (im Hintergrund), Aussetzen der Musik mit Beginn der Vorstellungsgespräche	zunächst Halbna- und Totalaufnahmen, während der Vorstellungsgespräche vorwiegend Amerikanische Einstellungen und Nahaufnahmen, Figuren teilweise nur aus dem Off	wenig Tageslicht, mittelmäßig helle Räumlichkeiten	Vergleich der Synchronstimmen der Bewerber und M.s sowie Prüfen auf Gestensynchronität. 00:07:08-00:07:48 wird vernachlässigt
7	00:09:11-00:12:02	D. möchte eine Unterschrift von P. einholen, um zu beweisen, dass er auf	D. KN, M. fragender, generiver GA, D. erstaunter GA, P. HdA,	Schritte, Türöffnen und -schließen, Rollstuhlfahr-	Halbna- und Nahaufnahmen,	s. Snr. 6	Mimik- und Gestensynchronität?	

			Arbeitssuche war.	fragender GA, M. lächelt, P. und M. genervter GA, D. Handbewegungen, P. HdA, D. Augenzwinkern, Daumen hoch	geräusche, Einsetzen des Titels „Fly“ von Ludovici Einaudi	Figuren teilweise aus dem Off		Wie fällt Vergleich der Synchronstimme Y.s aus?
2. Kapitel: „Ver- schwinde!“	8	00:12:03- 00:12:35	Tagsüber in der <u>Banlieue</u> , in der D.s Familie wohnt: D. fährt in die Banlieue, in der er lebt. Dort trifft er erst Freunde und geht dann zu sich nach Hause.	D. gedrückter GA, Begrüßungsgesten	Titel „Fly“ von Ludovici Einaudi (im Vordergrund), Fahrgeräusche, Kindergeschrei, Erwachsenenstimmen, Schritte, Aufschließen der Türe	Lippen durch vorwiegend Halbtotalaufnahmen kaum sichtbar	wenig Sättigung, düster, bewölkter Himmel	Szene eher unbedeutend für Vergleich, da kaum Dialog. Wie wird Durcheinanderreden übertragen? 00:12:02-00:12:43 wird vernachlässigt
	9	00:12:36- 00:14:04	Tagsüber in der <u>Wohnung</u> von D.s Familie: Alle (Kinder) reden wild durcheinander. A. kommt kurz nach Hause.	D. Kopf- und Armbewegungen, A. Verabschiedungsgeste, reibt sich das Auge, D. strenger und fragender GA	Titel „Fly“ von Ludovici Einaudi, laufendes Wasser, Lachen, Geschrei, Fahrgeräusche, Türöffnen und -schließen	teilweise Geschrei/ Durcheinanderreden nur im Off, v.a. Halbtotal- Aufnahmen (schlechte SdL)	Räume sind relativ schlecht durch Tageslicht ausgeleuchtet	s. Snr 8, 00:13:28-00:13:49 wird vernachlässigt. Wie wird Durcheinanderreden übertragen? Stimme von A. erstaunlich tief? Vergleich mit der Originalstimme
	10	00:14:05- 00:16:31	Nachts in der <u>Wohnung</u> von D.s Familie: D.s Tante kommt nach Hause. Sie stellt D., der sich monatelang nicht gemeldet hat, zur Rede. Die beiden streiten sich. D.s Tante fordert D. auf, die Wohnung zu verlassen.	D. Handbewegung, D.s Tante wütender GA, Handbewegungen, HdA, ironischer GA, D. vorwurfsvoller GA, Handbewegung, genervter GA, D.s Tante gehässiger GA, D. aufgewühlter, trotziger GA, D.s Tante weint	Straßenlärm, Türschloss, Schritte, Geschirrkloppern, Türzuwerfen, Einsetzen des Titels „Writing Poems“ von Ludovico Einaudi	Stimmen teilweise aus dem Off, Halbna- und Nahaufnahmen	nachts, Autoscheinwerfer, Räume sind schlecht durch Kunstlicht ausgeleuchtet	Wie wird Akzent von D.s Tante übertragen? Vergleich mit ihrer Originalstimme
	11	00:16:32- 00:18:55	Nachts in der <u>Banlieue</u> /tagsüber in der <u>Stadt</u> /am <u>Eingangstor</u> zu P.s Villa: D. trifft sich im Freien mit Freunden. Sie essen gemeinsam, rauchen und unterhalten sich. D. macht sich auf den Weg zu P., um seine Bescheinigung für das Arbeitsamt abzuholen. Y. öffnet ihm per Telefonanlage die Türe.	D. Zuzwinkern, Verabschiedungsgesten, D.s Kumpel lacht, D. Beinbewegungen	Titel (s. Snr. 10) (deutlich im Vordergrund), unverständliches Durcheinanderreden, Roller, Bellen, ankommender Zug, Stadtlärm, Sprechanlage, Türöffner, vorbeifahrendes Auto, kaum Dialog	trotz teilweise Nahaufnahmen Lippen durch die Dunkelheit kaum erkennbar	nachts, fast stockdunkel, Deckenbeleuchtung, Lichter in einzelnen Wohnungen, Dämmern, Ampeln	00:16:31-00:18:38 wird vernachlässigt. Unbedeutende Sequenz für Analyse. Wie wird Durcheinanderreden diesmal übertragen?
