

Nathalie Mälzer

Der Einfluss der Übersetzungsmodalitäten auf den filmischen Dialog

The Impact of the Modalities of Translation on Filmic Dialogue – Abstract

This paper deals with the specific problems that may arise during the dubbing or subtitling of dialogues in movies. There are significant differences between these two forms, as is shown by a detailed analysis of the respective translation process and of the relationship between original and translated film in both cases. It is assumed that the specific relation between the source text and the target text has a further impact on the shape of the dialogues in the dubbed and subtitled version of the film. To examine this, some examples from the German dubbed and subtitled version of the movies *Entre les murs (Die Klasse)* by Laurent Cantet and *La Haine (Hass)* by Mathieu Kassovitz are compared to the corresponding passages in the original. Our examination shows that the shape of the verbal text in the target language is not merely a product of translation problems specific to a particular language-pair or of the competence of individual translators, but results from the fact that – beyond genre and medium – the modality of the translation also plays an essential role.

1 Das Übersetzen semiotisch komplexer MedienTEXTE

Der Gegenstand interlingualer Übersetzungen umfasst längst nicht nur klassische Printtexte, sondern erstreckt sich auch auf solche Texte, die semiotisch komplexe Gebilde formen und über den auditiven und/oder visuellen Kanal wahrgenommen werden können. Sie werden im Folgenden als *MedienTEXTE* bezeichnet, im Gegensatz zu *Medientexten*, die nur dem verbalen Anteil eines gegebenenfalls umfassenderen Gesamtgebildes entsprechen. Das Spektrum fiktionaler MedienTEXTE reicht vom monomodalen Comic oder Hörspiel bis zu multimodalen Formen wie dem Hypertext, Spielfilm oder der Theateraufführung. Es liegt auf der Hand, dass semiotisch komplexe, multimodale MedienTEXTE andere Anforderungen an ihre Übersetzer stellen, als monomodale monosemiotische MedienTEXTE, wie der Roman. Im Laufe der Mediengeschichte haben sich in den verschiedenen Ländern unterschiedliche Übersetzungsformen entwickelt. Im Filmbereich etwa haben sich in Deutschland insbesondere zwei Formen der interlingualen Übersetzung herausgebildet: die Synchronisation und die Untertitelung. Beide unterscheiden sich durch eine Reihe unterschiedlicher Modalitäten. *Modalität* wird hier nicht nur im Sinne des *Kanals* benutzt, über den die Übersetzung rezipiert wird, sondern auch im Sinne des Arbeits-

prozesses, der die Entstehung der Übersetzung und die Art und Weise ihrer Einbindung in den ZielmedienTEXT umfasst.

Welchen Einfluss diese Modalitäten auf die Gestalt des übersetzten Textes haben können, soll im Folgenden für den MedienTEXT Spielfilm anhand zweier französischer Beispiele gezeigt werden, die ins Deutsche sowohl untertitelt als auch synchronisiert wurden. Dabei zielt der Vergleich der Untertitel- und Synchronfassung mit dem Original nicht auf die Frage nach der grundsätzlich besser geeigneten Übersetzungsform, sondern es soll mittels der Analyse kurzer Filmauszüge gezeigt werden, welchen Einfluss die unterschiedlichen Übersetzungsmodalitäten auf die Gestaltung der Filmdialoge haben und auf welche weiteren Faktoren textuelle Unterschiede bei der Synchronisation und der Untertitelung zurückgeführt werden können. Bei den ausgewählten Beispielen handelt es sich um die Spielfilme *Entre les murs (Die Klasse)* von Laurent Cantet aus dem Jahr 2008 und *La Haine (Hass)* von Mathieu Kassovitz aus dem Jahr 1995, die sich – jeder auf seine Weise – durch einen ausgeprägten Gebrauch von nicht-standardsprachlichem Französisch auszeichnen.

