

Original & Synchro

KANN DIE SYNCHRONISATION DIE WAHRNEHMUNG EINES
FILMISCHEN PRODUKTES VERÄNDERN?

Nina Rieck

15413015 | TECHNISCHE HOCHSCHULE OSTWESTFALEN-LIPPE | MEDIENPRODUKTION
PRÜFER: PROF. DR. PHIL. FRANK LECHTENBERG

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG.....	2
1.1	THEMA	2
1.2	MOTIVATION	2
1.3	BEMERKUNGEN	3
2	ALLGEMEINES.....	5
2.1	DEFINITION FILMSYNCHRONISATION.....	5
2.2	ZIEL DER FILMSYNCHRONISATION	6
3	SYNCHRONISATIONSPROZESS.....	8
3.1	DIE ROHÜBERSETZUNG	8
3.2	DAS DIALOGBUCH	9
3.3	DIE AUFNAHME	11
3.3.1	<i>Erschwerende Bedingungen</i>	<i>12</i>
4	ANFORDERUNGEN AN DIE SYNCHRONFASSUNG.....	14
4.1	LIPPENSYNCHRONITÄT	15
4.2	SYNCHRONITÄT DER MIMIK & GESTIK / NUKLEUSSYNCHRONITÄT	19
4.3	SYNCHRONITÄT DER STIMME / CHARAKTERSYNCHRONITÄT	21
4.3.1	<i>Die Auswahl der Synchronsprechenden.....</i>	<i>24</i>
4.4	INHALTLICHE SYNCHRONITÄT	26
4.4.1	<i>Synchronisation als Übersetzung</i>	<i>26</i>
4.4.2	<i>Forderung nach inhaltlicher Synchronität.....</i>	<i>29</i>
5	ANALYSE	33
5.1	METHODIK	33
5.2	ANALYSE EINES BEISPIELS	34
5.2.1	<i>Lippensynchronität.....</i>	<i>35</i>
5.2.2	<i>Synchronität der Mimik & Gestik / Nukleussynchronität.....</i>	<i>37</i>
5.2.3	<i>Synchronität der Stimme / Charaktersynchronität.....</i>	<i>39</i>
5.2.4	<i>Inhaltliche Synchronität.....</i>	<i>41</i>
5.2.5	<i>Zusammenfassung / Ausblick</i>	<i>44</i>
5.3	UMFRAGE	47
5.3.1	<i>Befragung.....</i>	<i>47</i>
5.3.2	<i>Auswertung</i>	<i>48</i>
5.3.3	<i>Interpretation</i>	<i>53</i>
6	FAZIT.....	58
7	LITERATURVERZEICHNIS.....	60

1 Einleitung

1.1 Thema

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob die Synchronisation die Wahrnehmung eines filmischen Produktes im Vergleich zum Original verändern kann. Falls ja, soll ebenfalls herausgestellt werden, inwiefern dies der Fall ist und durch welche Faktoren dies bedingt werden kann. Dafür soll im ersten Teil der Arbeit zunächst ein Überblick über die allgemeinen Anforderungen an Synchronisation geschaffen werden. Aus ihnen geht eine Reihe unterschiedlicher Synchronitätsarten hervor, deren Grad der Erfüllung sich auf die wahrgenommene Qualität und Schlüssigkeit einer Synchronfassung auswirken kann. Folglich soll untersucht werden, inwiefern sich der Grad, sowie die Art und Weise der Erfüllung dieser Synchronitätsarten auch auf die Wirkung des Produktes selbst auswirken und so möglicherweise die Wahrnehmung des Zuschauenden verändern kann. Sollte sich die Wahrnehmung beider Versionen – etwa im Hinblick auf wahrgenommene Stimmungen, Art der Wahrnehmung der Charaktere etc. – voneinander unterscheiden, so soll herausgestellt werden, ob dies klar auf einen oder mehrere der Faktoren zurückzuführen ist und wenn ja, auf welche. So soll beantwortet werden, welche Relevanz den Differenzen innerhalb der verschiedenen Synchronitätsarten im Hinblick auf die Wirkung des Produktes zugemessen werden kann. Zudem soll untersucht werden, zu welchem Grad besagte Differenzen vom Publikum überhaupt wahrgenommen und zusätzlich als wirkungsrelevant gesehen werden.

1.2 Motivation

Im Folgenden möchte ich kurz erläutern, was mich motiviert hat, diese Arbeit zu verfassen. Mir ist immer wieder aufgefallen, wie häufig ich mit Freunden ins Gespräch darüber komme, ob wir (meist Serien) in der Original- oder der Synchronfassung schauen. Je nachdem, mit wem man spricht, gehen da die Meinungen oft auseinander. Die einen schauen ausschließlich Synchron und verstehen gar nicht, warum man sich den zusätzlichen „Stress“ macht, beim Original die ganze Zeit die Untertitel mitzulesen. Die anderen sind absolute Verfechter/-innen

des Originals und meinen, dass durch die Synchro viel zu viel verloren geht. Ich konnte mich nie ausschließlich einer dieser beiden Seiten zuordnen, fand die Diskussion darüber aber immer unglaublich interessant. Bis vor ein paar Jahren habe ich selbst alles ausschließlich in der Synchronfassung geschaut. Hierzulande wächst man eben einfach damit auf und häufig hinterfragt man eben auch gar nicht, ob man da jetzt grade das Original oder eine synchronisierte Fassung schaut – was zählt, ist der Unterhaltungswert. Erst vor ein paar Jahren, bei einer Sitcom, ist mir aufgefallen, dass mir die deutsche Fassung irgendwie nicht gefällt. Man konnte merken, wie viele der Witze in der Übersetzung verloren gegangen waren und als ich dann einmal probeweise im Original geschaut hatte, konnte ich danach nicht mehr zurück. Mittlerweile schaue ich überwiegend im Original, bin aber trotzdem nie auf die Seite der „Synchro-Gegner/-innen“ gewechselt. Oft entscheide ich das eben einfach nach Fall – wenn mir das Original zusagt, dann schaue ich im Original und wenn mir die Synchro gefällt, dann schaue ich die Synchronfassung. All das hat mich jedoch schließlich motiviert, mich auch von einem wissenschaftlicheren Standpunkt aus mit diesem Thema befassen zu wollen. Ich wollte wissen, was es braucht, damit Leute eine Synchro genießen können, ohne dabei das Gefühl haben zu müssen, im Vergleich zum Original etwas verpasst zu haben. Auf der anderen Seite entwickelte sich daraus schließlich die Frage, ob und inwiefern eine Synchronisation sich auf die Wahrnehmung eines filmischen Produktes auswirken und dieses somit – auf welche Weise auch immer – verändern kann. Denn eine sichtbare Veränderung oder ein feststellbarer Wirkungsunterschied würden der Diskussion um Original & Synchro nochmal eine ganz neue Tiefe verleihen.

1.3 Bemerkungen

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf den Bereich der englischsprachigen Originalfassungen mit deutscher Synchronisation. Anderssprachige Originale, sowie Synchronfassungen, werden nicht thematisiert. Dies ergibt sich daraus, dass der Großteil ausländischer Filme, der in Deutschland synchronisiert und vermarktet wird, englischsprachigen Ursprungs ist, wodurch diesen Filmen eine grundlegende Präsenz und Relevanz innerhalb unseres Kulturraumes zukommt. Darüber hinaus liegt der Fokus eher auf der Betrachtung von Serien, wobei durchaus auch Filmbeispiele angeführt werden können.

Dabei geht es jedoch immer um Live-Action-Produktionen und nicht etwa um bspw. Animationsfilme. Wenn im Zuge dieser Arbeit von „Film“ gesprochen wird, sind allerdings ohnehin meist filmische Produkte im Allgemeinen gemeint; der Begriff schließt also sowohl Filme, als auch Serien mit ein.

Es ist Ziel dieser Arbeit, eine möglichst inklusive Sprache zu verwenden, die alle Geschlechter berücksichtigt. Deshalb werden in dieser Arbeit neutrale Formulierungen (z.B. Zuschauende), Paarformen (z.B. Autorinnen und Autoren) oder das Gendern mithilfe von Sonderzeichen (z.B. Übersetzer/-in) verwendet.

2 Allgemeines

2.1 Definition Filmsynchronisation

Die Synchronisation oder auch Filmsynchronisation bezeichnet jenen Vorgang, bei dem Teile des Filmtons nach der Fertigstellung eines Filmes durch neue (Sprach-)Aufnahmen ersetzt werden (Naumann, 2015, S. 30). Unter Synchronisation versteht man – laut Naumann – im Allgemeinen „weite Bereiche der Nachvertonung von gleichzeitig beziehungsweise parallel ablaufenden Bild- und Toninformationen“, doch er stellt fest, dass sie in den meisten Fällen mit der Synchronisation von Sprache oder gesprochenen Anteilen in Verbindung gebracht wird (Naumann, 2015, S.30). Bei diesen gesprochenen Anteilen handelt es sich meist um die Dialoge eines Filmes. Diese werden zunächst von der Originalsprache in eine oder mehrere weitere Sprachen übersetzt und anschließend von Synchronsprechenden in einem Synchronstudio neu eingesprochen (mehr zum Ablauf der Synchronisation in Kapitel 3). Schließlich werden die Sprachaufnahmen der ursprünglichen Fassung durch die Aufnahmen in der neuen Sprache ersetzt (Naumann, 2015, S. 30). Ergebnis der Filmsynchronisation ist folglich eine anderssprachige Fassung desselben Filmes, eine übersetzte Version. So bezeichnet auch *Buchers Enzyklopädie des Films* die Synchronisation als „Mittel zur Übertragung ausländischer Filme in die eigene Sprache“ (Bawden & Tichy, 1983, S. 754).

Fodor fasst all das zusammen, indem er Synchronisation definiert als „that procedure of cinematography which consists of a separate and new sound recording of the text of a film translated into the language of the country in which it is to be shown“ (Fodor, 1976, S. 9). Zudem betont er, dass die Tonspur mit den neuen Aufnahmen so angelegt werden muss, dass sie so präzise wie möglich mit den sichtbaren Mund- und Artikulationsbewegungen zusammenfällt (Fodor, 1976, S. 9). Auf diese Forderung, die er später als *phonetic synchrony* bezeichnet, soll in Kapitel 4 näher eingegangen werden.

2.2 Ziel der Filmsynchronisation

Whitman-Linsen (1994, S. 17) beschreibt das Ziel der Synchronisation (engl.: *dubbing*) wie folgt:

“... the basic objective of dubbing is to encourage the illusion that one is watching a homogenous whole, not the schizoid version with which one is in fact confronted. This is not to be confused with deceiving the film-goers to believe that they are watching an original ...”

Sie bezieht sich hier auf die Tatsache, dass eine synchronisierte Version eben ursprünglich kein *homogenous whole* ist, da Bild und Ton nicht, wie bei der Originalversion, gemeinsam aufgenommen werden, sondern der Ton (wie bereits im vorherigen Abschnitt beschrieben) im Nachhinein neu aufgenommen und ausgetauscht wird. Ziel der Synchronisation ist laut Whitman-Linsen folglich, die *Illusion* zu erzeugen, es handle sich – wie auch beim Original – um ein zusammenhängendes Ganzes. Auch Synchronsupervisorin Claudia Leinert (2015, S. 52) spricht in diesem Zusammenhang von Illusion. Sie schreibt:

„Synchronisation ist Illusion. Wortwahl, Satzbau und Rhythmus vereint mit der Kunst des Synchronschnitts vermitteln die Illusion der ausländische Schauspieler spräche deutsch.“

Pisek bezeichnet den Umstand, dass in synchronisierten Filmen die Schauspielenden in einer Sprache zu sprechen scheinen, die offensichtlich nicht mit der sie bildlich umgebenden Kultur übereinstimmt, als „eigentlich vollkommen absurd“ (Pisek, 1994, S. 6). Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass das für den Zuschauenden gar keine allzu große Rolle spielt. So schreibt er: „Der durchschnittliche Filmkonsument in unserem Sprachraum wächst mit synchronisierten Filmen auf, die für ihn eine Selbstverständlichkeit sind und dessen Absurdität er nicht hinterfragt“ (Pisek, 1994, S. 6). Auch, wenn laut Pisek (1994, S. 69-70) einige Synchrongegner/-innen damit argumentieren, dass die Synchronisation durch ihre „Unauthentizität“ eben genau das sein könnte, was die filmische Illusion zerstört, so stimmt er dem nicht zu. Stattdessen spricht er – in Anlehnung an Burgess – vom „gute[n] Wille[n] der Kinobesucher oder Fernsehzuschauer, sich unterhalten und ablenken zu lassen“ (Pisek, 1994, S. 5). Logik hält er in diesem Sinne schlichtweg für keinen Faktor, an dem er sich stören oder über den er überhaupt großartig nachdenken würde (Pisek, 1994, S. 71). Dies lässt sich durchaus in Einklang bringen mit der zu Beginn zitierten Aussage Whitman-Linsens, welche schreibt, Ziel

der Synchronisation sei es nicht, den Zuschauenden glauben zu lassen, was er/sie sich ansieht, sei die Originalversion (Whitman-Linsen, 1994, S. 17). Denn dass es sich um eine Synchronfassung handelt, ist sicherlich ohnehin jedem bewusst, der sie schaut. Was zählt, ist hier die Stimmigkeit der nicht-originalen Version, die Erzeugung einer filmischen Illusion, auch wenn es sich eben nicht um das Original handelt. Oder wie Whitman-Linsen sagt: „What matters is the impression, the credibility of the artistic work viewed as an integral whole“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 55). Ähnliches bestätigt auch Leinert (2015, S. 54): „Als glänzend bezeichne ich eine Synchronisation, wenn man sich komplett der Illusion hinzugeben vermag, ohne von unpassenden Stimmen, unpassendem Jargon, Asynchronitäten und anderen technischen Mängeln, irritiert zu werden“. Durch Leinerts Aussage wird deutlich, dass die Erreichung dieses Ziels mit einer ganzen Menge an Hürden und Herausforderungen verbunden ist. Um jene Anforderungen, die im Allgemeinen an eine (gelungene) Synchronisation gestellt werden, wird sich Kapitel 4 drehen. Bis dahin kann, das Ziel der Synchronisation betreffend, erst einmal festgehalten werden, dass es vor allem darum geht, dass sie „dem neuen Zuschauer möglichst das gleiche Filmvergnügen beschert wie jenem, der den Film in der Originalsprache gesehen hat“ (Pilz, 2009, S. 145).

3 Synchronisationsprozess

Auch, wenn sich der Synchronisationsprozess hierzulande über viele Jahre entwickelt und weiterentwickelt hat, so haben sich seine grundlegenden Schritte über die Zeit kaum verändert (Naumann, 2015, S. 32). Zu Beginn steht der Film, für den eine Synchronfassung angefertigt werden soll (Naumann, 2015, S. 32). Die Rechteinhaber/-innen des Films setzen sich dann mit einer Synchronfirma in Verbindung, welcher sie den Auftrag zur Synchronisation erteilen (Naumann, 2015, S. 32). Anschließend erhält die Synchronfirma das folgende Arbeitsmaterial: eine Arbeitskopie des Films (samt aller Dialoge, Musik und Sound Effekte), die sogenannten *continuities*, also die Dialoglisten des Filmes, die alles Gesagte in schriftlicher Form festhalten, den *International Track* oder auch *Music & Effects Track*, der alle Musik und Soundeffekte des Originalfilms enthält und ein *Inter-Negativ*, also eine Kopie des Films ohne seine ursprüngliche Tonspur (u.a. Whitman-Linsen, 1994, S. 60–61).

3.1 Die Rohübersetzung

Der erste Schritt auf dem Weg zur Synchronfassung ist die Erstellung der sogenannten *Rohübersetzung*. Hierfür bekommt ein Übersetzender die *continuities* des Originalfilms zur Verfügung gestellt, die er dann in die Synchronsprache übersetzt. Diese Übersetzung soll traditionell laut Pisek (1994, S. 52) „möglichst wortgetreu“ sein und dient vor allem dazu, den oder die Dialogautor/-in wissen zu lassen, *was* gesagt wird (Whitman-Linsen, 1994, S. 105). Dabei steht ihm/ihr der Film in der Regel jedoch nicht zur Verfügung (Naumann, 2015, S. 32). Die Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben können, beschreibt Naumann (2015, S. 32) wie folgt:

„Das Fehlen der Filmvorlage kann sich in der späteren Bearbeitung als problematisch herausstellen, denn den Rohübersetzern bleiben die zusätzlichen Bildinformationen der Originalfassung verschlossen. Weder können zur Übersetzung die Mimik und Gestik der Darsteller herangezogen werden, noch ist überprüfbar, ob eine wörtliche Übersetzung im Kontext der Filmhandlung sinnvoll ist.“

Auch Whitman-Linsen führt aus, warum der Rohübersetzende durch den fehlenden Zugang zum Film „at a great disadvantage“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 106) ist. Sie erläutert, warum eine zu wörtliche Übersetzung an den falschen Stellen durchaus zu Fehlübersetzungen oder zu sogenannten *Stilblüten* führen kann, die mit dem ursprünglichen Sinn des Textes nicht mehr viel zu tun haben (Whitman-Linsen, 1994, S. 109–113). Darüber hinaus sind es nicht nur die bildlichen Informationen, die ihm fehlen, sondern auch die Möglichkeit, durch den Ausdruck und die Betonung des Schauspielenden möglicherweise Ironie, Sarkasmus oder Humor zu erkennen (Whitman-Linsen, 1994, S. 106). Zudem kann die Betonung eines Satzes – bzw. die Betonung der einzelnen Worte innerhalb eines Satzes – auch Einfluss auf seine Bedeutung nehmen. Da der Rohübersetzende diese Betonung weder sehen (z.B. durch Mimik oder Gestik) noch hören kann, ist es ihm in so einem Fall nicht möglich, die ursprüngliche Bedeutung aus dem niedergeschriebenen Text herauszulesen. Das kann mitunter zu Fehlinterpretationen des Textes führen (Whitman-Linsen, 1994, S. 106).

3.2 Das Dialogbuch

Im zweiten Schritt dient die fertige Rohübersetzung als Basis für das zu verfassende Dialogbuch (Naumann, 2015, S. 33). Hier wird der Text so angepasst, „dass eine lippensynchrone Interpretation durch die Schauspieler möglich ist“ (Naumann, 2015, S. 33). Dies geschieht durch den/die Synchron- bzw. Dialogbuchautor/-in, der/die in Deutschland häufig gleichzeitig auch Regieführende/r der Synchronproduktion ist (u.a. Whitman-Linsen, 1994, S. 63). Whitman-Linsen (1994, S. 63) beschreibt die Verfassung des Dialogbuchs wie folgt:

“The object of this task is to produce a final target language script which is not only a skillful and accurate translation of the original, not only reads smoothly and can be spoken convincingly, but also conforms to the fundamentals of lip, voice and kinetic synchrony...”

Im Gegensatz zum Rohübersetzenden steht dem Verfassenden des Dialogbuchs dafür auch der Film zur Verfügung (Naumann, 2015, S. 33). Laut Whitman-Linsen (1994, S. 117) ist dieser dadurch gleichzeitig im Vor- und im Nachteil, da ihm die bildlichen Informationen zwar zur Verfügung stehen, ihn aber gleichzeitig auch unmittelbar an sich binden. Das hängt vor allem

mit den von Whitman-Linsen angesprochenen, verschiedenen Arten der Synchronität zusammen, auf die in Kapitel 4 näher eingegangen werden soll. Zunächst ist hier jedoch festzuhalten, dass nun also Änderungen am Text vorgenommen werden, um beispielsweise ein lippensynchrones Nachsprechen zu ermöglichen oder das Gesprochene in Einklang mit der Mimik & Gestik des Originalschauspielenden zu bringen. Weitere Gründe, warum zu diesem Zeitpunkt Änderungen am Text vorgenommen werden können, sowie die Überlegung, ob all diese Änderungen „justifiable“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 64) sind, sollen ebenfalls im Laufe des Folgekapitels thematisiert werden.