3. Kapitel: Ein neuer Job	12	00:18:56- 00:20:41	Tagsüber in P.s Villa: Y. zeigt D. die Räumlichkeiten und bringt ihn zu P.	D. grinst frech, M. beschämter GA, Albert Armbewegungen, Y. Armbewegung, genervter GA, D. musternder GA, Staunen	Schritte, Titel „Ave Maria D. 839“ von Franz Schubert	überwiegend Halbtotal-Aufnahmen, Y. teilweise aus dem Off	s. Snr. 6	Vergleich Synchronstimme Alberts?
	13	00:20:42- 00:21:35	Tagsüber in P.s Schlafzimmer: P. wird von seinem Personal gepflegt. Er möchte D. auf Probe einstellen.	D. verwunderter GA, P. angespannter GA, vorwurfsvoller GA, D. gleichgültiger GA, P. lächelt, ernst GA, D. erstaunter GA	Titel „Ave Maria D. 839“ von Franz Schubert lauter hörbar, einer der Pfleger schaltet das Lied am CD-Player aus, Piepen, Türschließen	überwiegend Halbtotalaufnahmen, P. teilweise aus dem Off	lichtdurchfluteter Raum, große Fenster als Lichtquellen	
	14	00:21:36- 00:22:01	Tagsüber im <u>Eingangsbereich</u> von P.s <u>Villa</u> /in <u>D.s Zimmer</u> :	D. fröhlicher, erstaunter GA, Anheben des Kopfes	Schritte, klassische Musik (im Hintergrund),	überwiegend Halbtotal-	Räume nur mäßig durch	

					Treppensteigen, Türöffnen, kaum Dialog laufendes Wasser	Aufnahmen	Tageslicht ausgeleuchtet	Vergleich Synchronstimme Marcelles? Französische Aussprache des Namens wird beibehalten
15	00:22:02-00:25:17	D. bezieht seine Zimmer in P.s Villa. <u>Tagsüber in P.s Schlaf- und Badezimmer:</u> Physiotherapeutin Marcelle lernt D. ein. Er duscht P. zum ersten Mal (alleine) und zieht ihm Kompressionsstrümpfe an.	D. gedankliche Abwesenheit, streicht sich zweimal über sein Gesicht, gelangweilter, müder, angestregter GA, P. HdA, D. HdS, KN, Deuten auf Strümpfe, KS, P. grinst, D. haut mit der Faust aufs Bett, P. HdA, SR, Lächeln	Wechsel zwischen v.a. Halbtotal- und Nahaufnahmen, D., P. und Marcelle teilweise aus dem Off	s. Snr. 13, Duschraum nur mäßig lichtdurchflutet			
16	00:25:18-00:25:59	<u>Tagsüber in der Küche von P.s Villa:</u> D. redet mit Marcelle über seine Ausbildung.	D. erhobener Zeigefinger, SR, aufgewühlter GA, Marcelle Zeigen auf Essen, KN, D. HdA, ausgeprägte Gestik und Mimik	v.a. Halbnahaufnahmen, D. teilweise aus dem Off	Tages- und Kunstlicht	ausgeprägte Gestik und Mimik v.a. von D. Gestensynchronität?		
17	00:26:00-00:26:38	<u>Nachts auf der Dachterrasse von P.s Villa:</u> B. und Eli. küssen sich. Dabei werden sie von D., der am Essen ist, überrascht.	B. glücklicher GA, D. KN, Eli. erschrockener, genervter GA, B. beschämter GA, Handbewegung, D. und B. lachen, D. Handbewegung	Titel „The Ghetto“ von George Benson, Kuss- und Essgeräusche	nachts, sehr dunkel, Mondschein	D. Gesten- und Lippensynchronität? Vergleich Synchronstimme Eli.s und B.s		
18	00:26:39-00:29:23	<u>Tagsüber auf P.s Grundstück (Außenbereich, D.s Zimmer, P.s Schlafzimmer und Büro, Esszimmer):</u> D. blickt von seinem Fenster aus auf P. und seine Angestellten. Überblick über D.s Zuständigkeiten (Verwalten der Post, Füttern P.s etc.). <u>Nachts in D.s Zimmer:</u> D. lässt sich von einer Frau massieren.	D. Begrüßungsgeste mit P., Grinsen, Einschenken des heißen Wassers in Tasse, erschrockener GA, Wegziehen der Hand, P. entspannter GA, D. lacht, glücklicher, genießer GA, Bewegungen zur Musik	Titel „The Ghetto“ von George Benson, Dialog zwischen D. und P., Musik setzt kurz aus und wenig später wieder ein, Telefonklingeln, D. Singen zur Musik, Klopfen	zunächst: tagsüber, hell (Räume mäßig ausgeleuchtet), später: abends, dunkel			
19	00:29:24-00:29:57	<u>Tagsüber in D.s Zimmer:</u> Y. betritt D.s Zimmer, um ihn zu holen und entdeckt dort das Sexspielzeug vom Abend zuvor sowie ein Messer.	Y. Staunen, angsterfüllter GA	Wechsel zwischen Halbtotal- und Nahaufnahmen, D. teilweise aus dem Off	morgens, D.s Räume sind nur mäßig beleuchtet	Satz „Was ist?“ (D.) ist länger als Originalsatz?		