Da sich die Frage nach dem Einfluss der Übersetzungsmodalität auf die Gestaltung des verbalen Medientextes in MedienTEXTEN nicht auf die Übersetzung von Spielfilmen beschränkt, sondern auch bei den anderen erwähnten MedienTEXTEN eine wichtige Rolle spielt, sollen zunächst vier Leitfragen vorgestellt werden, die für den Vergleich zwischen einem OriginalmedienTEXT (AT) und seinen zielsprachlichen Fassungen (ZT) grundlegend erscheinen. Im Anschluss wird ein kurzer Überblick über die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Zieltexten beim Spielfilm (ZT und ZT'), Übertitelung und Synchronisation, gegeben. Hier wird insbesondere auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem verbalen Ausgangstext und dem verbalen Zieltext während der Entstehung der Übersetzung und das Verhältnis zwischen Medientext und MedienTEXT in der Zielsprache eingegangen.

2 Fragen zur Analyse übersetzter MedienTEXTE

Für den Vergleich eines ausgangssprachlichen Medientextes mit seiner/n Übersetzung(en) stellen sich im Wesentlichen vier Hauptfragen:

- (1) Welche Merkmale kennzeichnen den Ausgangstext und wie sind diese im Zieltext wiedergegeben?
- (2) Welche Funktion(en) erfüllen die verbalen Anteile im Ausgangstext und im Zieltext?
- (3) Welche Bedeutungsverschiebungen lassen sich gegebenenfalls zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext feststellen?
- (4) Auf welche Ursachen sind diese Bedeutungsverschiebungen zurückzuführen?

Da es sich bei den verbalen Anteilen eines Spielfilms meist um Dialoge handelt, zielt die erste Frage in dieser Untersuchung vor allem auf die dialogische Struktur und die

Mündlichkeitsmerkmale des Medientextes. Der Begriff *Mündlichkeit* ist hier im Sinne von Koch und Oesterreichers (1985: 19) konzeptioneller Mündlichkeit und nicht der medialen Realisierung des Textes zu verstehen. Typische Mündlichkeitsmerkmale lassen sich auf lautlicher, syntaktischer oder semantischer Ebene finden. Insofern es sich bei den zu untersuchenden MedienTEXTEN jedoch um Spielfilme handelt, die auf einem Drehbuch basieren – auch wenn im Fall von Cantets Film den Schauspielern Improvisationsspielräume gelassen wurden –, haben wir es mit fiktionalen Dialogen und nicht etwa mit spontan gesprochener Alltagssprache zu tun. Daher erscheint es sinnvoll, den von Goetsch (1985) für die Literatur geprägten Begriff der “fingierten Mündlichkeit” auch auf den Film anzuwenden,¹ selbst wenn es zwischen der Gestaltung von Dialogen in Literatur und Film eine Reihe von Unterschieden gibt.² Diese sind vor allem darauf zurückzuführen, dass die Dialoge in Literatur und Film über unterschiedliche Kanäle vermittelt werden. Im Film werden sie außerdem von paralinguistischen Elementen und häufig auch von Gestik und Mimik begleitet, während Dialoge in der Literatur in höherem Maße in den narrativen Diskurs eingebettet und mit ihm auf vielfältige Weise verschränkt sind. Allen fiktionalen MedienTEXTEN ist jedoch gemeinsam, dass die Dialoge aus der Feder eines oder mehrerer Autoren stammen, und zwar in schriftlicher Form, ganz gleich ob es sich um einen Spielfilm,³ ein Theaterstück, einen Roman, einen Hypertext oder einen Comic handelt, und dass die Autoren durch die Stilisierung der Dialoge bestenfalls die Illusion realistischer Alltagssprache erzeugen können – sofern dies überhaupt angestrebt wird. Diese Stilisierung stellt daher nur eine Auswahl der Mündlichkeitsmerkmale dar, die Alltagsgespräche kennzeichnen, und nimmt je nach Genre, Medium, Stil und Absicht des Autors unterschiedliche Ausprägungen an.