Laut Whitman-Linsen besteht die größte Herausforderung bei der Erstellung des Dialogbuchs darin, für die Synchronsprechenden gut sprechbare Sätze zu verfassen, die aber gleichzeitig in einer natürlich-wirkenden Sprache gehalten sind (Whitman-Linsen, 1994, S. 117). Sie weist darauf hin, dass Künstlichkeit bzw. Unnatürlichkeit einer der meistgenannten Kritikpunkte an Synchronfassungen bzw. deren Dialogbuch ist (Whitman-Linsen, 1994, S. 118). Auch Leinert berichtet beziehungsweise auf einen Synchronkollegen von einem „Gespür dafür, wo unsere Synchronbücher zu sehr nach <synchron> klingen“ (Leinert, 2015, S. 55). Zudem berichtet Herbst davon, dass sich hierzulande über die Jahre eine für Synchrontexte typische, „eine Art Synchronsprache“, entwickelt hat (Herbst, 1994, S. 196). Als Synchronsupervisorin ist Leinert jedoch bemüht, bei der Formulierung von Synchronbüchern stets auf die Nutzung einer möglichst alltäglichen Sprache zu achten (Leinert, 2015, S. 55). Vor allem bei Kinoproduktionen soll heutzutage der Beruf der Supervisor/innen zur Qualitätssteigerung des Dialogbuchs beitragen (Naumann, 2015, S. 37). Supervisorin Leinert beschreibt ihre Verantwortlichkeit wie folgt: „Meine zentrale Aufgabe besteht darin, die deutsche Übersetzung mit dem Original und ggf. literarischen Vorlagen zu vergleichen und Verbesserungsvorschläge zu machen“ (Leinert, 2015, S. 50). Sie stellt fest, „dass die Arbeit des Supervisors zwar gelegentlich belächelt und vielleicht sogar als überflüssig bezeichnet wird, aber wenn man ein nicht-redigiertes mit einem überarbeiteten Dialogbuch vergleicht, so merkt man doch eine Verbesserung“ (Leinert, 2015, S. 57).

3.3 Die Aufnahme

Mit dem fertigen Dialogbuch geht es nun weiter zur Aufnahme. Diese erfolgt in einem Synchronstudio (Naumann, 2015, S. 34). Anstatt, dass mehrere Synchronsprechende ihre Dialoge dort gemeinsam aufnehmen, wird heutzutage jenes Verfahren praktiziert, das man *X-en* nennt (Naumann, 2015, S. 36). Die Sprechenden werden jeweils separat aufgenommen, weil es die „terminliche Disposition“ erleichtert, was gleichzeitig finanzielle Vorteile hat und ein „erhöhtes Arbeitspensum“ ermöglicht (Naumann, 2015, S. 36). Darüber hinaus bietet es technische Vorzüge, da die Spuren aller Sprechenden im Nachhinein individuell bearbeitet werden können (Naumann, 2015, S. 36). Nach einer kurzen Einführung in die Rolle befindet sich der Sprechende allein (Leinert, 2015, S. 49) vor dem Sprecherpult, auf dem das Dialogbuch platziert ist (Naumann, 2015, S. 34). Mit im Raum ist meist noch ein/e Cutter/-in, dessen/deren Aufgabe es ist, für eine möglichst lippensynchrone Einsprache des Textes durch den Synchronsprechenden zu sorgen (Naumann, 2015, S. 34). In einem angrenzenden Raum befinden sich üblicherweise die Synchronregie und ein/-e Tontechniker/-in (Naumann, 2015, S. 34). Sprecherkabine und Regieraum sind durch eine „schalldichte Wand“ voneinander getrennt (Naumann, 2015, S. 34). Für die Aufnahmen wird der Text „in Sprechereinheiten verminderten Umfangs, die sogenannten *Takes*, unterteilt“ (Naumann, 2015, S. 34). Die Dialoge werden also nicht im Ganzen von Anfang bis Ende eingesprochen, sondern es wird immer nur ein kleiner Teil des Dialogs aufgenommen, danach ein weiterer und so weiter. Vor der Aufnahme eines *Takes* wird der entsprechende Schnipsel des Originalfilms (samt Ton) abgespielt, sodass sich der Sprechende mit der Stelle vertraut machen und den Text proben kann (Whitman-Linsen, 1994, S. 68). Anschließend wird das Bildmaterial ohne Ton abgespielt und der Sprechende synchronisiert die entsprechende Stelle (Whitman-Linsen, 1994, S. 68). Dies wird so lange wiederholt, bis sowohl Regie, Tontechniker/-in, Cutter/-in, als auch Sprecher/-in mit der Aufnahme zufrieden sind (Whitman-Linsen, 1994, S. 68). Dabei achtet der/die Cutter/-in auf Lippensynchronität (Naumann, 2015, S. 34), die Regie auf passendes Spiel und Ausdruck des Sprechenden (Naumann, 2015, S. 35) und die Tontechnik auf tontechnische Aspekte wie Verständlichkeit und Klang (Leinert, 2015, S. 54). Durch die digitalen Nachbearbeitungsoptionen wird einer perfekt synchronen Aufnahme laut Naumann (2015, S.35) allerdings mittlerweile eine niedere Priorität eingeräumt. Sind alle Aufnahmen abgeschlossen, so werden die entsprechenden Spuren der Sprechenden gemeinsam mit dem

Music & Effects Track zu einer neuen Tonmischung zusammengefügt (Whitman-Linsen, 1994, S. 70). Gepaart mit dem Originalbild des Films ohne Ton – also dem *Inter-Negativ* – ergibt sich so die synchronisierte Fassung des Filmes.

3.3.1 Erschwerende Bedingungen

Laut Leinert (2015, S. 49) hat der Synchronsprechende den zu synchronisierenden Film meist nicht gesehen, bevor das Studio betreten wird. Das bedeutet, dass wesentlich weniger Möglichkeit besteht, sich vorbereitend mit der Rolle zu beschäftigen, als es beim originalen Schauspielenden des Charakters der Fall war (Leinert, 2015, S. 49). Auch Herbst (1994, S. 87) stellt fest:

„Daß sich die Persönlichkeitsmerkmale nicht allein aus den Übersetzungstexten ergeben, sondern durch Merkmale, die nur in der gesprochenen Sprache erkennbar sind, bedeutet, daß die Synchronschauspieler einen Film ... eigentlich erst selbst sehen müßten, um den Charakter zu erfassen ...“

Hinzu kommt, dass die Takes nicht chronologisch aufgezeichnet werden, sondern „je nach Verfügbarkeit der Sprecher“, was es zusätzlich erschwert, Rückschlüsse auf den Kontext der Szene zu ziehen (Naumann, 2015, S. 34). Daher ist es Aufgabe der Synchronregie, durch Anweisungen für die nötige „schauspielerische Äquivalenz“ zu sorgen (Naumann, 2015, S. 35) und dem Sprechenden die Informationen zu liefern, die nötig sind, um seine Rolle zu verstehen. Als Supervisorin stellt Leinert sicher, dass bei großen Produktionen immerhin die Sprechenden der Hauptrollen vorab die Möglichkeit bekommen, sich den Film anzusehen (Leinert, 2015, S. 50). Durch die gängige, digitale Aufnahmepraxis ist die Anzahl der aufzunehmenden Takes stark angestiegen (Naumann, 2015, S. 35). Whitman-Linsen erläutert, warum das die Arbeit des Synchronsprechenden zusätzlich erschweren kann: Je kürzer die Takes, desto häufiger wird das Spiel unterbrochen und es besteht nicht die Möglichkeit – wie beim Originalschauspielenden – die Rolle für eine längere Zeit am Stück zu leben (Whitman-Linsen, 1994, S. 66). Zudem ist Zeitdruck bei der Produktion von Synchronfassungen allgegenwärtig (u.a. Naumann, 2015, u.a. S. 32; zudem Leinert). So werden laut Naumann (2015, S. 39) Sprecher/-innen präferiert, die innerhalb kurzer Zeit hohe Leistungen bringen können, was aber gleichzeitig den Zeitraum, in dem auf stimmlichen Ausdruck und „künstlerische Äquivalenz“ geachtet werden kann, beträchtlich schmälert. Hinzu kommt, dass

der Synchronsprechende durch die Praxis des *X-ens* nicht in der Lage ist, sich auf den „schauspielerischen Ausdruck eines anwesenden Gegenparts einzulassen“ (Naumann, 2015, S. 36). So agiert jeder Synchronsprechende für sich, ohne dass es zu einem realen Dialog im Studio kommt (Naumann, 2015, S. 36). Zuletzt kann es vorkommen, dass das Filmmaterial, welches dem Synchronstudio zur Verfügung steht, visuell eingeschränkt (Naumann, 2015, S. 33) oder „gestanzt“ (Leinert, 2015, S. 54) wird. Das kommt vor allem bei Kinofilmen vor, um einer möglichen „illegalen Verbreitung“ vorzubeugen (Naumann, 2015, S. 33). Leinert spricht in diesem Zusammenhang von einer „strikte[n] Anti-Piraterie-Strategie“ der „großen Hollywoodstudios“ (Leinert, 2015, S. 54). So kann es vorkommen, dass die Mimik oder Gestik der Charaktere nicht oder nur schlecht zu erkennen ist oder dass keine Rückschlüsse auf Umgebung oder Kontext der Szene gezogen werden können (Naumann, 2015, S. 33). Hierdurch wird ein adäquates „schauspielerisches Nachempfinden“ erschwert (Naumann, 2015, S. 33–34). Wie das mit den Anforderungen an eine gelungene Synchronisation und den verschiedenen Synchronitätsarten zusammenhängt, soll in Kapitel 4.3 noch einmal aufgegriffen werden.

4 Anforderungen an die Synchronfassung

Wie bereits zu mehreren Stellen des vorherigen Kapitels angedeutet, ist die Schaffung einer gelungenen Synchronfassung mit einer ganzen Reihe an Anforderungen verbunden. Aus ihnen geht – laut Pisek (1994, S. 89) – unter anderem hervor,

„welche Kriterien der Synchronautor bei der Anpassung der Rohübersetzung an die filmspezifischen Erfordernisse zu berücksichtigen hat, d.h. worauf er achten muß, damit die Schauspieler, die auf der Leinwand zu sehen sind, möglichst ‚echt‘ klingen und wirken, obwohl ihnen eine von der Originalversion unterschiedliche Sprache in den Mund gelegt wurde“.

Es sind ohne Zweifel diese Kriterien, die das Verfassen des Dialogbuchs zu einer komplexen und herausfordernden Aufgabe machen. Nicht nur eine hochwertige Übersetzung der Originaldialoge ist gefordert; der/die Synchronautor/-in ist gleichzeitig unmittelbar gebunden an das Bild des originalen Films (Whitman-Linsen, 1994, S. 117). Es müssen sowohl Lippenbewegungen, Mimik, Gestik als auch äußeres Erscheinungsbild des Originalschauspielenden berücksichtigt und in die Arbeit miteinbezogen werden, damit der neue Dialog, gepaart mit dem originalen Bild, schlüssig wirken kann. Ziel dieses Kapitels ist es jedoch nicht, (ausschließlich) jene Anforderungen aufzuzeigen, die an den Verfassenden des Dialogbuchs bzw. an das Dialogbuch selbst gestellt werden. Viel eher soll ein Überblick vermittelt werden, welche Anforderungen im Allgemeinen an das Endprodukt einer Synchronisation gestellt werden können. Dies soll vor dem Hintergrund geschehen, eine theoretische Grundlage für das nachfolgende Analysekapitel zu schaffen, in dem die Wirkung und Wahrnehmung von Synchronfassungen thematisiert werden soll. Die Anforderungen an die Synchronisation sollen dort allesamt als potenziell wirkungsrelevante Faktoren betrachtet werden, weswegen sie innerhalb dieses Kapitels zunächst dargelegt und erläutert werden sollen.

Als Einführung in das Kapitel soll für einen kurzen Augenblick eine Sammlung von Zitaten für sich sprechen:

„Die perfekte Übersetzung, lippensynchron und im Rhythmus, mit der perfekten Stimme, die klingt, als würde der Originalschauspieler einfach eine andere Sprache fließend sprechen.“ (Leinert, 2015, S.51)

„Dies bedeutet neben einer inhaltstgetreuen Übersetzung der Dialoge auch die Auswahl stimmlich passender und vom schauspielerischen Ausdruck adäquater synchronisierender Schauspieler.“ (Naumann, 2015, S. 48)

„Recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected.“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 17)

“The chief requirements of a satisfactory synchronization involve a faithful and artistic rendering of the original dialogue, an approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and bringing the style of delivery in the new version into optimal artistic harmony with the style of acting.“ (Fodor, 1976, S. 9)

Es wird deutlich, was für eine Masse spezifischer Anforderungen es ist, die es bei der Synchronisation bzw. der Erstellung einer Synchronfassung zu beachten gilt. Diese Anforderungen lassen sich am besten beschreiben durch die Differenzierung verschiedener Arten von Synchronität. Whitman-Linsen spricht in diesem Bezug von einer „myriad of intricate and interrelated ‚synchronies‘“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 19), die laut Pisek (1994, S. 109) „das Besondere an der Übersetzung von Filmen ausmachen“. Diese verschiedenen Synchronitätsarten sollen hier nachfolgend erläutert werden.

4.1 Lippensynchronität

Naumann beschreibt Lippensynchronität als jene „Laut-Bild-Beziehung, in der die sichtbaren Lippenbewegungen der Originalschauspieler mit denen der synchronisierenden Schauspieler übereinstimmen“ (Naumann, 2015, S. 43). Fodor verwendet den Begriff *phonetic synchrony* und spricht von der „unity ... between the articulatory movements seen and the sounds heard“ (Fodor, 1976, S. 10). Wie Naumanns und Fodors Aussagen zu entnehmen ist, geht es in diesem Punkt darum, dass der neu aufgenommene Sprechanteil der Synchronsprechenden zu den Lippenbewegungen des sichtbaren Originalschauspielenden passt. Die Forderung nach Lippensynchronität lässt sich wiederum in mehrere Unterpunkte aufteilen.

Zum einen in die Forderung nach *qualitativer* Lippensynchronität. Hierbei geht es um „die Entsprechung der sichtbaren Lippenbewegungen mit gehörten Einzellauten“ (Götz & Herbst, 1987, S. 15). Damit ist gemeint, dass ein Laut, den ein Synchrosprechender zu einem bestimmten Zeitpunkt auf der Tonspur spricht, zu den Lippenbewegungen passen soll, die der Mund des Originalschauspielenden in diesem Moment grade ausgeführt. Selbstverständlich bestehen ein originaler Satz und sein übersetztes Pendant nicht aus derselben Abfolge an Lauten, da es sich um verschiedene Sprachen mit unterschiedlichem Vokabular und Eigenheiten handelt. So thematisiert Pisek (1994, S. 94) die allgemeine Unerreichbarkeit qualitativer Lippensynchronität und kommt zu dem Schluss, „wie unnatürlich und lächerlich im Prinzip alle Bestrebungen sind, die Mundbewegungen, die mit ... einer bestimmten Sprache verbunden sind, mit Äußerungen einer anderen Sprache in Einklang zu bringen“. Zwar gibt es sprachwissenschaftliche Arbeiten – wie etwa die von Fodor –, die bestrebt sind, an dieser Stelle Lösungsansätze zu schaffen. Dies tun sie, indem sie sich der Frage widmen, welche Laute in verschiedenen Sprachen füreinander eingesetzt werden können, da sich die mit ihnen verbundenen Lippenbewegungen zu einem ausreichenden Grade gleichen (Herbst, 1994, S. 32) [zur Erklärung: der Synchrontext würde dann so umformuliert, dass eher Worte bestehend aus als passend kategorisierten Lauten verwendet würden, als die zunächst vielleicht naheliegenderen Vokabeln]. Whitman-Linsen kritisiert Fodors Werk allerdings insofern, als dass sie feststellt, dass es auf der fälschlichen Annahme basiert, es bräuchte ausschließlich Lippensynchronität, um eine gelungene Synchronisation zu schaffen (Whitman-Linsen, 1994, S. 22). Sie weist – wie auch Pisek – darauf hin, dass die perfekte Harmonie zwischen gesehenem und (neu) gesprochenem Laut nicht nur unmöglich, sondern auch absolut nicht notwendig ist (Whitman-Linsen, 1994, S. 23). In der Tat fordert Fodor, dass die gesehenen Artikulationsbewegungen und die gehörten Laute „as perfectly as feasible“ zusammenpassen sollten (Fodor, 1976, S. 9). Herbst (1994, S. 66) kommt jedoch ebenfalls zu dem Schluss, dass eine „absolute Simultaneität“ an dieser Stelle keinesfalls erforderlich ist. Vielmehr genügt hier eine ungefähre Ähnlichkeit (Herbst, 1994, S. 49). Auf die vorangegangenen Aussagen von Herbst bezieht sich auch Naumann (2015, S. 44) zustimmend. Darüber hinaus zitiert er Schmitt, welcher den Sprachrhythmus für weitaus wichtiger erachtet, als qualitative Lippensynchronität: „Wenn Sie einen deutschen Satz finden, der exakt dem Originalrhythmus angepasst ist, merkt kein Mensch, dass da eventuell ein Labial [ein Lippenlaut] nicht stimmt“ (Schmitt, 2009, zitiert nach Naumann, 2015, S.44). Ohnehin ist die Anzahl jener

Stellen, bei denen der Lippensynchronität besondere Wichtigkeit zukommt, begrenzt (Herbst, 1994, S. 30). Denn nicht immer ist der Zuschauende auch in der Lage, die Lippenbewegungen klar zu erkennen und sie darüber hinaus sogar noch einem bestimmten Laut zuzuordnen. Das liegt zum einen daran, dass er im Regelfall nicht über die Fähigkeit verfügt, Lippen zu lesen (Whitman-Linsen, 1994, S. 21). Zum anderen beeinflusst eine Reihe an Faktoren, wie deutlich der Mundbereich des Schauspielenden überhaupt zu sehen ist, wie etwa die Einstellungsgröße oder die Lichtverhältnisse der Szene (Pisek, 1994, S. 104-105). Darüber hinaus nimmt natürlich vor allem die Handlung des Films die Aufmerksamkeit des Zuschauenden in Anspruch, dessen Anliegen es ohnehin ist, den Film zu genießen, anstatt die Lippenbewegungen zu analysieren (Whitman-Linsen, 1994, S. 21).

Ein weiterer Aspekt ist die *quantitative* Lippensynchronität. Mit *quantitativer* oder auch *temporaler* Lippensynchronität ist gemeint, dass die Dauer des Gesagten mit der Dauer der sichtbaren Lippenbewegungen übereinstimmt (Götz & Herbst, 1987, S. 15), unabhängig vom Charakter dieser Bewegung (Herbst, 1994, S. 33). Sie bezeichnet somit die zeitliche Übereinstimmung zwischen Beginn und Ende der gesprochenen Äußerungen auf der Tonspur und den Mundbewegungen des Schauspielenden (Whitman-Linsen, 1994, S. 20). Im Allgemeinen wird der *quantitativen* Lippensynchronität mehr Bedeutung zugemessen, als der *qualitativen*. Das liegt daran, dass dem Zuschauenden asynchrone Momente hier am ehesten auffallen können, wodurch sein Filmerlebnis möglicherweise getrübt werden kann (Pisek, 1994, S. 91). So schreibt Whitman-Linsen (1994, S. 20):

„Nothing is more disconcerting than to what 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.“

Auch Herbst kommt zu dem Schluss, dass in Bezug auf die Erreichung von quantitativer Lippensynchronität, im Vergleich zu anderen Synchronitätsarten, wohl am wenigsten Spielraum besteht (Herbst, 1994, S. 70).