20	00:29:58-00:31:23	<u>Tagsüber im Innenhof von P.s Villa:</u> D. stellt P.s Nachbarn, der direkt vor der Hofeinfahrt geparkt hat, zur Rede.	D. fassungsloser GA, Armbewegungen, kurzes Augenschließen, verwunderter, faszinierter GA, P. und D. lachen, Nachbar erschrockene Reaktion, angsterfüllter, gequälter GA	Motor, Hupe, Piepen, D. hämmert auf das Auto des Nachbarn, Herunterfallen des Handys, Schotter wird aufgewirbelt	gute Lichtverhältnisse, viel Tageslicht			
21	00:31:24-00:33:07	<u>Tagsüber in der Kunstgalerie:</u> Diskussion zwischen P. und D. über den Preis eines modernen Kunstwerks.	D. genervter GA, Zeigen auf Bild, Galeristin lächelt, D. ungläubiger GA, KS, fassungsloser GA, P. SR, starrer GA, P. Mundöffnen, HdA, D. zustimmendes Nicken, erstaunter GA	Schritte, Schmatzen, D. Reden mit vollem Mund (schlechte Verständlichkeit)	vom Tageslicht sehr gut durchfluteter Raum	Versteht man Anspielung „Keine Arme, keine Schokolade“? Vergleich der Synchronstimme der Galeristin		
22	00:33:08-00:34:49	<u>Tagsüber im Restaurant:</u> Treffen zwischen P. und Antoine	P. fröhlicher GA, Antoine Begrüßungsgesten, P. HdA, erstaunter GA	v.a. Antoine teilweise aus dem Off	heller Hintergrund,	Gut gelungene Szene?		

			(Anwalt und Freund von P.). Antoine erzählt P. von D.s krimineller Vergangenheit und warnt ihn. <u>Tagsüber im Flur vor D.s Zimmer/in D.s Zimmer.</u> D. bittet M. in sein Zimmer.	Antoine Öffnen der Hände bzw. Anheben der Daumen, P. generiert, energischer GA M. Arme öffnen, D. Richtungsandeutung, M. generiert GA, HdA, verschränkt Hände vor dem Körper, schelmisches, zustimmendes Grinsen, auffordernde Geste, D. naiver GA	Schneeball weg Schritte, Dialog zwischen D. und M. gut verständlich, da keine Nebengeräusche	Off, v.a. Halbnah- und Nahaufnahmen v.a. Halbnah- aufnahmen und Amerikanische Einstellungen	im Restaurant nur mäßig hell durch Tageslicht gut beleuchtet, kein Kunstlicht	
23	00:34:50-00:35:56		<u>Nachts in P.s Büro/in der Küche von P.s Villa:</u> Während P. M. in seinem Büro einen Text für Elé. diktiert, isst D. zusammen mit Y. in der Küche. Sie erzählt ihm von P.s Brieffreundschaft zu Elé.	P. HdA, Y. ratloser GA, Handbewegung, D. fordernder, erstaunter, fragender GA, HdA, KN, Y. ungläubiger GA, D. Handbewegungen, Y. perplexer GA, D. lacht, Y. KS	Feuerknistern, Gesagtes wird durch Babyphone wiederholt, Geschirrkloppern	v.a. Halbnah- aufnahmen, M. teilweise aus dem Off	P.s Büro: Licht nur durch Lampe und Feuer, dunkel, Küche: nur mäßig hell	
25	00:37:50-00:40:48		<u>Nachts in D.s und P.s Schlafzimmer:</u> P. schnappt nach Luft.	D. generiert GA, P. extrem angespannter GA, D. Daumenzeig, KN, liebevolles Streicheln P.s, nachdenklicher GA, P. panische Reaktion	laufendes Wasser, Einsetzen eines unbekanntem Titels, Regen, Öffnen der Schiebetüre	v.a. Halbnah- aufnahmen und Close-ups, SdL von D. sehr schlecht (auch, da P. ihn zum Teil nur verschwommen sieht)	nachts, dunkel, Licht in P.s Badezimmer, leuchtendes Babyphone-Lämpchen	Wird Stöhnen auch übertragen? „Luft, Luft“?