Eine wesentliche Funktion der fingierten Mündlichkeit beim Spielfilm ist wohl der Versuch, beim Publikum den Schein zu erwecken, es sei zufälliger Zeuge eines spontanen Gesprächs. Sie unterstützt somit die Wahrung der “Suspension of disbelief” (Coleridge 1817/1907: 6), indem sie gegenüber dem Publikum, dem “äußeren Kommunikationssystem” (Pfister 2010: 33), die Fiktion miteinander kommunizierender Figuren erzeugt (inneres Kommunikationssystem). Vanoye (1985: 116) bezeichnet letztere als horizontale Ebene der Kommunikation, der hier der Begriff der mimetischen Funktion (Mälzer-Semlinger 2011: 217-218) vorgezogen wird. Dem stellt er die so genannte vertikale, aufs Publikum gerichtete, Ebene der Kommunikation gegenüber, was jedoch als etwas irreführende Bezeichnung empfunden werden kann. Remael (2008: 60)

¹ Vgl. Kobus: “Es mag zwar befremdlich wirken, den Begriff fingierte Mündlichkeit auf den Filmdialog zu übertragen, da dieser ja bereits medial mündlich realisiert wird. Da jedoch der Filmdialog konzeptionell schriftlich und medial in einen Text eingebunden ist, erscheint diese Übertragung dennoch angemessen.” (Kobus 1998: 41).

² John Kristian Sanaker (2011) zeigt in seiner Studie über die Mehrsprachigkeit im frankophonen Film eine Reihe interessanter Unterschiede zwischen dem Film und der Literatur im Umgang mit sprachlichem Realismus auf.

³ Beim Spielfilm und beim Theaterstück muss diese Aussage allerdings eingeschränkt werden, da spontane Improvisationen der Schauspieler grundsätzlich möglich sind.

spricht an dieser Stelle klarer von "narrative-informative, structuring and interactional" Funktionen, was die möglichen Funktionen allerdings noch nicht erschöpft. Denn neben der Tatsache, dass Dialoge dem Zuschauer auf mehr oder weniger subtile Weise Informationen über die Handlung und über die Figuren vermitteln, können sie auch rein unterhaltende oder ästhetische Funktionen erfüllen (Mälzer-Semlinger 2011: 217-218). Die Analyse der Funktionen des Dialogs im Ausgangstext ist insofern wichtig, als abweichende Funktionen im Zieltext zu Bedeutungsverschiebungen gegenüber dem Original führen können. Womit diese Bedeutungsverschiebungen zusammenhängen, bildet die abschließende Frage der Analyse. Zu diesem Zweck sollte differenziert werden, auf welche Kategorien von übersetzerischen Problemen sich die Bedeutungsverschiebungen zwischen Zieltext und Ausgangstext zurückführen lassen.⁴

3 Kategorien von Übersetzungsproblemen in MedientEXTEN

Die Probleme, die beim Übersetzen von Medientexten ins Gewicht fallen können, lassen sich im Wesentlichen in fünf Kategorien unterteilen: das Sprachenpaar, das Medium, das Genre, die Modalitäten der Übersetzung und nicht zuletzt der Horizont des Übersetzers.⁵

Das Sprachenpaar

Dieser Faktor spielt nicht nur beim Übersetzen von Medientexten, sondern bei jeder interlingualen Übersetzung eine Rolle, weil bei jedem Sprachenpaar aufgrund von Unterschieden in Grammatik, Lexik und Sprachgeschichte die Ausgangs- und die Zielsprache in einem spezifischen Verhältnis zueinander stehen. Die kann die Übersetzer vor Probleme stellen, die sich bei einem anderen Sprachenpaar – oder der umgekehrten Übersetzungsrichtung – nicht zwangsläufig ergeben.

Bei Texten, die Mündlichkeit fingieren und eine dialogische Form haben, kommt hinzu, dass Mündlichkeitsmarker von Sprache zu Sprache sehr unterschiedlich gestaltet sein können. Dies liegt unter anderem an den verschiedenen Diastrukturen der Sprachen. Koch und Oesterreicher beschreiben die Diastruktur der französischen Sprache wie folgt:

Ein Spezifikum der Varietätenentwicklung bis hin zum heutigen Französisch besteht [...] darin, dass bestimmte vom Standard abweichende Merkmale [...] ihre diaphasisch niedrige und überhaupt ihre diasystematische Markierung verlieren und voll in die Varietäten-dimension 'gesprochen-geschrieben' einrücken, also nunmehr direkt an die Kommunikationsbedingungen der Nähe gebunden sind. (Koch/Oesterreicher 2011: 152)

Das bedeutet, dass etwa der Gebrauch von Umgangssprache im Französischen weitgehend nächsprachlich markiert ist, also auf das Verhältnis der beiden Sprecher

⁴ Vgl. Mälzer (im Druck). Darin werden vier Kategorien vorgestellt. Ich füge hier eine weitere, die Kategorie des übersetzerischen Horizonts, hinzu.