Die quantitative Lippensynchronität ist zudem unmittelbar verknüpft mit einem weiteren Teilbereich der Lippensynchronität: der Sprechgeschwindigkeit (Herbst, 1994, S. 35). Fodor stellt fest, dass die übersetzte Version eines Satzes möglichst in derselben Geschwindigkeit

gesprochen werden sollte, wie es im Original der Fall ist (Fodor, 1976, S. 31-32). Dies begründet er damit, dass anhand der Lippenbewegungen in jedem Fall auch erkennbar ist, wie schnell jemand spricht (Fodor, 1976, S. 31). Aufgrund der verschiedenen Beschaffenheit von Sprachen kann es allerdings vorkommen, dass die übersetzte Version (in Bezug auf Wort- oder Silbenanzahl) länger oder kürzer ausfällt, als ihr originales Pendant. Oder wie Fodor (1976, S. 78–79) es formuliert: „Texts of the same content have varying lengths according to languages“. So weist auch Whitman-Linsen darauf hin, dass beispielsweise deutsche Aussagen tendenziell eine höhere Silbenanzahl aufweisen, als englische (Whitman-Linsen, 1994, S. 29). Es müssen jedoch beide Sätze innerhalb derselben Zeit gesprochen werden können. Daher kommt es vor, dass das Sprechtempo zugunsten der quantitativen Lippensynchronität gesteigert oder gedrosselt werden muss (Herbst, 1994, S. 35). Dies lässt sich jedoch nur innerhalb eines gewissen Rahmens anwenden, da die Sprechgeschwindigkeit durchaus auch Aufschluss über den Gemütszustand einer Person bzw. eines Charakters geben kann, wodurch bei einer zu starken Änderung im Vergleich zum Original die „Gefahr der Verfälschung“ besteht (Herbst, 1994, S. 38).

Doch so ausgiebig sich die verschiedenen Aspekte der Lippensynchronität auch betrachten lassen, so wichtig ist es dennoch, sich nicht – wie Whitman-Linsen es formuliert – in einer übersorgfältigen Analyse zu verlieren (Whitman-Linsen, 1994, S. 22). Sie hält es für den falschen Ansatz, die zu synchronisierenden Sätze zugunsten der Lippensynchronität zu sehr abzuwandeln oder zwanghaft den Lippenbewegungen des Schauspielenden anzupassen und dabei vollkommen unauthentische Formulierungen zu riskieren (Whitman-Linsen, 1994, u.a. S. 27). Zur Erhaltung der filmischen Illusion trägt für sie viel eher die Verwendung natürlicher und authentischer Formulierungen bei (Whitman-Linsen, 1994, S. 25). So stellt sie fest: „One cardinal rule of dubbing should be: One asynchronous, yet flowing, well-written line is worth three perfectly synched lines of clumsy or mediocre style“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 25). Dies bestätigt auch Leinert (2015, S. 55):

“Oft muss man sich gar nicht so sehr nach den Lippenbewegungen richten. Aus dem Alltag übernommene Redewendungen nimmt man viel eher ab, als irgendwelche um die Ecke gedachten, auf lippensynchron getrimmte Sätze. Natürlich sieht <Wie ist ihr Name?> auf <What’s your name?> besser aus, aber niemand sagt das bei uns. <Wie heißen Sie?> wäre daher für mich immer die richtige Wahl, es sei denn es handelt sich um eine gigantische Großaufnahme.“

4.2 Synchronität der Mimik & Gestik / Nukleussynchronität

Bei dieser Forderung geht es darum, dass der neu eingesprochene Synchrontext zur Mimik und Gestik des sichtbaren Originalschauspielenden passen muss (Pisek, 1994, S. 106). Damit ist unter anderem gemeint, dass die Bedeutung einer Geste, die ein Schauspieler in seinem Spiel ausführt, auch zum Sinngehalt des Textes passen muss, den der Synchronsprechende in diesem Moment gerade spricht (Herbst, 2015, S. 99). Ein Beispiel: Da in unserem Kulturkreis ein Kopfschütteln allgemein mit der Aussage *Nein* assoziiert wird (Herbst, 2015, S. 99), ist es notwendig, dass der neu geschriebene Synchrontext die Bedeutung dieser Geste im Moment ihrer Ausführung ausreichend widerspiegelt. Den Bereich der Gesten definiert Herbst (1994, S. 50) hierbei wie folgt:

„Als Gesten sollen dabei alle kinetischen Elemente einer Äußerung aufgefaßt werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- oder Handbewegungen.“

Whitman-Linsen spricht demnach an dieser Stelle auch von *kinetischer Synchronität* (Whitman-Linsen, 1994, S. 33). Sie weist darauf hin, dass Sprache, Mimik und Gestik eines Charakters in der Originalfassung eines Films automatisch miteinander korrelieren, da sie simultan von ein und demselben Schauspielenden produziert worden sind. In der Synchronfassung hingegen muss diese Harmonie zwischen diesen Elementen erst künstlich hergestellt werden (Whitman-Linsen, 1994, S. 33). Darüber hinaus kann es zu Schwierigkeiten führen, wenn Gesten innerhalb verschiedener Kulturen unterschiedliche Bedeutungen haben. Denn, so schreibt Whitman-Linsen (1994, S. 48), in Anlehnung an Fodor (1976, S. 75): „the outward manifestation of different emotions varies from culture to culture“. Ein Beispiel:

„Tapping with one finger on the temples, which in United States can indicate that someone has used his brain and has acted intelligently (“Smart boy!”), in Germany usually means said person is lacking in brain (“Er hat einen Vogel!”), two perfectly contrary ideas.“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 35)

Wenn die sichtbare Geste in der Kultur des Zielpublikums folglich eine andere Bedeutung hat, als in der Ursprungskultur, oder dort sogar gar nicht existiert, kann es nötig sein, dem

Synchrontext eine dementsprechende Erklärung hinzuzufügen, um das Verständnis seitens des neuen Zuschauenden zu gewährleisten (Whitman-Linsen, 1994, S. 35).

Eng verknüpft mit der Synchronität von Mimik und Gestik ist die *Nukleussynchronität*. Häufig wird der Teil eines Satzes, der bei der Aussprache besonders betont wird – der sogenannte *Nukleus* – von einem Gesichtsausdruck oder einer Geste begleitet (Whitman-Linsen, 1994, S. 36). So scheint es auch andersherum beispielsweise „kaum möglich, beim Sprechen die Augenbrauen hochzuziehen, ohne dabei eine Silbe zu betonen“ (Herbst, 1994, S. 50). Die Forderung nach Nukleussynchronität meint nun, dass auch in der synchronisierten Fassung des Films der Nukleus des gesprochenen Satzes zeitlich mit der den Nukleus begleitenden, sichtbaren Geste zusammenfallen muss (Herbst, 1994, S. 50). So müssen „Stark betonte Silben ... mit Gesten (Hochziehen der Augenbrauen, Nicken, Handbewegungen) korrelieren [und] deutlich sichtbare Gesten dürfen nicht auf unbetonte Silben fallen“ (Herbst, 2015, S. 99). Wo sich innerhalb eines Satzes typischerweise der Nukleus befindet, ist von Sprache zu Sprache verschieden (Whitman-Linsen, 1994, S. 37). So kann es passieren, dass der Nukleus bei einem Satz in der Originalsprache und seinem übersetzten Pendant an unterschiedlichen Stellen liegt. Whitman-Linsen (1994, S. 36) bringt hier ein Beispiel, indem sie den englischen Satz „I’ve had enough!“ seiner deutschen Übersetzung „Jetzt reicht’s mir aber!“ gegenüberstellt. Unterstrichen ist in beiden Fällen der Nukleus des Satzes. Da der Nukleus hier an verschiedenen Stellen des Satzes liegt, ist es wahrscheinlich, dass in der Synchronfassung die den Nukleus begleitende Geste und der Nukleus im gesprochenen Text zeitlich nicht übereinstimmen. Dies kann vom Zuschauenden mitunter als unlogisch empfunden werden und muss somit bei der Formulierung von Synchrontexten berücksichtigt werden (Whitman-Linsen, 1994, S. 37).

Allgemein lässt sich festhalten, dass der Synchronität von Mimik und Gestik wohl mehr Bedeutung zugesprochen werden kann, als beispielsweise der Lippensynchronität, da Gesichtsausdrücke und körperliche Bewegungen meist besser zu erkennen sind, als die Artikulationsbewegungen der Lippen (Pisek, 1994, S. 113). Herbst geht jedoch davon aus, dass im Falle eines ansonsten gravierenden Verstoßes gegen die qualitative Lippensynchronität, ein Verstoß gegen die Nukleussynchronität wohl das geringere Übel darstellt (Herbst, 1994, S. 245).

4.3 Synchronität der Stimme / Charaktersynchronität

Laut Naumann kommt es hierbei vor allem auf die „Auswahl stimmlich passender und vom schauspielerischen Ausdruck adäquater synchronisierender Schauspieler“ an (Naumann, 2015, S.48). Wie Naumanns Aussage zu entnehmen ist, lässt sich dieser Aspekt in zwei Bereiche aufteilen: zum einen in die individuellen (und unveränderbaren) „idiosyncratic givens of a voice“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 39), wie beispielsweise die Tonhöhe oder das Timbre (die Klangfarbe). Zum anderen in den Umgang mit dieser Stimme, in Bezug auf die Regulierung von beispielsweise Tonfall, Sprechgeschwindigkeit oder Intensität, mit der gesprochen wird (Whitman-Linsen, 1994, S. 39). Zu letzterem zählt demnach auch der eigentliche, synchronschauspielerische Akt. Das Ziel dieser Auswahlkriterien ist es nun, die Synchronrolle so zu besetzen, dass eine Harmonie entsteht zwischen dem, was der Zuschauende hört (also der neuen Synchronstimme) und dem, was er sieht (also dem Äußerlichen des Originalschauspielenden) – vor dem Hintergrund, wie in Kapitel 2.2 beschrieben, die Illusion eines schlüssigen, zusammenhängenden, filmischen Ganzen aufrechtzuerhalten (Whitman-Linsen, 1994, S. 40). Angestrebt wird folglich

“the compatibility between the voice of the acoustic personifier and the visual image of the actor on screen, his personality, character, deportment, etc.” (Whitman-Linsen, 1994, S. 39).

Oder wie Fodor es formuliert:

“If the voice of the dubbing speaker cannot faithfully conjure up the personality and deportment of the visible character, then dischrony of character of bound to occur” (Fodor, 1976, S. 74).

Fodor betitelt jene Harmonie zwischen der hörbaren Stimme und dem sichtbaren Äußeren des Schauspielenden als *character synchrony* (Fodor, 1976, S. 10). Von diesem Begriff distanziert sich Whitman-Linsen mit der Begründung, dass nicht nur die Synchronstimme Auswirkung auf die Darstellung des Charakters in der Synchronfassung hat, sondern auch die Übersetzung seiner Dialoganteile, also das *was* er sagt (Whitman-Linsen, 1994, S. 39–40). Auch Herbst ist der Ansicht, dass die Äquivalenz des Charakters [Erklärung: „Mit Charakteräquivalenz ist ... gemeint, daß sich das Persönlichkeitsbild einer Rolle im Originalfilm und in der Synchronfassung entsprechen“ (Herbst, 1994, S. 84–85)] eng mit dem Textsinn

verbunden ist (Herbst, 2015, S. 100). Auch, wenn die diesbezüglichen Ansichten Herbsts und Whitman-Linsens hier mitberücksichtigt werden sollen, soll der Übersichtlichkeit halber innerhalb dieses Abschnittes der Term *Charaktersynchronität* Verwendung finden, da auch hier der Fokus eher auf der Stimme, als auf dem gesprochenen Wortlaut liegt. Wie und warum die Dialoganteile eines Charakters in einer Synchronfassung möglicherweise verändert werden können, wurde in Kapitel 3.2 bereits angedeutet und soll in Kapitel 4.4 weiter ausgeführt werden.

In Anlehnung daran stellt sich zunächst die Frage, was eine Stimme denn überhaupt aussagt, wenn man von dem absieht, was sie sagt. Whitman-Linsen stellt fest, dass wir eine Stimme häufig mit äußeren Attributen des Sprechenden in Verbindung bringen, wie beispielsweise Körpergröße, Gewicht oder dem generellen äußeren Erscheinungsbild (Whitman-Linsen, 1994, S. 40). Darüber hinaus schreibt Herbst, „daß die Stimmqualität einen zuverlässigen Indikator für biologische Information darstellt, insbesondere was die Faktoren Alter und Geschlecht betrifft“ (Herbst, 1994, S. 80). Neben äußerlichen und biologischen Merkmalen kann die Stimme aber auch Rückschlüsse auf Persönlichkeit und Gemüt des Sprechenden, sowie auf den soziologischen oder nationalen Hintergrund zulassen. Paralinguistische Merkmale wie Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke oder Deutlichkeit (Herbst, 1994, S. 71) liefern dem Hörenden hierbei ebenso Informationen, wie mögliche Akzente oder Dialekte mit denen gesprochen wird (Whitman-Linsen, 1994, S. 45).

All das sind folglich Informationen, die eine Stimme liefern kann, die über die rein inhaltlich-textliche Ebene des Gesprochenen hinausgehen (Whitman-Linsen, 1994, S. 45). Somit bilden sich aus ihnen all jene Faktoren heraus, die es zu beachten gilt, wenn es darum geht, „die perfekte deutsche stimmliche Entsprechung für einen ausländischen Schauspieler zu finden“ (Leinert, 2015, S. 54). Denn zum einen lassen all diese stimmlichen Eigenheiten natürlich gewisse Rückschlüsse auf den Synchronsprechenden selbst zu – zum anderen tragen sie aber auch zur Charakterisierung eben jenes Charakters bei, der durch ihn synchronisiert wird (Fodor, 1976, S. 72). So ist es zunächst also wichtig, dass – wie zu Beginn bereits angedeutet – die Stimme zum Charakter passt und in Harmonie mit seinem Äußeren wahrnehmbar ist, um die Schlüssigkeit einer Synchronfassung zu gewährleisten. Das ist dann der Fall, wenn die Informationen, die die Stimme selbst liefert – sei es durch die Stimmqualität,

durch paralinguistische Merkmale oder durch Akzente und Dialekte – und jene Informationen, die uns das Äußere des Charakters liefert, sich nicht gegenseitig widersprechen. Zudem muss der Synchronsprechende durch den Umgang mit seiner Stimme, das heißt durch „the way he modulates it in terms of intensity, volume, speed, etc.“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 45), in der Lage sein, dem Zuschauenden Informationen über Persönlichkeit und Gemütszustand des dargestellten Charakters zu übermitteln (Whitman-Linsen, 1994, S. 45). „He will have to conjure up mood, expression, atmosphere, emotion solely with his voice, divorced from the bodily movements of the actor on screen“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 46). An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, warum diese Aufgabe für den Synchronsprechenden mitunter deutlich schwieriger ausfallen kann, als für den Originalschauspielenden. Die unterschiedlichen Arbeitsbedingungen von Original- und Synchronschauspielenden, sowie deren Auswirkungen auf die Arbeit des Synchronsprechenden, wurden in Kapitel 3.3.1 bereits thematisiert.

Des Weiteren kann die Art und Weise, wie etwas gesagt oder betont wird, nicht nur Auswirkungen auf die Darstellung des Charakters haben, sondern auch Einfluss auf die Bedeutung der Aussage selbst nehmen (Whitman-Linsen, 1994, S. 46). Daher ist es wichtig, dass der Synchronsprechende in der Lage ist, den Text einerseits so rüberzubringen, dass er den dargestellten Charakter adäquat widerspiegelt und andererseits die intendierte Bedeutung der Aussage trifft. Es liegt an ihm, die ursprüngliche Intention zu reproduzieren, wobei er seine eigenen, schauspielerischen Freiheiten dem Bildmaterial des Originalschauspielenden anpassen und unterordnen muss (Whitman-Linsen, 1994, S. 46). Auch Leinert greift auf, dass „ein Wort durch die Art und Weise wie es gesprochen wird, eine ganze andere Bedeutung erhalten“ kann (Leinert, 2015, S. 62). Sie fügt jedoch hinzu: „Mit Interpretationen in Tonfall, Melodie, Satzbau hat der Filmdialog viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten und es ist so viel mehr erlaubt [als beispielsweise in der geschriebenen Sprache]. Gerade die kleinen Regelbrüche machen hier den Charme der Sprache aus und lassen sie lebendig wirken“ (Leinert, 2015, S. 62). So fasst Naumann schließlich zusammen, dass „gleichsam die Persönlichkeit, der individuelle Zugang zu Betonung und Rollenempfinden der Schauspieler, zur Klangfärbung einer Synchronfassung“ beisteuern (Naumann, 2015, S. 42).

4.3.1 Die Auswahl der Synchronsprechenden

Wer für die Auswahl der Synchronstimmen verantwortlich ist, fällt laut Naumann unterschiedlich aus (Naumann, 2015, S. 41). Leinert berichtet in diesem Punkt von einer Zusammenarbeit zwischen ihr (als Supervisorin), der Regie und der Aufnahmeleitung (Leinert, 2015, S. 50). Zudem stellt sie fest, dass letztere im Optimalfall alles daransetzt, die „perfekte ... stimmliche Entsprechung“ ausfindig zu machen (Leinert, 2015, S. 54). Für eine passende Synchronstimme ist die Ähnlichkeit zur Originalstimme allerdings gar nicht unbedingt erforderlich. So schreibt Whitman-Linsen (1994, S. 42):

“The criteria for filling a part is not necessarily the dubbed voice’s similarity to the original voice. Although one might think that the idea is to locate a similar sounding vocal impression, it is in fact of little significance to casting.”

Auch Herbst bestätigt, dass es – „abgesehen von den Faktoren Geschlecht und Alter – keine Merkmale [gibt], die zwischen Originalstimme und Synchronstimme übereinstimmen müssten“ (Herbst, 2015, S. 98). Bei der Wahl der Stimme hat die Ähnlichkeit zum Original folglich keine obere Priorität (Herbst, 1994, S. 79). Viel eher ist es üblich, dass eine Stimme gewählt wird, die zum Äußeren des Schauspielenden bzw. des Charakters zu passen scheint oder anders gesagt, die seinem Typ entspricht. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob der Originalschauspielende tatsächlich auch selbst über so eine „typgerechte“ Stimme verfügt oder nicht (Whitman-Linsen, 1994, S. 44). Die Priorität hierbei liegt eher darin, es zu keinen Unstimmigkeiten zwischen Stimme und Äußerem der Person kommen zu lassen (Herbst, 1994, S. 84) und so für die Harmonie zwischen Sicht- und Hörbarem zu sorgen, die im vorherigen Absatz bereits beschrieben wurde. Das Risiko bei dieser Vorgehensweise besteht jedoch darin, durch die typenabhängige Besetzung Stereotype und Klischees zu bedienen (Whitman-Linsen, 1994, S. 45). So werden für bestimmte, äußerliche Typen oft ähnliche oder dieselben Synchronstimmen eingesetzt, was weder der Realität entspricht, noch diese Ebene des ursprünglichen Films in korrekter Weise wiedergibt (Whitman-Linsen, 1994, S. 45).

Nicht nur der gleiche Typ wird oft ähnlich besetzt; häufig bekommt auch derselbe Schauspielende in unterschiedlichen Produktionen dieselbe Synchronstimme. Leinert spricht in diesem Fall von einer „Feststimme“ (Leinert, 2015, S. 59). Das liegt zum einen im Interesse der Studios und Verleihenden (Naumann, 2015, S. 41). Die Stimme eines Menschen wird, laut

Herbst, als Bestandteil seiner Persönlichkeit wahrgenommen, weswegen man vor allem bekannte Schauspielende immer wieder mit derselben Synchronstimme sprechen lässt (Herbst, 1994, S. 88). Andernfalls würden diese über die Zeit an Glaubwürdigkeit verlieren (Whitman-Linsen, 1994, S. 41), was wiederum die Aufrechterhaltung der filmischen Illusion bei Synchronfassungen erschweren würde. Zum anderen ist eine wiederkehrende Besetzung ebenfalls im Sinne der Zuschauenden, sowie der Sprechenden selbst: „Der Rezipient will nämlich letztendlich die Stimme hören, an die er sich über die Jahre gewöhnt hat und die Synchronschauspieler wollen natürlich auf keinen Fall ihre Stars verlieren“ (Leinert, 2015, S. 60). Der von Leinert angesprochene Gewöhnungseffekt ist an dieser Stelle nicht zu unterschätzen. Egal, wie ähnlich oder unähnlich die Synchronstimme der Originalstimme ist; sie wird vom Rezipierenden in der Regel nur als unpassend wahrgenommen, „wenn sie irgendwie nicht zum Gesicht passt oder sie nicht seinen Hörgewohnheiten entspricht“ (Leinert, 2015, S. 59). Das liegt zum einen daran, dass die Originalstimme dem Zuschauenden ja oft gar nicht bekannt ist (Leinert, 2015, S. 59). Zum anderen ist es eben „das Gewohnte“, das häufig auch gleichzeitig „als <richtig> eingestuft“ wird (Leinert, 2015, S. 54). Ist der Zuschauende nun die Synchronstimme gewohnt, so würde er mitunter selbst die Originalstimme als unpassend empfinden (Herbst, 1994, S. 84).