26	00:40:49-00:43:20		<u>Nachts in der Stadt:</u> D. macht mit P. einen Spaziergang.	Mimik und Gestik anfangs kaum erkennbar, D. verzweifelter, nachdenklicher GA, P. SR, Grinsen, D. fragender GA, P. trauriger GA, HdA, D. erstaunter GA, P. schmerzefüllter GA	Wasser, vorbeifahrende Autos, Öffnen und Zuschlagen der Taxitür, Schritte, Frauenstimmen, Hgk, Feuerzeug	Totalaufnahmen (SdL schlecht), Nahaufnahmen (dennoch Lippen wegen Dunkelheit nur mäßig sichtbar)	nachts, dunkel, Straßen- und Fahrzeugbeleuchtung	„Da helfen auch keine Medikamente.“ (komischer Satzbeginn)
27	00:43:21-00:47:23		<u>Nachts im Restaurant:</u> P. erzählt D. von seiner Frau/seinem Unfall. D.s Probezeit ist zu Ende. P. stellt ihn offiziell ein.	D. Fingerzeig, fragender GA, P. HdA, P. und D. lachen, D. aufmerksamer GA, P. gerührter GA, D. empathischer GA, P. und D. lachen, D. Fingerzeig, Bedienung erstaunter GA, P. verkrampfter GA, D. aufmerksamer, erstaunter GA	Schmatzen, vorbeifahrende Autos, Martinshorn, Geschirrkloppern	v.a. Halbnah- und Nahaufnahmen, P. und Bedienung teilweise aus dem Off	nachts, Autolichter, Restaurantbeleuchtung	„Monieur“ bleibt in Synchronfassung stehen
28	00:47:24-00:49:21		<u>Tagsüber vor der Schule/im Auto/vor der Polizeiwache/im Auto:</u> D. holt erst seine Cousine Mina von der Schule und danach A. von der Polizeiwache ab. Er hat mit Drogen gedealt. Als D. versucht, ihn davon abzubringen, flüchtet A. und steigt in ein fremdes Auto ein.	D. Kopfbewegung, fragender GA, Mina generiert, vorwurfsvoller GA, D. energischer GA, Mina wütender GA, A. gelangweilter GA, A. und D. schubsen sich gegenseitig, D. enttäuschter GA	Kinder sprechen durcheinander, Anschallgeräusch, Blinker, Fahrgeräusche, Knarren, Türöffnen, HgK, Öffnen der Autotür	v.a. Nahaufnahmen, aber Minas und D.s Lippen sind größtenteils nur von der Seite sichtbar, Halbnahaufnahmen, A. nur von hinten sichtbar	s. Snr. 8	00:47:23-00:47:36 wird vernachlässigt. Wird Durcheinanderreden übertragen? Synchronstimmenvergleich Mina
29	00:49:22-00:52:52		<u>Tagsüber in P.s Büro:</u> P. diktiert M. erneut einen Text für Elé. D. ruft sie entgegen P.s Willen an.	P. enthusiastischer GA, M. und P. HdA, P. verzicht Gesicht, D. macht sich lustig, M. entschlossener, fragender GA,	Schreibgeräusche, P. wird energischer	v.a. Nahaufnahmen, P., D. und M. teilweise aus dem Off, Elé. bzw. ihre	nur wenig Tageslicht, daher nur mäßig gut	„Les fleurs du mal“? „Es gibt primitivere Annäherungsmethoden.“ Ziemlich

				P. ironischer GA, M. HdA, D. lacht, P. genervter GA, D. Handbewegung, M. perplexer GA, P. SR, fassungsloser GA, M. besorgter GA, P. KS, HdA			Sekretärin sind durch das Telefon zu hören	beleuchtet	schnell gesprochen; an einer Stelle passt P.s Mimik nicht zum dt. Text. Vergleich Stimme Elé.
30	00:52:53-00:55:02	<u>Nachts im Theater: (Vorhalle, Saal)</u> D. begleitet P. in die Oper. Sie reden über Elé.		P. und D. fröhlicher GA, P. besorgter GA, D. Fingerzeig, zweimaliges Schulterklopfen, P. betroffener GA, D. Hand- und Kopfbewegung, herausgestreckte Zunge, P. lacht		Hgk, Schritte, Orchester stimmt sich ein, Applaus	Halbtotal- und Nahaufnahmen	Vorhalle: schlecht beleuchtet, Innenraum: abgedunkelt	Verstellt D. in beiden Versionen seine Stimme?
31	00:55:03-00:55:48	Das Stück beginnt. D. amüsiert sich und fällt dabei auf.		D. Lachanfall, Kopfbewegungen, P. lacht, D. genervter GA		Titel „Durch die Wälder, durch die Auen“ von Rudolf Schock	Halbnahaufnahmen, schlechte SdL	fast komplett dunkel	Liedtext auf Deutsch!
32	00:55:49-00:56:31	<u>Tagsüber in P.s Büro/Bibliothek:</u> D. sucht für Elé. nach einem passenden Foto von P.		D. HdS, Kopfbewegungen, HdA, P. unzufriedener, erschrockener GA		Orchestermusik noch kurz hörbar, Rollstuhlfahrergeräusche, Schritte	Nahaufnahmen, D. und P. teilweise aus dem Off	s. Snr. 29	
33	00:56:32-00:56:57	<u>Nachts in D.s Zimmer:</u> Eli. fragt D., der gerade malt, nach einer Zigarette. Sie provoziert ihn, woraufhin er sie des Zimmers verweist.		Eli. Fingerzeig, provozierender GA, D. wütender GA, Kopf- und Armbewegung		Türöffnen, Schritte, Türzuwerfen	Amerikanische Einstellungen und Halbnahaufnahmen	abends, dunkel, Tischlampen	
34	00:56:58-00:58:31	<u>Nachts in P.s Büro:</u> P. bittet Y., das mit D. ausgewählte Foto für Elé. auszutauschen. D. beschwert sich bei P. wütend über das Verhalten von Eli.		D. wildes Gestikulieren, Armausstrecken in Y.s Richtung, Augenaufreißen, wütender GA, P. verwunderter, besorgter GA, Y. beschämter GA, zustimmendes Nicken		Türöffnen, Rollstuhlfahrergeräusche, Einsetzen des Titels „You're goin' miss your candyman“ von Terry Callier, Türzuwerfen	P. und D. teilweise aus dem Off, Amerikanische Einstellungen und Nahaufnahmen	abends, dunkel, schwache Beleuchtung	D. Gestensynchronität?