⁵ Die Bezeichnung ist angelehnt an den *horizon du traducteur* bei Berman (1991: 79-83).

untereinander und auf die Sprechsituation verweist, während derselbe Gebrauch im Deutschen häufig auch diaphasisch oder diastratisch markiert ist und damit Aufschluss über die Zugehörigkeit des Sprechers zu einer bestimmten Region oder sozialen Gruppe gibt. Folglich kann sich die Figurenzeichnung stark verändern, wenn ein bestimmtes sprachliches Register in der Ausgangssprache durch sein vermeintliches Äquivalent in der Zielsprache wiedergegeben wird, ungeachtet der unterschiedlichen Markierungen, die mit dem Register in beiden Sprachen verbunden sein können. Ähnliche sprachenspezifische Abweichungen lassen sich auch bei phonetisch und syntaktisch realisierten Mündlichkeitsmerkmalen feststellen, so dass sich auch auf dieser Ebene keine einfachen Äquivalenzen herstellen lassen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Mündlichkeitsmerkmalen in einem Text die Invarianzebene auf den im jeweiligen Sprachraum existierenden Markierungen und Konventionen zur Darstellung von Mündlichkeit in fiktionalen Texten ansetzt und nicht etwa auf der Ebene phonetischer, lexikalischer oder syntaktischer Verfahren, die sehr unterschiedlich zur Mündlichkeitsfingierung eingesetzt werden.

Zu den sprachenpaarspezifischen Problemen beim Übersetzen lassen sich im weiteren Sinne auch Kulturspezifika und Realia zählen. Sie tauchen zwar nicht unbedingt häufiger in Dialogen als in anderen Diskursmodi auf, können aber dennoch problematisch sein, weil Dialogsequenzen den Übersetzern nur eingeschränkt die Möglichkeit bieten, erklärende Zusätze beizufügen, die für den Rezipienten das Verständnis sichern. Geeigneter für solche Zusätze sind narrative oder deskriptive Passagen (in denen auch Fußnoten denkbar sind). Bei Dialogen, die unter anderem die Funktion haben, glaubwürdige verbale Interaktionen zwischen den Figuren darzustellen, würde diese mimetische Illusion durch erklärende Elemente zerstört, die sich unverhohlen ans Publikum und nicht an den Dialogpartner richten.

Das Medium

Je nachdem, auf welchem Trägermedium⁶ der zu übersetzende verbale Text fixiert ist, also ob es sich um ein Buch, eine Internetseite, eine Audiodatei, einen Zelluloidfilm oder eine DVD, oder ob der Text Teil einer Theateraufführung ist und zum Beispiel von Schauspielern live gesprochen wird, spielt die mündlich oder schriftlich realisierte Übersetzung mit den weiteren semiotischen Codes unterschiedlich zusammen. Diese Realisationsform des verbalen Zieltextes und sein Zusammenspiel mit den anderen Codes des MedienTEXTES schränken den Entscheidungsspielraum des Übersetzers auf spezifische Weise ein, wie an den folgenden Beispielen noch gezeigt wird.

Das Genre

Je nachdem, um welches Genre es sich bei dem zu übersetzenden MedienTEXT handelt – beim Medium Film ließe sich zwischen Dokumentarfilm, Dokudrama,

⁶ Der Begriff, wie er hier verwendet wird, umfasst sämtliche Trägermedien, auf denen ein MedienTEXT fixiert sein kann und die die massenhafte Verbreitung dieses MedienTEXTES erlauben.