Darüber hinaus hat der Gewöhnungseffekt zur Folge, dass die Umbesetzung einer Synchronstimme ein großes Risiko darstellen kann (Leinert, 2015, S. 60). Zwar sind Studios und Verleihende bemüht, die Stimmen beizubehalten – sie können aber, beispielsweise durch organisatorische oder finanzielle Gründe, zu einer Neu- bzw. Umbesetzung gezwungen sein (Naumann, 2015, S. 41). Diese neuen Stimmen kann das Publikum jedoch in der Regel „nur sehr zögernd akzeptieren“ (Herbst, 1994, S. 83). Ein Wechsel der Stimmen wird häufig als „störend“ (Herbst, 1994, S. 83), im extremen Fall sogar als „kultureller Verlust“ (Naumann, 2015, S. 47) empfunden. Aus diesem Grund bezeichnet Leinert Umbesetzungen als „äußerst riskant und nicht empfehlenswert“ (Leinert, 2015, S. 60). Auch Herbst spricht von einer „fast unauflösbare[n] Verbindung“ zwischen Synchronstimme und filmischem Charakter (Herbst, 2015, S. 98). Im Gegenzug stellt er jedoch fest, dass die getauschten Stimmen „vom Publikum ohne weiteres akzeptiert worden wären, wenn sie die Rollen von Anfang an gesprochen hätten“ (Herbst, 1994, S. 83) – was bestätigt, dass es die gewohnte Stimme ist, die vom Zuschauenden auch als die richtige empfunden wird.

4.4 Inhaltliche Synchronität

4.4.1 Synchronisation als Übersetzung

Pisek ist der Ansicht, dass es sich bei den neu synchronisierten Inhalten „in erster Linie um Übersetzungen handelt“ (Pisek, 1994, S. 109). Auch Herbst sieht in der Synchronisation von Filmen einen „Spezialfall von Übersetzung“ (Herbst, 2015, S. 98), welchen er wie folgt beschreibt:

„Synchronisation stellt insofern einen Sonderfall der Übersetzung dar, als eine geglückte Übersetzung nicht allein den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen muß ... Vielmehr muß sie darüberhinaus den Erfordernissen der Synchronität in der Weise entsprechen, daß der Übersetzungstext auch dem im Film gezeigten Bild entspricht.“ (Herbst, 1994, S.221)

Auf eben jene weiteren Erfordernisse, die mit der Forderung nach Synchronität einhergehen, wurde in den vorherigen Abschnitten dieses Kapitels bereits eingegangen. Hier soll es nun jedoch um die übersetzende Funktion der Synchronisation als solche gehen. Betrachtet man die Synchronisation – wie auch Pisek und Herbst – als Übersetzung, so erschließt sich, dass die Bedingungen, an die eine gelungene Synchronübersetzung geknüpft ist, sich mit jenen Bedingungen überschneiden müssen, die auch für andere Formen der Übersetzung gültig sind. So stellt auch Herbst fest, dass „alle Prämissen, die für Übersetzung generell gelten“, dies selbstverständlich auch für die Synchronisation tun (Herbst, 2015, S. 100). Zunächst sollte hierbei das von Herbst angesprochene Gebot der *übersetzerischen Äquivalenz* thematisiert werden. Wie genau Äquivalenz definiert wird, fällt laut Herbst (1994, S. 221) im Bereich der Translationswissenschaft recht unterschiedlich aus; Reiß und Vermeer beschreiben sie jedoch als „Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (Reiß & Vermeer, 1984, S. 139-140). Auch Pisek führt an, dass es bei der Synchronisation – und demnach bei der Übersetzung eines Filmes – vor allem von Bedeutung ist, „daß die kommunikative Funktion der Texte erhalten bleibt“ (Pisek, 1994, S. 111). Daran anknüpfend weist er darauf hin, dass jegliche Art der Übersetzung anstreben sollte, „soviel wie möglich von der ursprünglichen Bedeutung zu bewahren“ (Pisek, 1994, S. 6) – demnach also auch die Synchronisation. Diese

bisher eher übersetzungstheoretisch fundierten Forderungen decken sich mit dem, was beispielsweise auch Naumann oder Leinert von der Synchronisation eines Filmes erwarten. Naumann sieht die Hauptaufgabe bei der Schaffung einer synchronisierten Version in der „möglichst sinngemäße[n] Übertragung der Inhalte“ (Naumann, 2015, S. 47). Und auch Leinert, die als Supervisorin laut Naumann (2015, S. 37) vor allem für „inhaltliche und sprachliche Äquivalenz“ verantwortlich ist, schreibt, wie essentiell es für sie ist, „so nah wie möglich an der Originalvorlage zu bleiben, dem ursprünglichen Werk größtmöglichen Respekt zu zollen.“ (Leinert, 2015, S. 49). Es bestätigt sich somit, dass auch bei der Synchronisation übersetzerische Äquivalenz anzustreben ist.

Dennoch kann es im Laufe des Prozesses der Synchronisation eines Filmes des Öfteren zu „Bedeutungsverschiebungen“ (Bawden & Tichy, 1983, S. 754) kommen. Dies ist zum einen bedingt durch allgemeine Übersetzungsschwierigkeiten, die nicht nur bei der Übersetzung von filmischen Texten auftreten können. Dazu zählen zunächst einmal klassische Übersetzungsfehler, also „daß der Inhalt des Originaltextes falsch bzw. sinnentstellend wiedergegeben wird“ (Herbst, 1994, S. 197). Das kommt laut Herbst (1994, S. 197) zwar nicht allzu häufig vor; es ist an dieser Stelle aber noch einmal daran zu erinnern, dass beispielsweise die Arbeitsbedingungen des Rohübersetzenden durchaus das Auftreten von Übersetzungsfehlern bedingen können (sh. Kapitel 3.1). Des Weiteren kann sich die Übersetzung von unter anderem Wortspielen, Redewendungen oder anderen sprachlichen Mitteln (Whitman-Linsen, 1994, S. 118) äußerst schwierig gestalten, was häufig darin begründet liegt, dass in der Zielsprache schlichtweg kein passendes Äquivalent existiert. So schreibt auch Leinert: „Womit man sich oft am meisten plagt, sind Komödien. Wortwitz adäquat in einer anderen Sprache zu vermitteln ist eine der undankbarsten Aufgaben überhaupt“ (Leinert, 2015, S. 57). Eine ähnliche Problematik besteht zudem bei der Übertragung von Akzenten und Dialekten. Hier stößt, wie Leinert es formuliert, „Synchron an seine Grenzen“ (Leinert, 2015, S. 60). So ist es zum einen gar nicht möglich, bestimmte Formen von Slang oder Dialekt in eine andere Sprache zu übertragen, was zur Folge hat, dass zwangsläufig ein Teil der Originalversion in der Synchronfassung verlorengelht (Leinert, 2015, S. 60). Zum anderen wird – paradoxerweise – von den Synchronsprechenden üblicherweise auch gefordert, in einem dialekt- und akzentfreien Hochdeutsch zu sprechen (Whitman-Linsen, 1994, S. 50). Dieser „Zwang zur Verwendung einer neutralen Standardsprache“ (Herbst, 2015,

S. 101) sorgt dafür, dass die Darstellung der Charaktere in der Synchronfassung mitunter nicht nur an Authentizität, sondern auch an Tiefe und Varietät verlieren kann (Herbst, 2015, S. 101). Folglich sieht Herbst in der „Übersetzung in die Standardsprache eines der Hauptprobleme der Synchronisation“ (Herbst, 2015, S. 101). Nur selten kommt es vor, dass in der Zielsprache entweder ein Äquivalent des ursprünglichen Dialekts existiert (Whitman-Linsen, 1994, S. 51) oder dass stattdessen ein der Zielsprache eigener Dialekt eingesetzt werden kann, um den gewünschten Effekt zu erzielen (Herbst, 2015, S. 101). Grundlegend lässt sich jedoch sagen, dass sich die Übertragung von Akzenten, Dialekten und weiteren regional oder sozial verbundenen sprachlichen Eigenheiten äußerst schwierig gestalten kann.

Neben allgemeinen Übersetzungsschwierigkeiten kann auch der synchronisationsspezifische Übersetzungsprozess selbst zu Schwierigkeiten führen. So betont Herbst beispielsweise, dass der Synchrontext während des dreiphasigen Übersetzungsverfahrens (Rohübersetzung, Dialogbuch, Synchronaufnahmen) zu keinem Zeitpunkt auch wirklich als Text übersetzt wird (Herbst, 1994, S. 216). Dieser Kritikpunkt bezieht sich darauf, dass ein Text aus übersetzerischer Perspektive immer auch als ganzer Text übersetzt werden muss, anstatt nur durch die Zusammensetzung der einzeln übersetzten Wörter oder Sätze, aus denen er besteht (Herbst, 2015, S.100). Das hat den Hintergrund, dass es Bedeutungselemente gibt, die möglicherweise erst durch den Blick auf den Text als ein Ganzes zum Vorschein kommen. Diese können in der Synchronfassung dadurch unter Umständen verloren gehen (Herbst, 1994, S. 216). Des Weiteren wird am synchronisatorischen Übersetzungsprozess häufig die Arbeitsteilung zwischen Rohübersetzendem und Dialogbuchautor/-in kritisiert (u.a. Manhart, 1998, S. 265; Whitman-Linsen, 1994, S. 122; Götz & Herbst, 1987, S.21). Diese geht, laut Herbst (1994, S.198), ursprünglich

„auf die Überlegung zurück, daß es sich dabei um zwei sehr verschiedenartige Fertigkeiten handelt. Von ‚normalen‘ Übersetzern kann nicht erwartet werden, daß sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind. Auf der anderen Seite kann von den Synchronregisseuren nicht erwartet werden, daß sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, daß sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen.“

Diese Praxis hat sich bis heute durchgesetzt, auch wenn es laut Naumann in Ausnahmefällen dazu kommen kann, dass Übersetzung und Dialogbuch simultan von derselben Person angefertigt werden – beispielsweise, wenn der/die Synchronautor/-in auch die

Ausgangssprache des Filmes beherrscht (Naumann, 2015, S. 33). Dies bezeichnet er jedoch als „Einzelfall“ (Naumann, 2015, S. 33). Das Problem an dieser Vorgehensweise ist nun, dass sich – wie Whitman-Linsen es formuliert – ein „curtain“ (Whitman-Linsen, 1994, S. 105) zwischen Rohübersetzendem und Dialogbuchautor/-in befindet. Wie bereits in Kapitel 3.1 erläutert, kann es bei der Erstellung der Rohübersetzung, u.a. durch die Unkenntnis des Films, durchaus zu Fehlinterpretationen des Textes und Übersetzungsfehlern kommen. Auch, wenn die Rohübersetzung nun ursprünglich eher provisorischer Natur ist (u.a. Whitman-Linsen, 1994, S. 105), so kommt es laut Herbst durchaus vor, dass im Laufe der Rohübersetzung entstandene Übersetzungsfehler dennoch bis zur endgültigen Version erhalten bleiben (Herbst, 1994, S. 386–403). Das liegt unter anderem daran, dass der/die Synchronautor/-in selbst eben nur selten mit der Ausgangssprache vertraut ist (u.a. Whitman-Linsen, 1994, S. 63) und in der Regel auch über „keine übersetzungsrelevante Ausbildung“ verfügt (Manhart, 1998, S. 265). Wie in Kapitel 3.2 erwähnt, werden im Zuge der Dialogbucheerstellung durchaus Änderungen am Text durch den/die Synchronautor/-in vorgenommen und das aus verschiedenen Gründen. Herbst stellt jedoch fest, dass sich diese Änderungen meist nur auf „Wort- oder Satzebene“ (Herbst, 1994, S. 216) abspielen, anstatt den Text als Ganzes erneut zu überarbeiten.

4.4.2 Forderung nach inhaltlicher Synchronität

Aus der Forderung nach übersetzerischer Äquivalenz ergibt sich schließlich – bezogen auf die Synchronisation – jene Forderung, die u.a. von Pisek (1994, u.a. S. 109) und Fodor (1976, S. 77) als *Inhaltliche Synchronität* bzw. *content synchrony* bezeichnet wird. Auch Herbst betont erneut, dass „Neben den unterschiedlichen Anforderungen in Bezug auf Äquivalenz auf den Ebenen der Synchronität ... natürlich bei der Synchronisation (jedenfalls im Normalfall) auch Äquivalenz auf der Ebene des Textsinns anzustreben“ ist (Herbst, 2015, S. 99). Mit „jedenfalls im Normalfall“ bezieht er sich darauf, dass es durchaus Ausnahmen gibt, bei denen dieses Ziel von Beginn an gar nicht erst vorausgesetzt wird. Ein Beispiel hierfür wäre die Fernsehserie *Die Zwei* (im Original: *The Persuaders*), bei der die Dialoge der deutschen Synchronfassung sprachlich wie inhaltlich stark vom Original abweichen (Herbst, 1994, S. 238). Gerade das war allerdings der Grund dafür, dass die Synchronfassung in Deutschland überdurchschnittlich gut ankam (Pisek, 1994, S. 23). Pisek (1994, S. 24) stellt jedoch klar, dass eine Synchronisation wie

von *Die Zwei* nicht als die typische Synchronisation angesehen werden kann. Sie stellt, wie auch Herbsts Aussage bestätigt, eher eine Ausnahme dar.

Herbst (2015, S. 99) definiert die angesprochene *Äquivalenz auf Ebene des Textsinns* als den

„Bereich, den man als Bedeutung im klassischen Sinne bezeichnen könnte – dass also die Äußerungen der Sprecher im Originaltext durch Äußerungen mit denselben semantischen und pragmatischen Inhalten wiedergegeben werden“.

Doch selbst, wenn man von den bereits thematisierten Übersetzungsschwierigkeiten absieht, die möglicherweise Auswirkungen auf die Inhalte der Dialoge haben und zu *Bedeutungsverschiebungen* führen können, ist dies in der Praxis nicht immer ausnahmslos möglich. Leinert stellt fest, dass jeder Film immer auch fest mit seiner ursprünglichen Kultur und Sprache verbunden ist, was zur Folge hat, dass kein übersetzter Film der Originalversion jemals in voller Gänze gleichen kann (Leinert, 2015, S. 51). Manhart (1998, S. 264) spricht in diesem Zusammenhang auch von „kultureller Asynchronität“. Diese hat zur Folge, dass im Filmbild sichtbare, kulturelle Bedeutungselemente nicht im Text der Synchronfassung wiedergegeben werden können (Manhart, 1998, S. 264). Aus diesem Grund sieht Leinert in der Synchronisation „ein Kompromiss, um Menschen Filme fremder Kulturen und Sprachen zugänglich zu machen“ (Leinert, 2015, S. 51). Auch Naumann spricht von einem „unübersetzbaren Rest“, der womöglich nicht in die Synchronfassung übertragen werden kann (Naumann, 2015, S. 48).

Zudem sieht Manhart den Akt der Filmsynchronisation nicht nur als textliche Übersetzung, sondern als eine generelle „kulturelle Umkodierung“ (Manhart, 1998, S. 264). Das hat zur Folge, dass in der synchronisierten Version all jene Aspekte ausgetauscht oder abgeändert werden müssen, die dem Zielpublikum der Synchronversion möglicherweise (aus kulturellen Gründen) unbekannt oder unverständlich wären (Manhart, 1998, S. 264). Laut Leinert ist es üblich, dass selbst Filmtonelemente im Hintergrund (wie z.B. Lautsprecherdurchsagen) bei der Synchronisation „eingedeutscht“ werden, um die filmische Illusion aufrechtzuerhalten (Leinert, 2015, S. 52). Sie bezieht sich hier auf „eines der ungeschriebenen Gesetze beim Synchron“ (Leinert, 2015, S. 52), welches lautet: „Alles muss deutsch sein“ (Leinert, 2015, S. 52). Jene Art von „inhaltliche[n] Entscheidungen“, die sich auf kulturelle Unterschiede

zwischen Ausgangs- und Zielpublikum beziehen, trifft laut Pisek der/die Synchronautor/-in, welche/r das Ganze allerdings „nach höchst subjektiven Kriterien“ bewertet (Pisek, 1994, S. 88–89). Laut Manhart macht ihn/sie das – neben der Funktion als Vermittelndem zwischen den verschiedenen Kulturkreisen – auch zum „*gatekeeper*“ (Manhart 1998, S. 264). Auch Pisek (1994, S. 61) greift diesen Begriff auf und diskutiert in diesem Kontext die Funktion von „Synchronisation als soziale[r] Institution“ (Pisek, 1994, S. 60 ff.).

Laut Manhart ist es ebenfalls durchaus üblich, dass Inhalte der Synchronversion zugunsten der FSK-Kennzeichnung angepasst werden. Werden bestimmte Richtlinien eingehalten, so kann der synchronisierte Film schon ab einem jüngeren Alter freigegeben werden, was wiederum mehr potenzielles zahlendes Publikum bedeutet (Manhart, 1998, S. 265). Auch Naumann bestätigt, dass es vorkommen kann, dass Inhalte eines Filmes abgeändert werden, weil man sich davon höhere Erträge verspricht (Naumann, 2015, S. 40). Die Entscheidung zu solchen Änderungen unterliegt dabei „der subjektiven Einschätzung des Verleihers“ (Naumann, 2015, S. 41). Neben Synchronautor/-in bzw. -regie und Verleihenden können laut Naumann (2015, S. 40) und Leinert (2015, S. 55) auch Fernsehanstalten bzw. -sender Einfluss auf die Inhalte einer Synchronfassung nehmen. Leinert schreibt: „Einige TV-Sender haben sogar Richtlinien, die z.B. vorgeben, dass vulgäre Ausdrücke zu entschärfen und Fremdwörter zu vermeiden sind ... Anspielungen auf das <Dritte Reich> und Hitler versucht man traditionell nach Möglichkeit zu vermeiden“ (Leinert, 2015, S. 55). Auch Pisek greift innerhalb seiner Analyse den Bereich der „Tabu-Themen“ auf (Pisek, 1994, S. 234ff.). Leinert ist allerdings nicht klar, „warum man dem deutschen Zuschauer weniger zutrauen sollte als dem amerikanischen“ (Leinert, 2015, S. 55) und setzt sich daher stets für eine möglichst originalgetreue Übertragung ein (Leinert, 2015, u.a. S. 56).

Dies sind nur einige der Gründe, warum eine Synchronfassung inhaltlich möglicherweise vom Original abweichen kann, selbst wenn man von Übersetzungsschwierigkeiten oder -fehlern absieht. Es wird deutlich, dass einige Formen von Änderungen durchaus basierend auf subjektiven Maßstäben von Beteiligten des Synchronisationsprozesses, wie z.B. dem/der Dialogautor/-in oder den Filmverleihenden, getätigt werden. Neben kulturell bedingten Anpassungen, Optimierungen zugunsten der FSK-Kennzeichnung, Verharmlosung von Sprache, Entschärfung von Tabu-Themen oder weiteren Veränderungen zugunsten der

Verwertbarkeit, kann es darüber hinaus durchaus auch vorkommen, dass Änderungen vorgenommen werden, für die es vielleicht auch gar keine allgemeingültige oder direkt ersichtliche Erklärung gibt. Pisek spricht hier u.a. von „Verstärkung“, „Übertreibung“ und dem „Streben nach besonderer Originalität“ (Pisek, 1994, S. 163). Herbst (1994, S. 129–194) beleuchtet das Thema der inhaltlich-textlichen Änderungen darüber hinaus von einem linguistischen Standpunkt aus. Anhand einer Reihe typischer Charakteristika von Synchronontexten, wie beispielsweise Ellipsen, Anglizismen oder Stilbrüchen, zeigt er all jene sprachlichen Merkmale auf, die Synchronfassungen häufig aufweisen, ohne dass ihre originale Vorlage womöglich Anlass dazu gab. Auf diese Weise charakterisiert er die von ihm erforschte, in vorherigen Abschnitten bereits erwähnte *Synchronsprache*. Zuletzt darf natürlich nicht vergessen werden, dass die Notwendigkeit textlicher Änderungen häufig auch durch die anderen Synchronitätsarten, wie etwa Lippensynchronität oder die Synchronität von Mimik & Gestik, bedingt wird.