35	00:58:32-01:00:37	<u>Nachts in D.s Zimmer/tagsüber in P.s Schlaf- und Badezimmer/im Kaufhaus/ in P.s Büro/auf dem See/nachts in Eli.s Zimmer/auf der Dachterrasse/tagsüber in D.s Zimmer:</u> D. tobt sich beim Malen aus. Im Schnelldurchlauf werden Szenen gezeigt, in denen D. sich um P. kümmert: Er dehnt dessen Muskeln, duscht ihn, zieht ihn an, tanzt mit ihm, hilft ihm beim Toilettengang. P. lässt D. einen Anzug schneiden. Auf einem zu gefrorenen See bewirft D. P. mit Schneebällen. P. weist Eli. zurecht. D. zeigt sein Gemälde M., Y. und P. Dabei versucht er, M. zu küssen.		D. Schwingen der Arme, entschlossener GA, P. und D. fröhlicher GA, D. angestregter, lustloser GA, Marcelle Zuzwinkern, P. lacht, Eli. trauriger GA, Y. Armbewegungen, P. HdA, D. Armbewegungen, Tanzen, fragender GA, Y. und M. Verschränken der Arme, M. HdS, Ohrfeige		Titel „You're goin' miss your candyman“ von Terry Callier (zunächst im Vordergrund), Malgeräusche, Aufreißen der Vorhänge, laufendes Wasser, Spritzen mit Farbe, Ohrfeige, Babyphone (P.s Stimme)	Gesagtes durch Musik nur sehr leise hörbar, verschiedene Kameraeinstellungen, Figuren teilweise aus dem Off	P.s Schlafzimmer, Kaufhaus, zugefrorener See: hell, viel Tageslicht, D.s/Eli.s Zimmer/ Dachterrasse: schlecht, kaum beleuchtet	00:59:09-00:59:47 wird vernachlässigt. Wird sehr schwer verständlicher Text übertragen?
36	01:00:38-01:01:55	<u>Tagsüber im Freien/in der Werkstatt/nachts in P.s Schlafzimmer/tagsüber in der Eingangshalle von P.s Villa/beim Juwelier:</u> D. und P. liefern sich mit P.s Rollstuhl ein Wettrennen mit Segway-Fahren, lassen sich von Frauen verwöhnen und kaufen einen Ohrring für P.		D. Joggen, Armbewegung, HdS, fragender GA, P. HdA, P. und D. fröhlicher, genießer GA		Titel „You're goin' miss your candyman“ von Terry Callier, sehr wenig Dialog	Halbtotal-, Halbnahaufnahmen und Close-ups	zunächst gute Ausleuchtung durch Tageslicht, Bordell: nur Nachttischlampe, Juwelier:	01:00:56-01:01:19 wird vernachlässigt

**7. Kapitel:
Klärende
Gespräche**

			glücklicher GA, HdA, D. erstaunter GA, Handbewegungen, KN, P. und D. lachen	Öffnen des Briefs		lampe, wird am Ende ausgemacht	
44	01:13:14-01:14:02	Tagsüber in P.s Schlafzimmer: Y. und D. machen P. für sein Treffen mit Elé. fertig.	D. HdS, KN, Armbewegungen, Y. Arm- und Handbewegungen, Lächeln, P. generiert GA, HdA, D. „Reitbewegungen“, P. angespannter GA	teilweise Durcheinanderreden	Halbtrotal-Aufnahmen, eher schlechte SdL	hell, Tageslicht	„Ist das wahr?“ (D.) „Synchrondeutsch“?
45	01:14:03-01:14:44	Tagsüber auf dem Schulhof: D. stellt B. zur Rede und droht ihm.	B. fragender, angespannter, ängstlicher GA, D. ausgestreckter Arm, Kopfbewegung, drohender Blick, KN, Wegscheuchgeste	Hgk, Schritte	D.s Lippen teilweise nur von der Seite sichtbar, B. teilweise ganz aus dem Off, Halbnahaufnahmen	tagsüber, Tageslicht	
46	01:14:45-01:15:25	Abends im Restaurant: Y. wartet mit P. auf Elé.	P. ungeduldiger GA, Y. schaut auf ihre Uhr, Zusammenkniffen der Augen, zustimmendes Nicken, Handbewegung	Martinshorn, Hgk, Lachen	Amerikanische Einstellungen und Nahaufnahmen	Blaulich, Tageslicht	„Monsieur“ bleibt wieder!
47	01:15:26-01:17:35	Nachts in der Nähe der Arbeitsstelle von D.s Tante/im Restaurant: D. fährt an der Arbeitsstelle seiner Tante vorbei. P. bittet D. am Telefon, ihn abzuholen. Ohne es zu merken, fährt P. im Rollstuhl an Elé. vorbei.	D. trauriger, nachdenklicher GA, P. generierter, unglücklicher GA, HdA, D.s Tante und ihre Kolleginnen Verabschiedungsgesten, P. fragender GA, kurzes Schließen der Augen	Fahrgeräusche, Titel „Writing Poems“ von Ludovico Einaudi, Hgk, Telefonklingeln, Motor, Einsetzen des Titels „Una mattina“ von Ludovico Einaudi, Stadtlärm	Close-ups (D. sagt jedoch nichts), D. stellenweise nur durchs Telefon zu hören, d.h. Gesicht ist nicht sichtbar, Halbtrotal-Aufnahmen	Restaurant: dunkler als in Snr. 46, Arbeitsstelle: nachts, dunkel, Lichter vom Bürogebäude	01:16:11-01:16:24 wird vernachlässigt. „War ein anstrengender Tag.“ In Originalfassung nur unverständlicher Text
48	01:17:36-01:20:32	Nachts in P.s Privatjet: D. und P. fliegen zum Paragliding in die Berge. D. bekommt von P. das Honorar für sein Gemälde.	D. und P. vorfreudiger GA, Stewardess KN, D. KS, begeisterter GA, Hand- und Armbewegungen, P. und D. lachen, D. KS, D. legt P.s Hand auf die Ablage, D. erstaunter GA, HdA, verzerrtes Gesicht, erschrockener GA	Ausklagen des Titels „Una mattina“ von Ludovico Einaudi, Gurtklacken, Flugzeug fährt an und hebt ab, Einsetzen des Titels „L'origine Nascosta“ von Ludovico Einaudi	D.s Lippen nahezu nicht erkennbar, Total- und Nahaufnahmen, P. und D. teilweise aus dem Off	nachts, Flughafen- und Flugzeugbeleuchtung, Towerlicht, dunkel	„Mademoiselle“ bleibt! Falsche Geste bei „Instinkt heraus“? P.s „Mhm“-Bemerkungen wirken aufgesetzt/komisch
49	01:20:33-01:23:13	Tagsüber im Auto/an der Paragliding-Abflugstelle: Ankunft in den Bergen. Auch D. wird ausgerüstet und fliegt mit einer Begleitung.	D. KS, HdS, Antoine und P. fröhlicher GA, Lachen, D. angespannter, ängstlicher, P. genießer, glücklicher GA, D. besorgter, fröhlicher GA	Titel „L'origine Nascosta“ von Ludovico Einaudi, Vogelgezwitscher, Reißverschluss, Schnalle, Einsetzen des Titels „Feeling good“ von Nina Simone, Wind	Halbtrotal- bzw. Totalaufnahmen, D.s Lippenbewegungen sieht man teilweise, aber Text unverständlich, Nahaufnahmen	sonniger Tag, gute Beleuchtung durch Tageslicht	01:22:25-01:23:20 wird vernachlässigt. Betonung bzw. Geste liegt nicht genau auf „krank“
50	01:23:14-01:23:39	Nachts im Innenhof von P.s Villa: P. und D. sind zurück in Paris. Sie machen Witze.	D. und P. fröhlicher, glücklicher GA, Y. besorgter GA, Handbewegung, D. und P. erschrockener GA, Drehen des Kopfes	Titel „Feeling good“ von Nina Simone, plötzliches Abbrechen der Musik	Halbtrotal-Aufnahmen, D.s Lippen noch schlechter erkennbar als die von P.	Hofbeleuchtung, nachts, dunkel	s. Snr. 49
51	01:23:40-01:25:07	Nachts im großen Salon von P.s Villa/ in D.s Zimmer/ in P.s Büro: A., der ein Versteck vor seinen kriminellen Freunden sucht, wartet auf D. Er ist begeistert von D.s Zimmer. D.	A. Handbewegung, fasst sich an seine Wunde am Kopf, D. fragender GA, schubst A., A. beeindruckter GA, D. und A. HdA, D. Handbewegungen,	Türöffnen, Pfeifen, Türschließen (unsanit), Schritte	D.s Lippen am Anfang und Ende nicht im Bild, auch A. teilweise aus dem Off,	Salon: relativ dunkel, kaum Tageslicht, D.s Zimmer: Tischlampe,	

		ruft Mina an. P. hört das Gespräch von seinem Büro aus mit. <u>Nachts in P.s Büro:</u> P. und D. reden über A. und über D.s Familie. P. lässt D. gehen, damit er sich um seine Verwandten kümmern kann.	wütender GA, P. besorgter GA D. genervter GA, P. auffordernder Blick, SR, HdA, D. HdS, Handbewegung, gelangweilter GA, zustimmendes Nicken, P. fragender GA, D. KS, Tränen in den Augen, KN, P. HdA	Türöffnen und -schließen	Halbnahaufnahmen Halbnahaufnahmen und Close-ups, D. und P. teilweise aus dem Off	P.s Büro: Kunstlicht Kunstlicht, Bürobeleuch- tung	„Rauf“ nicht synchron mit D.s Geste (Daumen nach oben), Höhepunktzene (sieht man auch an langen Close-ups), Text untersuchen!	