5 Analyse

Der Analyseteil dieser Arbeit soll sich mit der Frage beschäftigen, inwiefern die Synchronisation die Wahrnehmung eines filmischen Produktes verändern kann. Dabei soll zum einen herausgestellt werden, ob und inwiefern dies der Fall ist, zum anderen soll geprüft werden, auf welche Faktoren dies zurückzuführen ist. Dies soll vor allem im Hinblick auf die zuvor dargelegten Synchronitätsarten geschehen. Wie in Kapitel 2.2 erläutert, ist es das Ziel der Synchronisation, den Eindruck eines schlüssigen, filmischen Gesamtproduktes zu erwecken, wenn auch Bild und Ton hier erst nachträglich miteinander vereint wurden. Damit das gelingt, ist die Erfüllung einer Reihe an Anforderungen notwendig, welche im vorherigen Kapitel erläutert wurden. Ziel dieses Kapitels ist es nun zu untersuchen, inwiefern der Grad, sowie die Art und Weise der Erfüllung dieser Anforderungen in Form der verschiedenen Synchronitätsarten, sich nicht nur auf die wahrgenommene Qualität und Schlüssigkeit des synchronisierten Produktes, sondern auch auf dessen Wirkung auf den Zuschauenden auswirken kann. So soll geprüft werden, ob ein filmisches Produkt in der Original- und der Synchronfassung unterschiedlich wahrgenommen wird, auf welche Weise dies der Fall ist und ob dies auf Auffälligkeiten bzw. auftretende Asynchronitäten im Rahmen der geschilderten Synchronitätsarten zurückzuführen ist.

5.1 Methodik

Untersucht werden soll dies anhand der Analyse eines Beispiels mit anschließender Umfrage. Als Untersuchungsgegenstand soll dafür eine deutsch synchronisierte Szene aus einer ursprünglich englischsprachigen Serie dienen. Diese soll zunächst im Hinblick auf die verschiedenen Synchronitätsarten analysiert werden. So soll herausgestellt werden, zu welchem Grad und auf welche Weise die verschiedenen Anforderungen an die Synchronisation erfüllt oder nicht erfüllt worden sind. Dies geschieht vor dem Hintergrund eines konstanten Vergleiches mit der Originalfassung, um bereits hier jene Momente zu identifizieren, die die Wirkung des filmischen Produkts potenziell verändern könnten. Nachdem der Grad der Erfüllung der Synchronitätsarten ermittelt wurde, soll eine

beispielhafte (und somit nicht repräsentative) Umfrage erfolgen, durch die mögliche durch die Synchronisation bedingte Wirkungsunterschiede zwischen Original- und Synchronfassung festgestellt werden sollen. Darüber hinaus soll ermittelt werden, inwiefern dabei ein Zusammenhang zu den unterschiedlichen Synchronitätsarten hergestellt werden kann. Abschließend soll die Umfrage ausgewertet und ein Fazit bezüglich der Wirkung der Synchronfassung im Vergleich zum Original, sowie der diesbezüglichen Relevanz der einzelnen Synchronitätsarten gezogen werden.

5.2 Analyse eines Beispiels

Im Zuge meiner Suche nach einem passenden Serienbeispiel bin ich auf die Serie *Vikings* gestoßen. Die Serie hat sechs Staffeln und wurde erstmals im März 2013 in Kanada und im Juni 2013 in Deutschland ausgestrahlt (serienjunkies.de, o. D.). Es handelt sich um eine irisch-kanadische Co-Produktion aus der Feder von Michael Hirst (serienjunkies.de, o. D.). In Deutschland lizenziert wurde sie sowohl vom Streaminganbieter Amazon Prime, als auch vom Fernsehsender ProSieben (serienjunkies.de, o. D.). Mein Interesse an der Serie geweckt haben vor allem die Rezensionen bezüglich ihrer Synchronisation, die unter anderem auf der Plattform des Streamingdienstes Amazon Prime zu finden sind. Die Serie hatte ursprünglich eine andere Synchronisation, als sie heute auf den Streamingplattformen zu hören ist. Diese wurde vom damaligen Publikum jedoch so hart kritisiert, dass ProSieben sich 2015 für eine Neu-Synchronisation der Serie entschied (DWDL.de GmbH & Krei, 2015). Bezüglich der alten Synchronisation finden sich innerhalb der Rezensionen noch zahlreiche negative Kommentare, in denen sie unter anderem als laienhaft bezeichnet wird. Interessant ist jedoch, dass es ebenso negative Meinungen über die neue Synchronisation zu geben scheint. Hier wird unter anderem gesprochen von einer „typisch deutschen Synchronisation“, die flach und unauthentisch sei und durch die zu viel Wirkung des Originals verloren ginge. Darüber hinaus wird sich über die deutsche Aussprache fremdsprachlicher Begriffe und Eigennamen, sowie über bereits allseits bekannte Stimmen beschwert.

Dieser Sonderfall, bei dem es zwei verschiedene Synchronfassungen gab, die jedoch letztlich beide Kritik seitens des Publikums einstecken mussten, hat schließlich mein Interesse daran

geweckt, die Serie innerhalb meiner Analyse behandeln zu wollen. Untersuchungsgegenstand soll hier jedoch die neue und aktuellere Synchronfassung sein, da sich bewusst zu einer Überarbeitung entschieden wurde und dies auch jene Version ist, die dem Konsumierenden heute auf den Streamingplattformen zur Verfügung steht.

Bei der zu analysierenden Beispielszene handelt es sich um einen Ausschnitt der vierten Folge der ersten Staffel. Der Ausschnitt umfasst etwa drei Minuten, von Minute 26:59 bis Minute 29:58. In der Szene spielt sich ein Gespräch zwischen Fürst Haraldson (gespielt von Gabriel Byrne, Synchronsprecher: Eberhard Haar) und Rollo (gespielt von Clive Standen, Synchronsprecher: Markus Pfeiffer), dem Bruder der Hauptfigur Ragnar, ab. Meine Wahl fiel auf diese Szene, da es sich hier um eine Dialogszene handelt, bei der größtenteils im Close Up gefilmt wurde. Das macht es leichter, Mundbewegungen und Mimik der Schauspieler zu analysieren. Zudem wollte ich Szenen vermeiden, in denen der Dialog von zu viel Action begleitet wird, da dies stark von der Synchronisation ablenkt und diese somit nicht mehr im Hauptfokus des Betrachtenden steht. Die ansteigende Spannungskurve in der ausgewählten Szene soll helfen, die Aufmerksamkeit des Zuschauenden bei sich zu behalten.

5.2.1 Lippensynchronität

Betrachtet man das Zusammenspiel zwischen den Lippenbewegungen der Schauspielenden und den Stimmen auf der synchronisierten Tonspur, so fällt auf, dass zum allergrößten Teil quantitative Lippensynchronität erreicht wurde. An sehr vereinzelt Stellen lassen sich kleinere Differenzen feststellen; dabei handelt es sich allerdings um eine Verschiebung von bloß wenigen Millisekunden, die wohl erst bei einer intensiveren Betrachtung auffällig wird. Davon, dass sie das Filmerlebnis des Zuschauenden auf gravierende Weise verändert, ist daher nicht auszugehen. Folglich fällt auf, dass Anfang und Ende der gesprochenen Äußerungen allgemein gut zur Dauer der Lippenbewegungen passen. Darüber hinaus ist festzustellen, dass etwaiger Spielraum beim Verfassen des Dialogbuchs, der dadurch entsteht, dass Gesicht und Lippen der Schauspieler in manchen Momenten nicht zu sehen sind (z.B. weil sie durch Teile des Bilds verdeckt werden oder ein Gegenschuss des Dialogpartners eingeblendet wird), zu mehreren Stellen ausgenutzt wurde. Der Satz „It’s a delicate matter“ wurde übersetzt mit „Die Angelegenheit ist von heikler Natur“, was einen deutlich längeren Satz darstellt. Dieser konnte

jedoch verwendet werden, da das Gesicht des Fürsten vor Beginn des Satzes von einer Stuhllehne verdeckt wird, wodurch es dem Synchronsprecher möglich war, früher mit dem Satz zu beginnen. Ein ähnlicher Fall ist beim Satz(-anfang) „Ich könnte, nur um dir ein Beispiel zu geben...“ zu beobachten. Hier sehen wir vor Beginn des Satzes einen Gegenschuss auf Rollo und der deutsche (und längere) Satz konnte früher begonnen werden.

Im Hinblick auf die qualitative Lippensynchronität, also die Synchronität der Beschaffenheit der gesehenen und gehörten Laute, sind – zumindest im Vergleich zur quantitativen Lippensynchronität – deutlich mehr Differenzen zu erkennen. Da es sich um zwei verschiedene Sprachen handelt, ist es klar, dass es sich bei gleichbedeutenden Sätzen um eine Abfolge unterschiedlicher Laute handelt. Grade bei der Betrachtung der Close Ups des Fürsten lässt sich jedoch feststellen, dass der Synchrontext größtenteils relativ gut, teilweise sogar sehr gut zu den Lippenbewegungen des Schauspielers passt. So fühlt sich beispielsweise ein „Stimmt das nicht?“ auf den Lippenbewegungen eines „Am I correct?“ erstaunlich authentisch an. Allgemein gibt es mehrere Passagen, während derer die unterschiedliche Lautbeschaffenheit beider Sätze kaum auffällt (zumindest, wenn man – wie in Kapitel 4.1 thematisiert – nicht Lippenlesen kann). Zudem lässt sich die qualitative Übereinstimmung der Lippenbewegungen in Aufnahmen, die keine Close Ups sind, nur recht schwer beurteilen, wovon die Synchronisation profitiert. Dennoch existieren im untersuchten Abschnitt auch sichtbare Verstöße gegen die qualitative Lippensynchronität. Ein „I might“ wird mit einem „Durchaus“ übersetzt, was durch die ähnliche Position der Vokale zumindest noch einigermaßen passend wirkt. Bei dem kurze Zeit später folgenden „Auf deinen Willen“ lässt sich allerdings das „b“ aus dem originalen „Your Ambition“ sehr deutlich erkennen, welches im synchronisierten Satz nicht vorhanden ist. Zudem sorgt die Syntax beider Sprachen zeitweise dafür, dass das Gesprochene mit den sichtbaren Artikulationsbewegungen nicht komplett übereinstimmt. Auch, wenn ein übersetzter Satz dem Original stark ähnelt, (Beispiel: „Ragnar Lothbrok can give you nothing“ wird zu „...kann dir Ragnar Lothbrok gar nichts geben“) verschieben sich die betreffenden Laute durch die unterschiedliche Reihung der Satzteile und zusammengehörige Laute und Bewegungen wirken leicht verzögert in ihrem Auftreten. Es sei an dieser Stelle jedoch noch einmal daran erinnert, dass ein perfekter Grad an qualitativer Lippensynchronität bei der Synchronisation ohnehin nicht vorausgesetzt und einer authentischen Gestaltung der Dialoge untergeordnet wird.

Bei einer vergleichenden Analyse beider Versionen fällt auf, dass die deutsch übersetzten Sätze häufig länger sind, als die im englischen Original (Diese Tendenz wurde in Kapitel 4.1 bereits angesprochen). Das wirkt sich, im Hinblick auf das Ziel, quantitative Lippensynchronität zu erreichen, unweigerlich auf die Sprechgeschwindigkeit der Synchronsprecher aus. Das wiederum nimmt nicht nur Einfluss auf den performativen Charakter einer Äußerung (zur Erinnerung: Herbst sieht hier eine „Gefahr der Verfälschung“), sondern auch auf den erreichten Grad der qualitativen Lippensynchronität. So ist zu mehreren Stellen das unterschiedliche Sprechtempo von Originalschauspieler und Synchronsprecher anhand der Lippenbewegungen erkennbar. Zum einen ist der Synchronsprecher gezwungen, schneller zu sprechen, als der Schauspieler im Original. Folglich bewegen sich die Lippen des Originalschauspielers langsamer und passen nicht zum Tempo des eingesprochenen Synchrontextes. Des Weiteren muss der Synchronsprecher schneller sprechen, gerade weil die deutsche Äußerung aus mehr Wörtern bzw. Lauten besteht. Das bedeutet, dass der Synchrontext mehr Laute aufweist, als die Lippen des Schauspielers im Original geformt haben – hier kann also faktisch keine Übereinstimmung herrschen. Zu beobachten ist dies unter anderem bei einem „Verzeih mir, aber ich glaube, er genießt es, dir Befehle zu geben“ (Original: „Forgive me, but I think that he likes to rule you“); aber auch bei kürzeren Äußerungen wie „Kommt drauf an“ (Original: „Depends“, hier nur ein einziges Wort), „Der bin ich“ (Original: „I am“) oder „Natürlich nicht“ (Original: „‘Course not“). Es stellt sich die Frage, inwiefern sich diese Differenzen auf die Wahrnehmung des Zuschauenden auswirken können.

5.2.2 Synchronität der Mimik & Gestik / Nukleussynchronität

In diesem Hinblick lässt sich zunächst feststellen, dass der Synchrontext die Mimik, sowie die ausgeführten Gesten der Originalschauspieler, allgemein gut widerspiegelt. Der Inhalt des Synchrontextes lässt sich zu jeder Zeit vereinbaren mit den durch Mimik und Gestik vermittelten Informationen und Emotionen der Charaktere. Vor allem die Mimik der Schauspieler lässt sich während des gesamten Abschnitts sinngemäß sehr gut mit dem Synchrontext in Einklang bringen und es gibt keine nennenswerten Diskrepanzen. So passt ein „Ist er auch gerecht?“ beispielsweise ebenso gut zu einem fragenden Gesichtsausdruck, wie das originale „Is he a fair man?“. Und auch ein „Es will mir so erscheinen, als wollte dein Bruder den ganzen Ruhm allein ernten“ passt zu dem skeptischen Gesichtsausdruck des Fürsten.

Komplizierter wird es wiederum bei Gesten und (Kopf-) Bewegungen. Auch diese passen, wie anfangs gesagt, stets gut zum Inhalt des Synchrontextes. Eine andere Frage ist jedoch die, die das Timing dieser Gesten betrifft. Zu vielen Stellen wirken die Gesten in der Synchronfassung zeitlich gut platziert, wie etwa direkt am Anfang bei einem „Ja.“ (Fürst nickt) oder später bei einem „...für ihn?“ (Fürst macht eine Handbewegung). Bei „Stimmt das nicht?“ nickt der Fürst beim „Stimmt“, was zeitlich sehr passend wirkt. An anderen Stellen ist dies jedoch weniger der Fall. Bei einem „Verzeih mir, aber ich glaube er genießt es, dir Befehle zu geben“ nickt der Fürst beispielsweise im Rhythmus des Originalsatzes, was zum Rhythmus des Synchronsatzes nicht mehr allzu gut passt. Im Original zeigt der Fürst bei „If it wasn't for you“ beim „you“ auf Rollo, um den Fokus auf ihn zu lenken. In der Synchronfassung stimmt das Timing dieser Geste nicht mehr ganz, da das „du“ im Satz „...wenn du ihn nicht immer unterstützt hättest“ wesentlich weiter nach vorne rutscht. Die Geste fällt stattdessen zwischen „unterstützt“ und „hättest“ und der ursprüngliche Akzent geht verloren.

Ein weiterer Aspekt hierbei ist die Erreichung der Nukleussynchronität. Wie in Kapitel 4.2 erläutert, fällt der Nukleus eines Satzes häufig mit einer Geste oder einem ausdrucksstarken Gesichtsausdruck zusammen. Dies ist auch hier zu beobachten. Gleich zu Beginn wird in der Originalfassung der Nukleus von „It's a delicate matter“ von einer Handbewegung unterstrichen. Auch der Nukleus von „...ist von heikler Natur“ fällt mit der sichtbaren Geste zusammen, was folglich ein Beispiel für Nukleussynchronität darstellt. Ähnlich ist es bei der Kopfbewegung bei „Ich hingegen...“ (Original: „I on the other hand...“): Auch hier fallen Nukleus und Bewegung zusammen. Bei „First among equals“ zieht der Fürst die Augenbrauen hoch, ebenso ist es bei „Erster unter Gleichen“. Bei all diesen Beispielen liegt der Nukleus etwa an derselben Position, was die Synchronität mit der begleitenden Geste ermöglicht. Das ist jedoch nicht immer der Fall. Bei „Er will immer der Held sein“ und „He wants to be the hero“ liegt der Nukleus zwar an derselben Position, dennoch wirkt das Timing der Geste in der Synchronfassung leicht versetzt. Generell ist zu beobachten, dass selbst wenn Nukleus und Geste zusammenfallen, die Geste häufig trotzdem leicht versetzt zum Nukleus erscheint. Bei „Und auch, wenn er das Gegenteil sagt...“ kommt der Nukleus hingegen etwas früher als bei „And that whatever he says...“. Dadurch wirkt die Drehung des Kopfes in der Synchronfassung etwas kontextloser und unmotivierter als im Original, was zusätzlich daher kommt, dass in der Synchronfassung allgemein weniger akzentuiert gesprochen wird. Ähnlich ist es bei „für den

Bau des Schiffes, den Beutezug nach Westen“. Zum einen liegen die Nuklei hier an einer leicht versetzten Position, wodurch das Timing der unterstreichenden Gesten nicht mehr zu 100 Prozent passt (bei „for building the boat, for sailing westward“ liegen sie auf den Verben und nicht wie im Deutschen auf den Nomen). Zum anderen wird auch hier der originale Satz wesentlich deutlicher und akzentuierter gesprochen; der Satz in der Synchronfassung hingegen wirkt gelangweilter und etwas mehr wie abgelesen, wodurch auch den Gesten weniger Bedeutung zukommt.

5.2.3 Synchronität der Stimme / Charaktersynchronität

Bezüglich Stimmen und Charaktersynchronität lässt sich sagen, dass Synchronstimmen und Charaktere sich nicht grundlegend zu widersprechen scheinen. Zur Erinnerung: Synchronstimmen werden allgemein nur selten als unpassend empfunden, es sei denn, die Stimme wird als sehr unpassend oder konträr in Kombination mit dem Äußeren des Charakters wahrgenommen. Ein zentraler Punkt der Charaktersynchronität ist folglich, dass Stimme und Aussehen zueinander passen. Die vorliegenden Synchronstimmen lassen sich durchaus mit den Charakteren (und ihrem Äußeren) in Einklang bringen, sodass die Stimmauswahl grundlegend realistisch erscheint. Sie spiegeln Alter und Geschlecht der Charaktere auf passende Weise wider.

Auch, wenn – wie in Kapitel 4.3.1 erläutert – eine Ähnlichkeit zur Originalstimme für eine passende Besetzung nicht unbedingt erforderlich ist, so sollen hier Original- und Synchronstimmen dennoch im Vergleich betrachtet werden. Dies begründet sich zum einen damit, dass die Stimme – wie in Kapitel 4.3 nach Herbst zitiert – als Teil der Persönlichkeit wahrgenommen wird; zum anderen – wie in Kapitel 4.3 nach Fodor zitiert – trägt die Synchronstimme ebenso zur Charakterisierung des gesprochenen Charakters bei. Daraus folgt, dass diese bei unterschiedlichen Stimmen durchaus unterschiedlich ausfallen kann. Darüber hinaus ist es ein weiteres Ziel der Charaktersynchronität, dass die Synchronstimmen in der Lage sind, die ursprünglich intendierten Charakterzüge und Emotionen der Charaktere in der Synchronfassung zu reproduzieren und dem Publikum zu übermitteln. Ein dahingehender Erfolg lässt sich folglich nur bewerten, wenn zuvor die auch Wirkung des Originals analysiert und anschließend mit der Wirkung der Synchronfassung verglichen wurde.

Zunächst sei also beschrieben, inwiefern sich Synchron- und Originalstimmen voneinander unterscheiden. Begonnen bei Fürst Haraldson ist seine Synchronstimme deutlich höher als die Originalstimme. Die Stimme des Fürsten im Original klingt eher mittel-tief; in den Tiefen wird sie leicht brummend und rauchig, in den Mitten und Höhen wirkt sie recht sanft mit einer hellen Nuance in der Stimmfarbe. Die höhere Synchronstimme hingegen klingt in den Tiefen nicht ganz so brummend und rauchig und die Höhen klingen heller und höher. Zudem klingt sie etwas nasaler. Die Originalstimme von Rollo ist wesentlich tiefer als seine Synchronstimme. Sie klingt rauer, dunkler und hat eine sehr herbe Stimmfarbe. Die Synchronstimme hat ebenfalls eine recht herbe Stimmfarbe, klingt leicht brummend und rauchig, ist aber deutlich weniger tief als das Original. Zudem sprechen beide Charaktere in der Originalfassung mit einem leichten Dialekt, der in der Synchronfassung verloren geht.

Wie ebenfalls in Kapitel 4.3 beschrieben, ist in diesem Punkt jedoch nicht nur die Stimme selbst von Bedeutung, sondern auch der Umgang mit ihr. So sollen durch die Sprechweise möglichst dieselben Emotionen und Charakterzüge zu übermitteln werden, wie auch im Original. Bezüglich der Sprechweise lässt sich sagen, dass hier das Original deutlich dynamischer klingt. Es fällt auf, dass innerhalb eines Satzes wesentlich mehr Schwankungen bezüglich Lautstärke, Intensität und Tonhöhe existieren. Zudem wird, wie bereits im vorherigen Unterkapitel thematisiert, in der Originalfassung wesentlich akzentuierter gesprochen. Es wird intensiver betont, wodurch gewissen Teilen des Satzes eine größere Bedeutung zukommt, als anderen (Beispiele: „Forgive me, but I think that he likes to rule you“, „...and that whatever he says“, „...if it wasn't for you“). Die Synchronfassung wirkt im Vergleich deutlich flacher. Hier gibt es weniger Variation bezüglich Lautstärke und Intensität und auch die Betonungen sind weniger intensiv. Vor allem der Fürst scheint hier über den Verlauf der Szene in einer relativ gleichbleibenden Lautstärke und einem ähnlichen Tonfall zu sprechen. Er betont zwar sinngemäß (hier eher durch die Tonhöhe), variiert aber beispielsweise kaum seine Sprechlautstärke. Die Synchronstimme von Rollo wirkt, dank etwas mehr Variation der Lautstärke, etwas dynamischer als die des Fürsten.

Ein weiterer Aspekt hierbei ist die Natürlichkeit der Sprache. Im Original ist zu beobachten, dass ein Charakter während des Sprechens auch mal ins Stocken gerät, so wie es auch in der

Realität der Fall ist. Grade der Fürst legt Denkpausen ein, wiederholt Wörter oder räuspert sich. Zudem sind seine Essgeräusche deutlicher zu hören. All das ist in der Synchronfassung weniger der Fall. Auch an Stellen, an denen der Synchronsprecher die Sprechpausen übernimmt, wird er davor nicht etwa leiser oder zögerlicher, wie es im Original der Fall ist. Zudem verschluckt grade Rollo im Original viele Buchstaben; er nuschelt leicht und seine Stimme wird zeitweise sehr tief und leise. Es gibt im Original bei beiden Charakteren Momente, in denen die Stimme leicht bricht oder zittert. In der Synchronfassung wird hingegen sehr deutlich gesprochen; es werden keine Buchstaben verschluckt, die Stimmen brechen nicht und bleiben immer in einem neutralen Lautstärkebereich. So wirkt der Text etwas mehr gelesen als gesprochen.

5.2.4 Inhaltliche Synchronität

Analysiert man die Synchronfassung der vorliegenden Szene aus inhaltlicher Perspektive, also im Hinblick auf die Übersetzung der Dialoge, so lassen sich mehrere Feststellungen machen. Zunächst einmal fällt auf, dass die grundlegende Bedeutung des Dialogtextes in den allermeisten Fällen gewahrt wurde. Es kommt durchaus vor, dass Dinge etwas anders formuliert oder nicht wortwörtlich übersetzt wurden, doch das ist – wie in den Kapiteln 3.2 und 4.4 herausgestellt – ja auch gar nicht das Ziel der Synchronisation. Statt einer (zu) wörtlichen Übersetzung sind hier viel mehr authentische und natürlich wirkende Dialoge gefragt. Es erscheint daher sinnvoll, dass beispielsweise ein „up to a point“ nicht mit einem „gewissermaßen“ oder einem „bis zu einem gewissen Grad“ übersetzt wird, was wesentlich förmlicher klingt und ohnehin viel zu lang für die betroffene Passage gewesen wäre. Zudem kommt es vor, dass Sätze zugunsten der Lippensynchronität oder der Syntax der Zielsprache umgestellt, ergänzt oder umformuliert werden. So wird beispielsweise aus einem „You want to stand out. You want to be someone, Rollo.“ ein „Du willst doch jemand sein, Rollo. Dich von der Menge unterscheiden.“. Das „Rollo“ wurde hier vorgezogen, vermutlich, weil dies eher unseren Sprechgewohnheiten entspricht. An anderen Stellen wurden ganze Nebensätze eingefügt, was zum einen der deutschen Syntax, zum anderen der quantitativen Lippensynchronität geschuldet ist. Ein Beispiel: „In actual fact he considers himself to be first among equals.“ wird zu „Er betrachtet sich selbst, ohne jeden Zweifel, immer als Erster unter Gleichen.“. Die Umstellung der Satzteile hat größtenteils keine Auswirkungen auf die

Bedeutung der Aussage – mit einer Ausnahme, die bereits in Kapitel 5.2.2 thematisiert wurde. Dadurch, dass „if it wasn't for you“ zu „wenn du ihn nicht immer unterstützt hättest“ wird, geht der Fokus auf dem „you“ / „du“ verloren, da das „du“ weiter nach vorne rutscht. Im Original beinhaltet der Satz einen Spannungsbogen, der dann mit dem „you“ am Ende aufgelöst wird und zusätzlich seine Bedeutung unterstreicht. Zudem sind weitere Änderungen zugunsten der Lippensynchronität und der Natürlichkeit festzustellen. Dass „Up to a point.“ zu „Meistens tut er das.“ wird, klingt nicht nur natürlicher, sondern ließ sich auch eher in der vorgegebenen Zeit sprechen. Es handelt sich zwar um eine andere Formulierung, doch auch hier bleibt die Bedeutung gewahrt. Ähnlich wie bei „Am I correct?“, was zu „Stimmt das nicht?“ wird und, wie in Kapitel 5.2.1 beschrieben, erstaunlich gut zur Qualität und Dauer der Lippenbewegungen passt. Es fällt auf, dass „und auch, wenn er das Gegenteil sagt“ wesentlich länger ist als „and that whatever he says“, was – wie in Kapitel 5.2.2 erläutert – dafür sorgt, dass der deutsche Satz schneller gesprochen wird und nicht mehr ganz harmonisch in Kombination mit der nukleus-begleitenden Kopfbewegung wirkt. Der Sinn des Satzes bleibt jedoch äquivalent – auch, wenn man sich fragen könnte, warum sich hier nicht für ein „...und ganz egal, was er sagt“ o.ä. entschieden wurde. Möglicherweise ist dies aber ein weiteres Mal auf die Wahrung eines natürlichen Sprachflusses zurückzuführen.

Auch, wenn all diese Beispiele vermutlich kaum oder nur in sehr feinen Nuancen Auswirkungen auf die Bedeutung der Aussagen haben, so gibt es dennoch Fälle, in denen die Wortwahl des Originals von größerer Bedeutung ist. So wird beispielsweise ein „He likes to rule you“ zu einem „Er genießt es, dir Befehle zu geben“. Das „rule“ aus dem Original wirkt wesentlich direkter und intensiver, während die deutsche Version eher umschreibend wirkt. Im Original herrscht Ragnar über Rollo, in der Synchronfassung gibt er ihm Befehle. Ähnlich ist es bei „does he treat you equally“ / „teilt er mit dir“. Auf gewisse Weise verschwindet so die Direktheit aus den Aussagen. Und auch ein „Would have been impossible“ klingt wirkungsstärker als ein „Das hätte er niemals geschafft“. Grade das Wort „impossible“ verleiht dem originalen Satz Spannung und Dramatik, während der deutsche Satz bloß die Folge dieser Unmöglichkeit thematisiert. „Auf deinen Willen“ klingt ebenfalls etwas schwächer als „Your ambition“, war aber unter Berücksichtigung der anderen Synchronitätsarten vermutlich hier die beste Möglichkeit. Was zusätzlich auffällt, sind jene Sätze, die Aufschluss über die zwischenmenschliche Beziehung von Fürst Haraldson und Rollo geben. Hier gibt es zum einen

den Satz „Would you do that, Lord?“, zum anderen den Satz „Oh no, my friend“. Am Ende beider Sätze finden sich Hinweise darauf, wie der Sprecher für sein Gegenüber empfindet. Durch das „Lord“ drückt Rollo aus, dass ihm bewusst ist, dass sich der Fürst in einer höheren Position befindet und Macht über ihn ausüben kann. Zudem beugt er sich den Regeln, die es zu befolgen gilt, wenn man mit dem Adel spricht. In der Synchronfassung wird der Satz zu „Das würdest du tun?“, wodurch die beschriebenen Bedeutungen vollständig verlorengehen. Er nennt weder den Titel des Fürsten, noch spricht er besonders förmlich mit ihm. Durch das „my friend“ begibt sich der Fürst für einen kurzen Moment auf Augenhöhe mit Rollo. Der Satz wird wesentlich persönlicher und seine Wortwahl vermittelt, dass er sich ernsthaft für Rollo und seine Angelegenheiten zu interessieren scheint. Gleichzeitig wirkt er eindringlicher, weil er Rollo auf eine direktere Weise adressiert. Beides ist in der Synchronfassung nicht der Fall (hier sagt er bloß „Das tun sie nicht und weißt du, warum?“).

Im Laufe der Szene fallen des Weiteren zwei größere Bedeutungsänderungen auf. Zum einen wird „a spirited man“ mit „Er hat viele Fähigkeiten“ übersetzt. Das trifft es nicht ganz, da „spirited“ eher bedeutet, dass jemand temperament-, energievoll und zielstrebig ist – was, in Bezug auf Ragnar, durchaus zutrifft. Zu sagen, dass er viele Fähigkeiten hat, trifft nicht wirklich den Hintergedanken der ursprünglichen Aussage. Der Fürst will hier eigentlich betonen, dass Ragnar große Pläne und Visionen hat, die er mit purem Ehrgeiz und Willenskraft umzusetzen gedenkt. In der Synchronfassung fehlt dieser entsprechende Subtext. Die Aussage wirkt neutraler, mehr beobachtend als wertend und so, als würde der Fürst lediglich die zahlreichen Talente Ragnars anerkennen wollen. Der zweite Fall findet sich bei folgendem Satz: „Is that what it comes down to? To him?“. Dieser wurde übersetzt mit: „Ist das nicht der wahre Antrieb? Für ihn?“. Auch, wenn es potenziell denkbar wäre, den Satz mit „Ist es das, worauf es ihm am Ende ankommt?“ o.ä. zu übersetzen, so ist das nicht das, was hier ursprünglich gemeint war. Bedeutungstechnisch hätte man den Satz eigentlich übersetzen müssen mit: „Ist es das, worauf es am Ende hinausläuft? Auf ihn?“. Denn hier geht es nicht um das, was Ragnar antreibt. Hier geht es darum, dass der Fürst die Frage aufwirft, ob Ragnars Erfolge wirklich auf seine eigenen Taten zurückzuführen sind – oder auf die von Rollo. Der Subtext dieser Aussage ist somit von essentieller Bedeutung für die Szene, da es die Hauptintention des Fürsten ist, Rollo davon zu überzeugen, dass er derjenige ist, der die Lorbeeren verdient und nicht Ragnar.

5.2.5 Zusammenfassung / Ausblick

In Bezug auf die Lippensynchronität lassen sich in der vorliegenden Szene keine allzu gravierenden Verstöße feststellen. Vor allem die quantitative Lippensynchronität wurde zu einem sehr hohen Grad erreicht. Bei intensiverer Betrachtung sind vereinzelt leichte Verschiebungen zu erkennen; davon, dass sich diese auf die Wirkung der Szene auswirken, ist jedoch nicht auszugehen. In Bezug auf die qualitative Lippensynchronität lassen sich an der ein oder anderen Stelle kleinere Diskrepanzen feststellen; am auffälligsten ist das wohl bei „deinen Willen“ / „your ambition“ der Fall. Eine perfekte Übereinstimmung ist in diesem Zuge – wie in Kapitel 4.1 erläutert – jedoch ohnehin weder nötig noch möglich. Zudem fällt bei einem Großteil der Passagen die unterschiedliche Lautbeschaffenheit der Sätze kaum auf. Von einer Wirkungsänderung bedingt durch Asynchronitäten im Bereich der qualitativen Lippensynchronität ist demnach ebenfalls nicht auszugehen. Was hingegen stärker auffällt, sind Asynchronitäten bedingt durch die teils unterschiedliche Sprechgeschwindigkeit. Durch die unterschiedlich langen Äußerungen und die somit erhöhte Sprechgeschwindigkeit in der Synchronfassung sind an mehreren Stellen qualitative (man könnte auch sagen: frequente) Unterschiede zu erkennen, die dem Zuschauenden das Gefühl geben könnten, dass gesprochene Sprache und Lippenbewegungen nicht ganz zusammenzupassen scheinen. Ob und welche Auswirkungen dies auf die Wahrnehmung des Zuschauenden haben kann, soll im Rahmen der folgenden Umfrage untersucht werden. Es ist jedoch noch einmal zu betonen, dass die überwiegende Mehrheit der Verstöße im Bereich der Lippensynchronität inklusive der Sprechgeschwindigkeit relativ subtiler Natur ist. Daher stellt sich die Frage, inwiefern sie dem Zuschauenden, der die Szene mit einem neutralen, nicht-analytischen Blick betrachtet, überhaupt auffallen, geschweige denn seine Wahrnehmung beeinflussen.

Als etwas gravierender stellen sich die Verstöße gegen die Synchronität der Mimik & Gestik heraus. Die Mimik passt allgemein gut zum Synchrontext und auch die ausgeführten Gesten lassen sich stets mit diesem in Einklang bringen. Sinngemäß sind folglich keine Diskrepanzen zwischen Mimik, Gestik und Text zu erkennen. Was zeitweise allerdings auffällt, ist das Timing. Es gibt durchaus Momente, in denen die Gesten in Kombination mit dem Synchrontext – auch in Bezug auf die Nuklei – sehr exakt und genau passend platziert wirken. In anderen Momenten jedoch wirkt das Timing leicht versetzt, wodurch Sprache und Gestik nicht mehr

vollends synchron erscheinen. Vor allem bei den Nuklei und den begleitenden Gesten ist dies häufiger zu beobachten. Der Zuschauende wird so potenziell daran erinnert, dass Bild und Ton in der Synchronfassung erst künstlich zu einer Einheit zusammengefügt wurden. Dies könnte sich zum einen auf die Authentizität der Szene auswirken und/oder ein diffuses Gefühl der Unstimmigkeit bei ihm auslösen. Zum anderen schwindet durch nicht perfekte Timings, vor allem hinsichtlich der Nuklei, womöglich ein gewisses Maß an Eindringlichkeit aus den Aussagen. Wenn Nukleus und Geste perfekt aufeinander fallen, wirkt die betroffene Aussage gezielter und intensiver. Da die Gesten zudem ursprünglich die Intentionen der Charaktere unterstreichen, ist es denkbar, dass sich dies nicht nur auf die allgemeine Eindringlichkeit des Dialogs, sondern auch auf die Zeichnung der Charaktere selbst auswirkt. So wirken auch sie im Original möglicherweise eindringlicher und emotionaler. Aufgrund der Tatsache, dass im Original wesentlich akzentuierter gesprochen wird und Nuklei und Gesten genau aufeinander fallen, kommt den begleitenden Gesten hier zusätzlich mehr Bedeutung zu. Durch die flachere Sprechweise und die ungenaueren Timings verlieren die Gesten in der Synchronfassung womöglich an Aussagekraft und Bedeutung. Zudem fügen sie sich im Original besser ins Gesamtbild ein und wirken in Kombination mit der Sprache natürlicher. In der Synchronfassung machen die Gesten in Kombination mit dem Text zwar stets Sinn, wirken aber stellenweise kontextloser und weniger betonend (Beispiel Kopfdrehung). Zusätzlich ist zu erwähnen, dass durch ein verschobenes Timing an einer Stelle ein wichtiger Akzent und somit ein essentieller Teil des Subtextes verloren geht („if it wasn't for you“).

Bezüglich der Stimmen und Sprechweisen lässt sich zunächst festhalten, dass nicht davon auszugehen ist, dass die Stimmen in der Synchronfassung als unpassend empfunden werden, wenn sie sich auch in mancher Hinsicht vom Original unterscheiden. Denn, wie in Kapitel 4.3 erläutert, ist eine Ähnlichkeit allgemein nicht notwendig, damit die Stimme als passend angesehen wird. Auch Stimmen und Äußeres der Charaktere lassen sich durchaus miteinander in Einklang bringen. Basierend auf den in Kapitel 4.3 zitierten Aussagen Fodors und Herbsts bezüglich des Zusammenhangs von Stimme und Persönlichkeit besteht durch die unterschiedliche Beschaffenheit von Synchron- und Originalstimmen jedoch durchaus das Potenzial einer Wirkungsänderung. Vor allem die Synchronstimme von Fürst Haraldson hebt sich hörbar von seiner Originalstimme ab. So bleibt zu prüfen, inwiefern die Synchronstimmen dieselbe Persönlichkeit vermitteln, wie die Originalstimmen. Darüber hinaus ist auch die

Sprechweise beider Charaktere von großer Bedeutung. Wie in Kapitel 4.3 erläutert, gibt diese ebenfalls Aufschluss über Persönlichkeit und Befinden eines Charakters. Ziel der Synchronfassung ist es folglich, hier dieselben Emotionen und Persönlichkeitsmerkmale zu übermitteln, wie im Original. Es ist grundlegend davon auszugehen, dass die intendierten Emotionen der Szene auch in der Synchronfassung übermitteln werden – die Frage ist jedoch, in welcher Intensität das der Fall ist. So ist es durchaus denkbar, dass durch die flachere Sprechweise – herbeigeführt durch einen Mangel an Varietät in Bezug auf Lautstärke, Tonfall und Intensität – in der Synchronfassung ein geringerer Grad an Emotionalität übermitteln und unter Umständen auch die Zeichnung der Charaktere verändert wird. Die dynamischere Sprache des Originals vermittelt hingegen womöglich einen höheren Grad an Emotionalität und lässt die Dialoge allgemein kraftvoller und lebendiger wirken. So hat es hier beispielsweise eine gewisse, verstärkende Wirkung, wenn ein Charakter zum Ende seines Satzes leiser oder lauter wird, was in der Synchronfassung nicht der Fall ist. Zudem wird hier grundsätzlich intensiver betont und akzentuierter gesprochen, wodurch Charaktere zusätzlich eindringlicher und Aussagen bedeutsamer wirken können. Zuletzt kann auch die Authentizität des Originals nicht zu 100 Prozent reproduziert werden: Neben der geringeren Varietät der Sprache ist auffällig, dass in der Synchronfassung beispielsweise auch Sprechpausen, Räuspern, Nuscheln, Stocken etc. fehlen, wodurch die Sprache hier weniger natürlich wirkt als im Original. Zudem zählen auch diese Merkmale zur individuellen Sprechweise eines Charakters und liefern Informationen über ihn und sein Befinden, welche somit in der Synchronfassung nicht deutlich werden.