52	01:25:08- 01:28:35	<u>Nachts im Innenhof von P.s Villa:</u> B. bringt – wie mit D. „vereinbart“ – Brötchen für Eli.s Familie vorbei.	Y. Handbewegungen, B. KN, Y. fragender Blick	Schritte, Türöffnen	Halbnahaufnahmen, B. teilweise aus dem Off	gut durch Tageslicht ausgeleuchtet		
53	01:28:36- 01:28:58	<u>Tagsüber in D.s Zimmer:</u> M. verabschiedet sich von D. und stellt ihm dabei ihre Freundin („Fred“) vor.	M. Verschränken der Arme, D. euphorischer, enttäuschter GA, KN, M. HdA, M. und D. geben sich die Hand, D. nachenklicher GA, Schulterklopfen, M. überraschter GA	Reißverschluss, Schritte	Halbnahaufnahmen und Close-ups	gut durch Tageslicht ausgeleuchtet	Frédérique? Männernamen in Deutschland. „Ich küss' dich nicht ...“ „Synchrondeutsch?“	
54	01:28:59- 01:30:24	<u>Tagsüber im Vorraum zu P.s Büro/im Eingangsbereich und Innenhof von P.s Villa/in P.s Büro:</u> Die neuen Bewerber wurden eingeladen. D. verabschiedet sich von Y., während A. vor der Tür wartet. P. schaut den beiden hinterher.	D. grinst, KS, Fingerzeig, HdS, Armbewegung, Y. und D. lachen, Y. wippt hin und her, Armbewegung, Y. und D. Abschiedsküsschen, Umarmung, D. Fingerzeig, Nachbar und D. Hand- bewegung, Nachbar KN, D. nachenklicher GA	Schritte, Einsetzen des Titels „Cache (cache)“ von Ludovico Einaudi, Klopfen auf Autodach, Motor, Rollstuhl- fahrgeräusche	Amerikanische Einstellungen, A., Y. und Nachbar teilweise aus dem Off, Nahaufnahmen (P. schweigt)	relativ gut durch Tageslicht ausgeleuchtet	„Wollen wir uns küssen?“ „Synchrondeutsch?“ Wer ruft Bewerber auf?	
55	01:30:25- 01:32:36	<u>Nachts am Bahnhof:</u> A. und D. holen ihre Tante ab und helfen ihr beim Tragen der Taschen.	A. genervter GA, D.s Tante beobachtender GA, D. fröhlicher GA	Titel „Cache cache“ von Ludovico Einaudi, heranfahrender Zug, Lautsprecherdurch- sage, Schritte, Zugtüren werden geöffnet	Nahaufnahmen, Halbtot- Aufnahmen, Close- ups (irrelevant, da kein Dialog)	Bahnofsbe- leuchtung, Zuglichter, Lichter in Hochhäusern, nachts, relativ bis sehr dunkel	unbedeutend, da kein Dialog	
56	01:32:37- 01:33:48	<u>Nachts im Esszimmer von P.s Villa:</u> P. kommt nicht mit seinem neuen Pfleger klar.	Pfleger unsicherer GA, Verlegenheitsgestik, Y. verunsicherter GA, Albert vorfreudiger GA, Pfleger zustimmende Geste, P. extrem genervter, desillusionierter GA, Pfleger HdA, Fingerzeig	Titel „Cache cache“ von Ludovico Einaudi, Schritte, Klopfen, Rollstuhlfahrgeräusche, Einsetzen des Titels „Concerto pour 2 violons et orchestre à cordes opus 3 N°8“ von Angelicum de Milan	Halbnahaufnahmen, Pfleger spricht teilweise mit dem Gesicht von der Kamera abgewandt, Y. teilweise aus dem Off	mäßig gut beleuchtet durch Kunstlicht (zwei Tischlampen)		
57	01:33:49- 01:35:03	<u>Tagsüber in der Wohnung von D.s Familie/in der Banlieue:</u> D. trifft sich im Freien mit seinen Freunden und macht A.s kriminellen Freunden klar, dass sie A. in Ruhe lassen sollen.	D.s Freunde Begrüßungsgesten, D. fröhlicher GA, Handbewegungen, erster GA, A.s krimineller Freund starrer, böser GA	Titel „Concerto pour 2 violons et orchestre à cordes opus 3 N°8“ von Angelicum de Milan (im Vordergrund), Martinshorn, Hgk,	Close-ups (aber nicht relevant, da kein Dialog), Amerikanische Einstellungen	relativ gut durch Tageslicht ausgeleuch- tet, bewölkter Himmel,	01:35:04-01:35:57 wird vernachlässigt. Kein Dialog!	