Bezüglich des Inhalts der Dialoge ist zunächst festzuhalten, dass ein Großteil der Szene durchaus sinngemäß übersetzt wurde. Von einer Wirkungsänderung bedingt durch kleinere Umformulierungen – sei es in Bezug auf Wortwahl oder Satzbau – ist nicht auszugehen, da die Bedeutung größtenteils gewahrt bleibt. Dennoch existieren auch hier ein paar prägnantere Veränderungen, die sich möglicherweise auf die Wirkung des Produktes auswirken könnten. Gerade die Wortwahl ist im Original an mehreren Stellen von so großer Bedeutung (u.a. bei „rule“, „equally“, „impossible“), dass die betroffenen Aussagen in der Synchronfassung an Direktheit, Eindringlichkeit und Aussagekraft verlieren. Darüber hinaus wirkt sich die Wortwahl eines Charakters mit hoher Wahrscheinlichkeit auch auf seine wahrgenommene Persönlichkeit aus. Zudem geht durch Umformulierungen teils wichtiger Subtext verloren, wie

etwa bei den Stellen mit „Lord“ und „my friend“ oder bei „if it wasn't for you“ / „wenn du ihn nicht immer unterstützt hättest“, wobei letzteres durch die Umstellung der Satzteile zusätzlich an Aussagekraft und Spannung verliert. Des Weiteren seien jene beiden Fälle genannt, in denen die Synchronfassung tatsächlich auch die Bedeutung verändert; nämlich bei „A spirited man“ und „Is that what is comes down to? To him?“. Wenn sich die Bedeutung einer getätigten Aussage in der Synchronfassung verschiebt, so ist es mit Sicherheit möglich, dass sich dadurch auch die Wirkung der Szene und die Zeichnung der Charaktere verändert. Es sei jedoch noch einmal erwähnt, dass zu einem großen Teil inhaltliche Synchronität erreicht wurde.

5.3 Umfrage

5.3.1 Befragung

Es wurde eine beispielhafte Umfrage mit 10 Teilnehmer/-innen durchgeführt. Im ersten Teil der Umfrage wurden den Teilnehmenden zunächst Fragen zu ihrem Serien-Konsum-Verhalten gestellt. Darunter befanden sich Fragen wie: „Wie häufig schaust du (ursprünglich) englischsprachige Serien?“, „Wie schaust du (ursprünglich) englischsprachige Serien?“ (in Bezug auf die Synchron- oder Originalfassung) und „Was magst du generell lieber – Original- oder Synchronfassung?“. So sollte den Befragten zum einen ein leichter Einstieg ins Thema ermöglicht werden, zum anderen können die angegebenen Tendenzen der Befragten Hintergründe zu darauffolgenden Antworten liefern und so helfen, diese in einen größeren Kontext einzuordnen.

Die Umfrage wurde mithilfe der Umfragen-Plattform *survio* durchgeführt und bestand aus insgesamt 26 Fragen. Im Anschluss an die Einstiegsfragen auf Seite 1 wurden die Teilnehmenden auf Seite 2 gebeten, sich den besagten Abschnitt aus *Vikings* (Staffel 1, Folge 4, Minute 26:59 bis Minute 29:58) in der Synchronfassung zunächst aufmerksam anzusehen und auf sich wirken zu lassen. Sie wurden anschließend aufgefordert, ihre ersten Eindrücke, die empfundene Wirkung von Szene und Charakteren, sowie etwaige Auffälligkeiten bezüglich

der Synchronisation zu notieren. Dieses Vorgehen wurde dann auf Seite 3 wiederholt – mit dem Unterschied, dass den Befragten zuvor die Schlagworte:

- Lippenbewegungen
- Mimik & Gestik
- Stimme & Sprechweise
- Dialog-Inhalte

genannt wurden. Diese Aufteilung hatte zur Grundlage, dass die Befragten nicht von Anfang an auf die spezifischen Anforderungen an die Synchronisation aufmerksam gemacht werden sollten; stattdessen sollte der erste geschilderte Eindruck ein völlig freier sein. Da jedoch die Relevanz eben dieser Anforderungen im Hinblick auf die Wirkung der synchronisierten Fassung geprüft werden sollte, wurde vor dem zweiten Durchlauf auf sie hingewiesen. So sollte zusätzlich geprüft werden, ob den Teilnehmenden gewisse Dinge erst auffallen, wenn sie ihnen zuvor ins Bewusstsein gerufen wurden. Auf Seite 4 wurde den Teilnehmenden schließlich die Szene in der Originalversion gezeigt. Auch hier waren sie zunächst aufgefordert, erste Eindrücke zu notieren, sowie Angaben zur Wirkung von Szene und Charakteren zu machen. Anschließend folgten einige Fragen, die den Vergleich der Wirkung beider Fassungen thematisierten (Beispiel: „Würdest du sagen, dass beide Versionen unterschiedlich auf dich gewirkt haben?“, „Inwiefern?“) und einen Zusammenhang zu den zuvor aufgelisteten Schlagworten (folglich den Anforderungen an die Synchronisation) erfragten. Abschließend wurde die Frage gestellt, welche Version den Teilnehmenden besser gefiel und warum. Aufgrund der Stichprobengröße ist diese Umfrage nicht als repräsentativ zu betrachten.

5.3.2 Auswertung

Analysiert man die Umfrageergebnisse zunächst im Hinblick auf die wahrgenommene Stimmung und Atmosphäre der Szene, so fällt auf, dass diese in beiden Versionen vorwiegend mit den Worten „dunkel“ bzw. „düster“ und „angespannt“ beschrieben wurde. Zudem fielen in beiden Fällen Adjektive wie „verschwörerisch“, „geheimnisvoll“, „ernst“, „nachdenklich“ bzw. „bedacht“, „bedrohlich“ und „nicht bedrohlich“ (in Bezug auf die „Bedrohlichkeit“ der Szene schienen die Meinungen auseinander zu gehen, dies war allerdings ebenfalls in beiden Fällen zu beobachten). Erst in einer tiefergehenden Interpretation der

Szene schien sich die Wirkung beider Versionen langsam voneinander abzuheben. So wurde die Szene in der Synchronfassung beispielsweise mehrfach als „manipulativ“ beschrieben; zudem als „heimtückisch“, „mahnend“, „fordernd“ und „taktisch“ – Begriffe, die allesamt nicht zur Beschreibung der Originalszene genutzt wurden. In Bezug auf die Wirkung der Originalszene wurde geäußert, diese habe „unaufgeregter“, „leiser“ und „subtiler“ gewirkt; außerdem (oder möglicherweise auch eben dadurch bedingt) „insistierender“, „bedrängter“ und „einschüchternder“. Zudem wurde die Originalfassung – anders als die Synchronfassung – als „bedeutungsschwanger“, „spannungsgeladen“ und „weniger beiläufig“ bezeichnet. Die Wirkung beider Versionen schien sich jedoch nicht nur im Hinblick auf die genannten Charakteristika bezüglich der Stimmung der Szene zu unterscheiden, sondern auch in Bezug auf die wahrgenommene Intensität mancher dieser Charakteristika. So wurde u.a. festgestellt, die Originalfassung habe „dunkler“, „angespannter“ und „geheimnisvoller“ gewirkt als ihr synchronisiertes Pendant.

Bezüglich der Charaktere wurde zunächst stellenweise angemerkt, diese hätten im Original erschöpfter und „weniger selbstbewusst“ gewirkt. Begonnen bei Fürst Haraldson wurde dieser in der Synchronfassung am häufigsten als „manipulativ“ (vier Erwähnungen); am zweithäufigsten als „Machtmensch“, „machtgeil“ o.ä. (drei Erwähnungen) bezeichnet. Diese Begriffe finden sich zwar auch in den Beschreibungen des Fürsten aus der Originalversion, allerdings in deutlich geringerer Anzahl (beides wurde hier jeweils nur einmal erwähnt). Bevor jedoch weitere Unterschiede geschildert werden, soll zunächst auf die Gemeinsamkeiten beider Versionen eingegangen werden. In beiden Versionen wurde Fürst Haraldson als ein „Anführer“ bzw. eine „autoritäre“ Persönlichkeit eingeschätzt, die genau weiß, was sie tut, um ihre eigenen Interessen voranzutreiben. Man beschrieb ihn in beiden Fällen als „weise“ und „intelligent“ bzw. „clever“; außerdem als „ruhig“ und „bedacht“. Im Falle der Synchronfassung wurde der Fürst zudem als „listig“ und „scharfsinnig“ bezeichnet; bei der Originalfassung wurde ebenfalls der Begriff „listig“ bzw. „hinterlistig“ verwendet. Die Unterschiede stellten sich jedoch folgendermaßen heraus: dem Fürsten in der Synchronfassung wurde – neben seiner List – eine ganze Reihe weiterer, eher negativ behafteter Eigenschaften zugeordnet. Darunter fanden sich Begriffe wie „heimtückisch“, „abschätzig“, „gierig“, „besserwisserisch“, „unsympathisch“, „unangenehm“, „arrogant“, „berechnend“, „bedrohlich“ und „respektlos“. Des Weiteren wurde er als „konfrontativ“ und „bestimmend“ bezeichnet. Einige, wenige

Stimmen empfanden ihn allerdings auch als „väterlich“, „gutmütig“ und hilfsbereit. Blickt man nun auf die Originalversion, so wurde er hier zwar auch als „listig“ bzw. „hinterlistig“ beschrieben, doch weitere, vergleichbare, negative Adjektive, ähnlich der zuvor genannten, blieben aus. Stattdessen schien der Fokus hier eher auf der geistigen Stärke des Fürsten zu liegen. So wurde er, in Bezug auf das Original, nicht nur als „willensstark“ und „ambitioniert“ beschrieben; Adjektive seinen Intellekt betreffend – „klug“, „clever“, „fokussiert“, „vorausschauend“ – wurden hier deutlich häufiger verwendet.

Rollo wurde in beiden Versionen als eher passiver Zuhörer und Beobachter empfunden, der seine Emotionen unterdrückt. Seine Stimmung wurde als „überlegt“ und „besorgt“ beschrieben; zudem bezeichnete man ihn in beiden Fällen als „beeinflussbar“ und „naiv“. In der Synchron- wie der Originalfassung wurde deutlich, dass er zwar seine wahren Gefühle unterdrückt, eigentlich aber selbst nach Macht strebt. Seine Nachdenklichkeit und seine Passivität schienen in der Synchronversion jedoch noch etwas mehr durchgedrungen zu sein. So wurde er dort nicht nur als „überlegt“ und „besorgt“ bezeichnet, sondern zusätzlich auch als „nachdenklich“ und „verunsichert“, sowie als „ruhig“ und „still“. Darüber hinaus beschrieb man ihn in der Synchronfassung als „vorsichtig“, „skeptisch“ und „zögerlich“, was in Bezug auf das Original ebenfalls nicht der Fall war. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Rollo aus der Synchronfassung als dem Fürsten „untergeben“ bezeichnet wurde. Er habe „Respekt“ vor ihm gehabt, sei „demütig“ und von ihm „eingenommen“ gewesen. Diese Wirkung wurde in Bezug auf das Original nicht beschrieben. Stattdessen schien dieses ein eher forscheres, charakterstärkeres Bild von Rollo zu zeichnen. So wurde er hier beispielsweise als „kühl“, „grob“, „berechnend“, „egoistisch“ und „stolz“ beschrieben, was nicht der Wahrnehmung der Synchronfassung entspricht. In letzterer wurden ihm von einer Stimme sogar „Minderwertigkeitsgefühle“ und ein „fehlender Selbstwert“ zugeschrieben. Bezüglich seines Selbstwertes in der Originalversion schien keine Einigkeit zu herrschen; so beschrieben ihn manche Stimmen hier als „selbstsicherer“ bzw. „gestandener“, andere als „weniger selbstsicher“, „unsicherer“ und „einfacher zu manipulieren“. Des Weiteren wurde er allerdings auch als „jünger“ und „unerfahrener“ bezeichnet.

Anhand der vergleichenden Analyse in Bezug auf die Wirkung von Stimmung und Charakteren der Szene lässt sich bereits hier feststellen, dass gewisse Wirkungsunterschiede zwischen

Original- und Synchronfassung zu bestehen scheinen, was sich auch mit der Wahrnehmung der Umfrageteilnehmer/-innen deckt: Auf die Frage, ob Synchron- und Originalfassung unterschiedlich auf sie gewirkt hätten, antworteten neun von zehn Befragten mit einem „Ja“ oder „Eher ja“ (Ja: sechs, Eher ja: drei). Auf die Frage, inwiefern dies der Fall gewesen sei, wurde die Originalfassung unter anderem als „natürlicher“, „emotionaler“, „authentischer“, „immersiver“ und „verständlicher“ bezeichnet. Zudem wurde erneut aufgegriffen, sie sei „spannender“ bzw. „angespannter“ und „weniger bedrohlich“ gewesen. Bezüglich dieses Aspekts schien jedoch keine Einigkeit zu herrschen; so wurde stellenweise auch die Synchronfassung als „spannender“ und das Original als „langweiliger“ bezeichnet. Mehrfach wurde bezüglich der genannten Frage auch direkt auf die Charaktere eingegangen; diese hätten im Original „anders“ gewirkt bzw. „einen ganz anderen Eindruck gemacht“ und seien hier „eher erfasst“ worden. Auch die Stimmung der Szene sei eine andere und – in Bezug auf Rollos Charakter – „eher lesbar“ gewesen. Doch auch, wenn es folglich eine Vielzahl an Kommentaren gab, die konkrete Wirkungsunterschiede thematisierten, so fanden sich ebenso Kommentare, die die Wirkung der Szene als „nur marginal“ anders oder „nur Details“ als anders empfanden. Zudem äußerte eine Stimme, es habe „kein[en] Unterschied“ gegeben.

Auf die Frage, mit welcher oder welchen der genannten Synchronitätsarten die Teilnehmenden die Wirkungsänderungen am ehesten in Verbindung bringen würden, erhielt die Option „Synchronstimmen“ sieben Stimmen, der Punkt „Zusammenspiel zwischen Mimik & Gestik des Schauspielers und der Synchronstimme“ sechs Stimmen, „Dialog-Inhalte“ drei Stimmen und „Lippensynchronität“ zwei Stimmen (Mehrfachnennung möglich). Dies deckt sich auch mit dem Inhalt der diesbezüglichen Kommentare; hier fanden sich am häufigsten Äußerungen zu den Stimmen der Charaktere, sowie zur Mimik und Gestik der Originalschauspieler in Kombination mit den Synchronstimmen. Bezüglich der Stimmen wurde zunächst angemerkt, diese hätten im Original „andere Persönlichkeiten“ ausgedrückt. Ein Teilnehmender kam zu dem Schluss, Fürst Haraldson habe im Original, bedingt durch seine Stimmfarbe, „weiser“ gewirkt als in der Synchronfassung. Rollo hingegen habe, ebenfalls bedingt durch seine Stimmfarbe, im Original „selbstsicherer“ gewirkt. Auch eine weitere Stimme äußerte, Stimme und Betonung hätten Einfluss auf die Wirkung der Charaktere gehabt. Im weiteren Verlauf wurde besonders die Stimme von Fürst Haraldson noch häufiger thematisiert. Eine Stimme bezeichnete die Synchronisation des Fürsten lediglich als „anders“;

weitere Stimmen empfanden seine Synchronstimme jedoch als „spannender“ und „kräftiger“; die Originalstimme hingegen „langweilig“ und „weniger markant“. Bezüglich der Sprechweise wurde festgestellt, dass diese im Original allgemein „natürlicher“ und freier klang. Zudem fiel auf, dass hier Slang genutzt wurde, ein Akzent vorhanden war und mehr Sprechpausen zu hören waren. Auch die wechselnde Sprechlautstärke innerhalb der Szene wurde thematisiert. Die Synchronstimmen wurden als passend zur Optik der Darsteller bezeichnet.

Bezüglich der Synchronität von Mimik & Gestik schienen die Meinungen auseinander zu gehen. So äußerten einige Stimmen, Synchronisation und Stimmen hätten gut zur Mimik der Schauspieler gepasst. Andere waren allerdings der Ansicht, dass sich Synchronisation und Ausdruck der Charaktere nicht ganz in Einklang bringen ließen. Mimik und Lippenbewegungen seien „energetischer“ und „emotionaler“ gewesen als die Stimmen auf der Tonspur, deren „hölzerne Emotion“ nicht zum Gesicht gepasst hätte. Zudem wurde angemerkt, die Gestik habe allgemein „mehr englisch“ gewirkt.

Den Inhalt der (übersetzten) Dialoge betreffend fanden sich nicht allzu viele Kommentare. Wohl wurde vereinzelt angemerkt, es habe „inhaltliche Unterschiede“ gegeben, die zeitweise dafür gesorgt hätten, dass die Synchronfassung an manchen Stellen weniger verständlich gewesen sei. Hier habe die Originalversion „mehr Sinn“ gemacht (Es wurde sich hier auf die Beschreibung von Ragnar zu Beginn der Szene bezogen, welche auch in Kapitel 5.2.4 thematisiert wurde). Des Weiteren wurde der Text der Originalfassung als „besser“; die Wortwahl als „authentischer“ bezeichnet. Eine andere Stimme merkte jedoch an, dass hier die „Wortwahl irrelevant“ sei, da die Übersetzung an sich „sehr passend“ gewesen sei.

Bezüglich der Lippensynchronität fanden sich allgemein die wenigsten, bzw. die neutralsten Kommentare. Mehrere Stimmen merkten an, der Synchronton habe gut bis „ziemlich gut“ zu den Lippenbewegungen der Schauspieler gepasst. Vereinzelt wurde angemerkt, dass „manches nicht lippensynchron“ gewesen sei und dass, wie im Abschnitt über die Synchronität der Mimik & Gestik bereits erwähnt, die Lippenbewegungen „energetischer“ gewirkt hätten, als die hörbaren Synchronstimmen.

Bezüglich der allgemeinen Auffälligkeit von Asynchronitäten in Bezug auf die verschiedenen Synchronitätsarten lässt sich feststellen, dass die meisten bemerkten Asynchronitäten den Teilnehmenden schon vor der expliziten Auflistung der Anforderungen aufgefallen zu sein scheinen. So wurden auf die Frage nach Auffälligkeiten bei der Synchronisation Themen wie Lippensynchronität, Synchronstimmen und Gestik noch vor Nennung der Schlagworte aufgegriffen. Im zweiten Durchlauf – nach Nennung der Schlagworte – schien jedoch vor allem der Blick auf die Lippensynchronität geschärft worden zu sein. So gaben hier drei der Befragten an, der Synchronton habe für sie gut zu den Lippenbewegungen der Schauspieler gepasst. Zudem wurden auch hier mehrfach die Synchronstimmen, sowie zusätzlich die Mimik der Schauspieler thematisiert. Bezüglich der Wirkung von Szene und Charakteren schien sich in diesem zweiten Durchlauf jedoch nicht allzu viel verändert zu haben. So gab es – wenn überhaupt – Kommentare der Art „etwas selbstsicherer“ (in Bezug auf Rollo) oder „gewinnender“ (in Bezug auf Fürst Haraldson), jedoch nichts, was dem ersten Eindruck der Szene widersprechen würde. Die explizite Auflistung der Anforderungen an die Synchronisation scheint die Bewertung der Szene daher nicht grundlegend verändert zu haben. So gaben in jedem Fall fünf bis sechs der Teilnehmenden an, an der Wirkung der Szene, sowie der beiden Charaktere, habe sich auch nach dem zweiten Schauen nichts verändert.

Im Hinblick auf die Frage, welche Version ihnen besser gefallen habe, stimmten schließlich neun von zehn Befragten für die Option „Originalfassung“. Dies wurde vor allem mit einem höheren Grad an Emotionalität, Authentizität, Sinnhaftigkeit, einem höheren Unterhaltungswert, passenderen Stimmen und einem besser gezeichneten Bild der Charaktere begründet. Interessant ist, dass zu Beginn der Umfrage noch fünf Teilnehmende angaben, sie würden lieber die Synchronfassung schauen, die weiteren Fünf stimmten für das Original. Bezüglich der wichtigsten Merkmale einer guten Synchronisation waren dort vor allem passende Stimmen, vermittelte Emotion, sinnhafte Dialoge und Lippensynchronität genannt worden.