11. Kapitel: Epilog								

59	01:35:58-01:36:36	<u>Tagsüber in P.s Schlafzimmer:</u> P. hadert auch mit dem zweiten neuen Pfleger.	Pfleger freundlicher GA, P. extrem genervter GA, Pfleger Fingerzeig, P. HdA, Masseur Kopfbewegung, P. wütender GA	Quietschen der Reifen, Kindergeschrei Titel „Concerto pour 2 violons et orchestre à cordes opus 3 N°8“ von Angelicum de Milan (im Hintergrund), Einschenken des Kaffees, Klopfen, Tasse fällt auf den Boden, Türschließen, Hgk	Nahaufnahmen bzw. Close-ups, Pfleger teilweise mit dem Rücken zur Kamera gewandt	wenig Sättigung lichtdurchfluteter Raum	P. trägt ab dieser Szenen einen Bart, relevant für SdL
60	01:36:37-01:37:55	<u>Tagsüber auf dem Arbeitsamt:</u> D. beeindruckt die Sachbearbeiterin beim Arbeitsamt und bekommt den Job als Kurierfahrer.	D. neugieriger, optimistischer GA, Handbewegung, KN, Sachbearbeiterin HdA, D. KN, Fingerzeig, Aufzählen mit Fingern, Handbewegungen, Sachbearbeiterin Verschränken der Arme, D. zustimmendes Nicken, D. und Sachbearbeiterin lachen	Ausklängen des Titels „Concerto pour 2 violons et orchestre à cordes opus 3 N°8“ von Angelicum de Milan	(Halb-)Nahaufnahmen, D. und die Sachbearbeiterin teilweise aus dem Off bzw. Lippen von D. nur von der Seite sichtbar	Tageslicht durch ein Bürofenster	„Pünktlich zur richtigen Zeit“, Deutscher versteht Slogan an der Wand eventuell nicht. Gestensynchronität (D.)? Vergleich Synchronstimme der Sachbearbeiterin
61	01:37:56-01:39:22	<u>Nachts im Zimmer des zweiten neuen Pflegers/in P.s Schlafzimmer/vor dem Eingangstor zu P.s Villa/auf der Terrasse vor P.s Schlafzimmer:</u> P.s Zustand verschlechtert sich zunehmend, woraufhin Y. D. kontaktiert. Sein Kollege vom Kurierdienst setzt ihn nachts mit dem Auto vor P.s Villa ab.	P. angestregter, gequälter GA, Pfleger Handbewegung, D. KN, streckt die Arme leicht nach außen, Y. Handbewegung, D. KN, Armbewegungen, (weitere Gesten wegen der Dunkelheit nicht erkennbar), P. nachdenklicher GA	Öffnen bzw. Schließen der Schiebetüre, An- und Ausschalten des Lichts, Schließen der Autotür, Motor, Schritte, Einsetzen des Titels „Fly“ von Ludovico Einaudi	Halbnahaufnahmen, durch Dunkelheit größtenteils schlechte SdL, P. teilweise aus dem Off (z. B. Hecheln), D. ebenfalls teilweise aus dem Off	nachts, rotes Licht am Babyphone, An- und Ausschalten des Lichts in P.s Zimmer, Nachttischlampe	Serpico? Metro-Station? Versteht Deutscher Komik?
62	01:39:23-01:41:58	<u>Nachts auf den Straßen von Paris/vor der Notaufnahme:</u> Anfangssequenzen werden in Teilen wiederholt (zunächst ohne Tonspur). <u>Tagsüber im Auto:</u> Ankunft am Ferienhaus. Genießen der Aussicht aufs Meer.	P. glücklicher, zufriedener GA, D. KN, HdS, P. ist gerührt	Titel „Fly“ von Ludovico Einaudi, Fahrgeräusche, Feuerzeuge, Aufreißen der Vorhänge, Türöffnen, Meerrauschen, Möwen	Weit- und Nahaufnahmen, kaum Dialog, Close-ups	zunächst Nacht (Straßen- und Autobeleuchtung, Blaulicht), dann Tag	kaum Dialog!
63	01:41:59-01:43:52	<u>Tagsüber im Ferienhaus:</u> D. rasiert P. seinen Bart in verschiedenen Formen.	D. HdA, ausgelassenes Lachen, Handbewegungen, HdA, Zusammenknereien der Augen, P. und D. lachen ausgelassen, P. KS, fragender GA, Zusammenknereien bzw. langsames Schließen der Augen, P. verzieht den Mund, HdA, D. lacht, D. nimmt P.s Hand zum Nachahmen des Hitlergrüßes	Ausklängen des Titels „Fly“ von Ludovico Einaudi, laufendes Wasser	Nahaufnahmen, D. teilweise aus dem Off bzw. Lippen nicht sichtbar (Kopf ist durch P. verdeckt)	Tageslicht	D. verstellt Stimme. Übertragen?
64	01:43:53-01:46:20	<u>Tagsüber im Restaurant:</u> D. hat für P. heimlich ein Treffen mit Elé. arrangiert. Texteinblendungen	Bedienung Handbewegung, D. fröhlicher GA, HdA, KS, P. freudiger, überraschter,	sehr leise Hintergrundmusik, Schritte, Geschirrkloppern, Einsetzen des	(Halb-)Nahaufnahmen, P. ruft D. aus dem Off hinterher,	lichtdurchfluteter Raum (große	(01:45:46-01:45:54 wird vernachlässigt.)

			darüber, wie Philippe Pozzo di Borgo und Abdel Sellou heute leben. ¹	angespannter GA, D. legt Hand auf P.s Schulter, P. ist sehr gerührt, D. grinst	Titels „Una mattina“ von Ludovico Einaudi	nicht hörbarer Dialog zwischen Elé. und P.	Fenster)	
65	01:46:21-01:46:30	Ausschnitte aus dem gemeinsamen Leben von Philippe Pozzo di Borgo und Abdel Sellou. Einblendung der Worte „Philippe und Abdel stehen sich immer noch sehr nahe.“ Abspann und <i>credits</i> .	/(nicht relevant)	/(nicht relevant)	Titel „Una mattina“ von Ludovico Einaudi	/(nicht relevant)	/(nicht relevant)	(„Daten“ nicht relevant für Analyse)
66	01:46:31-01:48:50		/(nicht relevant)	/(nicht relevant)	Titel „Una mattina“ von Ludovico Einaudi	/	/	
12. Kapitel: Abspann								

¹ „Philippe Pozzo di Borgo lebt heute in Marokko. Er hat wieder geheiratet und ist Vater von zwei kleinen Töchtern. Abdel Sellou leitet seine eigene Firma. Er ist verheiratet und hat drei Kinder.“