5.3.3 Interpretation

Es stellt sich heraus, dass im Hinblick auf das untersuchte Beispiel – sowohl in Bezug auf die allgemeine Wirkung und Stimmung der Szene, als auch die Wirkung der Charaktere – durchaus

gewisse Wirkungsunterschiede zwischen der Synchron- und der Originalfassung zu bestehen scheinen. Dies bestätigt sich auch durch die Angaben der Umfrageteilnehmenden: 90 Prozent stimmten der generellen Existenz von Wirkungsunterschieden (eher) zu. So wurde die Stimmung der Szene in beiden Fällen zunächst sehr ähnlich beschrieben (v.a. als „düster“, „angespannt“, „geheimnisvoll“); darüber hinaus ließen sich allerdings durchaus Unterschiede erkennen (Synchro: u.a. „manipulativ“, „taktisch“, „mahrend“; Original: u.a. „subtiler“, „unaufgeregter“, „insistierender“). Auch, wenn sich beide Beschreibungen nicht grundlegend zu widersprechen scheinen, so scheint hier durch die Synchronisation dennoch ein unterschiedlicher Fokus gesetzt worden zu sein. Darüber hinaus ist auffällig, dass sich – ähnlich, wie in Kapitel 5.2 vermutet – tatsächlich auch die Intensität einzelner, wahrgenommener Stimmungen zu unterscheiden schien. So wurden zur Beschreibung der Originalszene vermehrt Adjektive im Komparativ verwendet, um auszudrücken, diese habe im Vergleich zur Synchronfassung noch „dunkler“, „angespannter“ oder „geheimnisvoller“ gewirkt.

Ähnlich wie bei der Stimmung der Szene, herrschte bei der grundlegenden Einschätzung der Charaktere zunächst Einigkeit. So wurde Fürst Haraldson in beiden Versionen als kluger, machthabender Anführer und Rollo als zurückgenommener, nach Macht strebender Zuhörer bezeichnet. Die tiefergehende Interpretation der Charaktere schien sich jedoch, – vor allem in Bezug auf Fürst Haraldson – durchaus zu unterscheiden. Bezüglich der Synchronfassung bezeichnete man Fürst Haraldson häufig als „manipulativ“ und „machtgeil“ o.ä., was in Bezug auf das Original weniger der Fall war. Allgemein schien das Persönlichkeitsbild des Fürsten in der Synchronfassung deutlich negativer behaftet zu sein. Zwar wurde er in beiden Versionen gleichermaßen als „hinterlistig“ o.ä. bezeichnet; dem Fürsten aus der Synchronfassung wurde allerdings noch eine ganze Reihe weiterer, negativ-behafteter Adjektive zugeschrieben, was in Bezug auf das Original nicht gesagt werden kann. So schien der Fokus hier eher auf seiner manipulativen, mehr auf sich bedachten Seite zu liegen, während der Fokus im Original eher auf seiner Intelligenz und allgemeinen geistigen Stärke zu liegen schien. Dies stellt, im Hinblick auf die Handlung der Szene, einen durchaus bedeutsamen Unterschied dar. Die größten Unterschiede bezüglich Rollo schienen zu sein, dass er in der synchronisierten Version zum einen als demütig und untergeben beschrieben wurde, zum anderen, dass ihm hier eine gewisse Skepsis gegenüber den Intentionen des Fürsten zugeschrieben wurde, welche dem

Rollo aus dem Original zu fehlen schien. Zudem wurde, in Bezug auf die Synchronfassung, seine Nachdenklichkeit und Passivität häufiger betont, sodass er dem Anschein nach hier insgesamt vorsichtiger und zurückgenommener wirkte. Die Originalfassung schien hingegen ein eher charakterstärkeres Bild zu zeichnen. Hier wurde er u.a. als „stolz“, „grob“ und „egoistisch“ beschrieben. Begriffe dieser Art wurden zur Beschreibung seines Charakters in der Synchronfassung nicht verwendet.

Abgesehen von konkreten Wirkungsunterschieden wurde angemerkt, das Original sei allgemein „authentischer“, „emotionaler“, „natürlicher“, „verständlicher“ und „immersiver“ gewesen. Betrachtet man die von den Befragten genannten Merkmale einer gelungenen Synchronisation, so lässt sich ein Zusammenhang zu der Tatsache erkennen, dass hier ein Großteil der Teilnehmenden angab, das Original habe ihnen besser gefallen, als die Synchronfassung. Blickt man gesammelt auf die herausgestellten Wirkungsunterschiede, so ist festzustellen, dass es sich dabei nicht um grundlegende, sondern eher um subtile Veränderungen zu handeln scheint. So wurde sowohl die Wirkung der Szene, als auch die der beiden Charaktere, in ihren Grundzügen erst einmal gleich beschrieben und begann erst auf einer tiefergehenden und detailreicheren Ebene, sich schließlich in Teilen voneinander abzuheben. Hier wurden dann allerdings teils durchaus unterschiedliche Fokusse gesetzt.

Laut Angaben der Teilnehmenden schienen die beschriebenen Wirkungsänderungen am ehesten auf die Bereiche der Charaktersynchronität / Synchronität der Stimme, sowie der Synchronität der Mimik & Gestik zurückzuführen zu sein. So erhielten die Optionen „Synchronstimmen“ und „Zusammenspiel zwischen Mimik & Gestik des Schauspielers und der Synchronstimme“ auf die Frage, wo die Befragten selbst den Ursprung der Wirkungsänderungen sahen, die meisten Stimmen (Synchronstimmen sieben, Mimik & Gestik sechs). Zudem wurden in den Antworten der Befragten Auffälligkeiten oder Asynchronitäten bezüglich dieser Synchronitätsarten am häufigsten thematisiert. Blickt man auf die Stimmen und Sprechweisen, so schienen die Stimmen aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit tatsächlich nicht vollends dieselben Persönlichkeiten übermittelt zu haben. Auch von den Befragten wurde mehrfach ein direkter Zusammenhang zwischen Stimme und (unterschiedlich) wahrgenommener Persönlichkeit thematisiert. Eine Stimme äußerte sogar ganz direkt, sie habe in den Originalstimmen den Ursprung des weiseren Persönlichkeitsbildes

des Fürsten und des selbstbewussteren Persönlichkeitsbildes von Rollo gesehen. Stimme und Persönlichkeit schienen somit durchaus als zusammenhängend wahrgenommen worden zu sein, was die zuvor zitierten Aussagen Fodors und Herbsts noch einmal bestätigt. Vor allem die Synchronstimme von Fürst Haraldson wurde von den Befragten mehrfach thematisiert und zu seiner Originalstimme in Kontrast gesetzt. So wurden, in Bezug auf den Fürsten, mehr Unterschiede bezüglich der Stimmqualität und ihrer Wirkung beschrieben, als es bei Rollo der Fall war, und auch das Persönlichkeitsbild des Fürsten schien sich – mit Blick auf Kapitel 5.3.2 – in beiden Versionen stärker voneinander abzuheben. Folglich bestätigt sich ein Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Stimmen und unterschiedlich wahrgenommenem Persönlichkeitsbild, wie er auch in Kapitel 5.2 vermutet wurde. Trotz der unterschiedlichen Natur und Wirkung der Stimmen kann jedoch nicht gesagt werden, dass diese in der Synchronfassung als unpassend in Kombination mit dem Äußeren der Charaktere empfunden wurden, was sich ebenfalls mit den Ergebnissen der vorangegangenen Analyse deckt. Erst nach einem Vergleich mit den Originalstimmen wurden diese vermehrt als besser bzw. passender empfunden, was jedoch bestätigt, dass diese Empfindung – wie in Kapitel 4.3.1 thematisiert – nicht ohne Kenntnis des Originals existiert, da die Synchronstimmen zuvor zu keinem Zeitpunkt als unpassend bezeichnet wurden. Zuletzt wurde auch die teils unterschiedliche Sprechweise thematisiert, allerdings nicht in dem Ausmaß, wie in Kapitel 5.2 angenommen. So fiel den Befragten beispielsweise auf, dass im Original mehr Nebengeräusche und Sprechpausen, sowie Slang und Dialekt zu hören waren und auch die Unterschiede hinsichtlich der Lautstärke wurden aufgegriffen. Ein Mangel an Varietät, Dynamik oder eine insgesamt flachere Sprechweise schien den Befragten jedoch nicht (negativ) aufgefallen zu sein. So wurde in Verbindung mit der Sprechweise auch kein Verlust an Emotionalität oder Bedeutsamkeit angemerkt, wie zuvor in Kapitel 5.2.5 vermutet. Da die Originalfassung allerdings grundlegend als emotionaler bezeichnet wurde, besteht hier möglicherweise dennoch ein Zusammenhang. Zudem wurde festgestellt, dass die Sprechweise im Original natürlicher wirkte, was sich mit ebenfalls dem natürlicheren Gesamteindruck in Verbindung bringen lässt.

Auch bezüglich der Synchronität der Mimik & Gestik wurden einige Asynchronitäten thematisiert, welche – laut Umfrageergebnissen – auch in Zusammenhang mit der veränderten Wirkung der Szene standen. So wurden unter anderem Mimik und

Synchrondialog in der Kombination als unpassend bezeichnet, was mehrfach damit begründet wurde, dass die Mimik hier „emotionaler“ gewesen sei, als die Sprache. Es liegt nahe, dass diese Empfindung am ehesten auf versetzte Timings (u.a. bezüglich der Nuklei) und/oder die wesentlich akzentuiertere und dynamischere Sprache des Originals zurückzuführen ist, da diese mit Sicherheit auch zu einem gewissen Grad über die Emotionalität der Mimik bestimmt. Darüber hinaus konnten im Rahmen der Analyse keine sinngemäßen Asynchronitäten festgestellt werden. Auf indirekte Weise schien die flachere Sprechweise der Synchronfassung hier also doch noch aufgefallen zu sein, da ihr (geringerer) Grad an Emotionalität und Lebendigkeit als nicht passend zu dem der sichtbaren Mimik & Gestik empfunden wurde. So nahmen Sprechweise und Mimik in der Kombination dem Anschein nach einen gewissen Einfluss auf die Stimmigkeit und Emotionalität der Szene.

Inhalt und Lippensynchronität schienen insgesamt nur wenig Einfluss auf die Wirkung der Szene genommen zu haben. So wurden diese beiden Synchronitätsarten von den Befragten allgemein nur wenig thematisiert und kaum zu den Wirkungsunterschieden in Verbindung gesetzt. Bezüglich der Lippensynchronität lässt sich sagen, dass ein Großteil der zuvor festgestellten Asynchronitäten tatsächlich gar nicht erst wahrgenommen wurde, was bestätigt, dass grade die qualitative Lippensynchronität nicht überaufmerksam analysiert wurde. Auch die im Rahmen der Analyse beschriebenen Asynchronitäten im Hinblick auf die teils unterschiedliche Sprechgeschwindigkeit wurden nicht thematisiert und schienen somit ebenfalls keinen Einfluss auf die Wirkung der Szene gehabt zu haben. Wohl wurde vereinzelt angemerkt, die Lippenbewegungen seien – ebenso wie die Mimik – „emotionaler“ und „energetischer“ gewesen, als die hörbare Sprache. Dies ist wohl am ehesten – wie auch im Falle der Mimik – auf die akzentuiertere, dynamischere Sprache des Originals (bzw. die flachere Sprache der Synchronfassung) zurückzuführen. Dem Inhalt der Dialoge schien im Hinblick auf die Wirkung der Szene ähnlich wenig Bedeutung zugemessen worden zu sein. Auch hier wurden so gut wie keine Asynchronitäten thematisiert. So schienen Umformulierungen, eine indirektere Wortwahl oder ein veränderter bzw. verlorener Subtext allesamt nicht (als wirkungsrelevante Faktoren) wahrgenommen worden zu sein. Auch die geschilderten Bedeutungsänderungen fielen den Teilnehmenden – mit einer Ausnahme – gar nicht erst auf. Wohl wurde die Wortwahl allerdings stellenweise als authentischer und verständlicher empfunden, was sich in den Gesamteindruck der Originalszene miteinfügt.

6 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Synchronisation die Wahrnehmung der untersuchten Beispielszene durchaus auf gewisse Weise zu verändern scheint. Sowohl im Hinblick auf die Stimmung der Szene, als auch die Charaktere bzw. ihre wahrgenommene Persönlichkeit ließen sich gewisse Wirkungsunterschiede feststellen. Auch, wenn es sich dabei nicht um grundlegende Veränderungen handelt, so wurden an mehreren Stellen dennoch unterschiedliche Fokusse gesetzt. So wurde die Stimmung der Szene größtenteils ähnlich, in Nuancen allerdings unterschiedlich beschrieben; zudem schien ein Teil der wahrgenommenen Stimmungen in der Synchronfassung weniger intensiv gewirkt zu haben. Im Hinblick auf die Charaktere lässt sich sagen, dass die Synchronisation durchaus Einfluss auf die Persönlichkeitsbilder genommen zu haben scheint. Auch hier blieb ein gewisses Grundgerüst bestehen, während sich einzelne Aspekte dagegen – teils deutlich – voneinander unterschieden. Vor allem in Bezug auf Fürst Haraldson waren diese Veränderungen durchaus von Belang im Hinblick auf den Kontext der Szene. So stellt das eher manipulative, negativ behaftete Persönlichkeitsbild des Fürsten einen bedeutsamen Kontrast zu seinem eher weiseren, intellektuelleren Persönlichkeitsbild aus der Originalfassung dar. Doch auch in Bezug auf Rollo ließen sich einige, bedeutsame Veränderungen feststellen, wie z.B. seine Skepsis oder seine Untergebenheit. Zudem schien die Synchronisation – unabhängig von der expliziten Wirkung von Szene und Charakteren – einen gewissen (mindernden) Einfluss auf die Emotionalität, Authentizität, Natürlichkeit und Verständlichkeit der Szene gehabt zu haben, was mit dafür sorgte, dass die Originalversion den Befragten hier besser gefiel. Laut Angaben der Befragten schienen die Wirkungsänderungen am ehesten auf den Bereich der Synchronität der Mimik & Gestik und auf die Synchronstimmen bzw. den Bereich der Charaktersynchronität zurückzuführen zu sein. So bestätigt sich, im Hinblick auf die Stimmen, ein Zusammenhang zur (unterschiedlich) wahrgenommenen Persönlichkeit der Charaktere; die Sprechweise hingegen schien hierbei von unerwartet geringer Relevanz zu sein. Diesbezüglich wurde nur ein kleiner Teil der zuvor identifizierten Asynchronitäten thematisiert. In Kombination mit der Mimik schien die Sprechweise jedoch auf gewisse Weise als störend wahrgenommen worden zu sein, da hier ein geringerer Grad an Emotionalität festgestellt wurde. Auch die Gesamtwirkung der Szene wurde als weniger emotional beschrieben, wodurch ein Zusammenhang durchaus denkbar ist. Im Gegenzug trug die Sprechweise der

Originalfassung zu einem natürlicheren Gesamtbild bei. Zusätzlich zur Charaktersynchronität wurde durch die vorliegende Untersuchung die Relevanz der Synchronität der Mimik & Gestik deutlich. Asynchronitäten in diesem Bereich wurden vermehrt thematisiert und mit den Wirkungsänderungen in Verbindung gebracht. Ob diese Empfindung jedoch vor allem auf die Kombination mit der flacheren Synchronsprache, oder auch auf versetzte Timings, u.a. in Bezug auf die Nuklei, zurückzuführen ist, ist unklar. Der Lippensynchronität wurde wie erwartet wenig Relevanz im Hinblick auf die Wirkung der Szene zugemessen; Asynchronitäten wurden kaum bemerkt. Die inhaltliche Synchronität schien hingegen von deutlich geringerer Bedeutung für die Wirkung zu sein, als zuvor angenommen wurde. Auch hier wurden von den Befragten fast keine der herausgestellten Asynchronitäten bemerkt bzw. thematisiert. Der Inhalt der Originalfassung schien jedoch für ein höheres Maß an Authentizität und Verständlichkeit zu sorgen. Generell lässt sich sagen, dass – im Hinblick auf alle Synchronitätsarten – nur ein sehr kleiner Teil der zuvor identifizierten Asynchronitäten dem späteren Publikum auch tatsächlich ins Auge fiel. Ein noch kleinerer Teil war es, der schließlich auch als wirkungsrelevant betrachtet wurde. Die explizite Auflistung der Anforderungen an die Synchronisation schien keinen Einfluss auf die Wirkung der Szene genommen zu haben. Ein Großteil der bemerkten Asynchronitäten wurde bereits vor der Nennung festgestellt.

Im Hinblick auf das untersuchte Beispiel kann keinesfalls gesagt werden, dass es sich bei Original- und Synchronfassung um zwei gänzlich konträr wirkende Fassungen handelt – dennoch gelingt es der Synchronisation, in gewissen Nuancen Einfluss auf die Wirkung des Produktes zu nehmen und einzelne Aspekte anders darzustellen oder zu zeichnen. Die Synchronisation scheint demnach durchaus in der Lage zu sein – wenn auch, mit Blick auf das Beispiel, nur in unterschiedlich großen Teilen und bis zu einem gewissen Grad – die Wahrnehmung eines filmischen Produktes zu verändern. Besonderer Relevanz kamen in diesem Fall der Charaktersynchronität bzw. Synchronität der Stimme, sowie der Synchronität der Mimik & Gestik zu. Da es sich um eine beispielhafte Kombination aus Analyse und Umfrage handelt, ist unsicher, ob in diesem Punkt von Allgemeingültigkeit ausgegangen werden kann. Dennoch scheint gerade der Natur der Synchronstimmen eine hohe Relevanz in Bezug auf die Wirkung des Produktes zugemessen worden zu sein.

7 Literaturverzeichnis

Literaturverzeichnis

Bawden, L. A. & Tichy, W. (1983). *Buchers Enzyklopädie des Films* (2. Aufl., Bd. 2). Bucher.

DWDL.de GmbH & Krei, A. (2015, 24. Februar). *ProSieben setzt „Vikings“ mit neuen Stimmen fort*. DWDL.De. Abgerufen am 23. März 2022, von https://www.dwdl.de/nachrichten/49866/prosieben_setzt_vikings_mit_neuen_stimmen_fort/

Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Helmut Buske Verlag Hamburg.

Götz, D. & Herbst, T. (1987). *Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation* (12.1 Aufl.). AAA.

Herbst, T. (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie (Linguistische Arbeiten, 318, Band 318)* (Reprint 2010 Aufl.). De Gruyter.

Herbst, T. (2015). Filmsynchronisation als sprachliche Redundanzreduzierung. Fragen für die (kognitive) Linguistik. In T. Bräutigam & N. D. Peiler (Hrsg.), *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation* (S. 97–120). Schüren.

Leinert, C. (2015). Kann Synchronisation dem Original gerecht werden? Anmerkungen einer Supervisorin. In N. D. Peiler & T. Bräutigam (Hrsg.), *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation* (S. 49–65). Schüren.

Manhart, S. (1998). Synchronisation (Synchronisierung). In M. Snell-Hornby (Hrsg.), *Handbuch Translation* (S. 264–266). Stauffenburg.

- Naumann, G. (2015). Das unsichtbare Handwerk. Zu grundlegenden Aspekten der Synchronisation. In T. Bräutigam & N. D. Peiler (Hrsg.), *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation* (S. 29–48). Schüren.
- Pilz, A. (2009, September). *Filmsynchronisation und Übersetzungskritik anhand der Fernsehserie Gilmore Girls* (Diplomarbeit, Philosophie).
<https://core.ac.uk/download/pdf/11587611.pdf>
- Pisek, G. (1994). *Die grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Reiß, K. & Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Linguistische Arbeiten, 147, Band 147)* (Reprint 2010 Aufl.). Max Niemeyer.
- serienjunkies.de. (o. D.). *Vikings*. Serienjunkies. Abgerufen am 23. März 2022, von <https://www.serienjunkies.de/vikings/#fakten>
- Whitman-Linsen, C. (1994). *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Peter Lang.