Spielfilm und weiteren Unterkategorien wie Actionfilm, Abenteuerfilm, Western etc. unterscheiden –, setzt sich der verbale Anteil aus unterschiedlichen Diskursmodi im Sinne Fluderniks (2000: 281) zusammen und nimmt unterschiedlich viel Raum im MedienTEXT ein. Neben dem Diskursmodus Dialog, der im Spielfilm meist vorherrschend ist, kann es, in unterschiedlicher Mischung, narrative, argumentative, deskriptive oder metalinguistische Passagen geben. Vom jeweiligen Zusammenspiel der Dialoge mit anderen Diskursmodi – sofern überhaupt andere vorhanden sind – hängt es ab, welche Spielräume dem Übersetzer zur Verfügung stehen, um bestimmte im Originaldialog vermittelte Informationen im übersetzten Dialog wiederzugeben oder ggfs. in einen anderen Diskursmodus zu verlagern.

Die Modalitäten der Übersetzung

Mit den Modalitäten der Übersetzung sind hier, wie schon erwähnt, zum einen die beiden Kanäle gemeint, über die eine Übersetzung wahrgenommen werden kann, also der auditive und der visuelle Kanal, die vorgeben, ob eine Übersetzung über den graphischen und/oder den phonischen Code realisiert wird. Zum anderen ist Modalität hier auch in einem weiteren Sinn zu verstehen und umfasst technische, ans Medium gebundene Bedingungen des Entstehungsprozesses der Übersetzung, sowie die Art und Weise, wie und wann der übersetzte Medientext in den ZielmedienTEXT eingebunden wird. Auf diesen Aspekt und seinen Einfluss auf die Gestalt der Dialoge soll bei der folgenden Analyse ein Schwerpunkt gelegt werden.

Der übersetzerische Horizont

Neben den anderen erwähnten Faktoren spielt bei jeder Übersetzung auch die Person des Übersetzers oder der Übersetzerin eine Rolle. Nicht zuletzt wird die Textgestaltung immer auch von der gewählten Übersetzungsstrategie, der subjektiven Deutung durch die Übersetzer sowie von ihrer individuellen Sprachbiographie beziehungsweise Sprachkompetenz bestimmt, wie Antoine Berman (1991: 71ff.) sie beschrieben hat.

4 Ausgangstext und Zieltext bei MedienTEXTEN

Da bei der interlingualen Übersetzung von MedienTEXTEN nur ihr verbaler Anteil übertragen wird und auch dieser, je nach Übersetzungsform, nicht unbedingt vollständig, wurde bereits eingangs eine Unterscheidung zwischen MedienTEXT und Medientext getroffen. Im MedienTEXT Film findet man auf der Ebene des visuellen Kanals das bewegte – oder manchmal auch unbewegte – Bild (mit ikonischen, kinematographischen, graphischen und skripturalen Codes), auf dem des auditiven Kanals die Tonspur mit Musik, Geräuschen, Stille und gesprochener Sprache (mit phonischen Codes bei Dialogen zwischen Figuren und/oder der Rede von narrativen oder auktorialen Instanzen, die mit prosodischen und paralinguistischen Elementen verknüpft sind).

Der At hingegen besteht lediglich aus den verbalen Anteilen des AT, die sowohl über den visuellen als auch den auditiven Kanal vermittelt sein können. Analog steht die Übersetzung (Zt) des Ausgangsmedientextes je nach gewählter Übersetzungsmodalität (beim Spielfilm: Untertitelung oder Synchronisation), in unterschiedlichen Beziehungen zum gesamten MedienTEXT (ZT). Diese sollen im Folgenden detailliert dargestellt werden.

4.1 Der AT beim Untertitelungs- und Synchronisationsprozess eines Spielfilms und sein Verhältnis zum ZT

Der Ausgangstext für die Untertitelung eines Spielfilms (At1) setzt sich zusammen aus den schriftlich realisierten (At1a) sowie den mündlich, von Figuren, narrativen und auktorialen Instanzen realisierten verbalen Elementen (At1b) in der Ausgangssprache (vgl. Abb. 1). Erstere können entweder zum diegetischen Raum gehören wie Straßenschilder, Zeitungsmeldungen, Briefe oder Notizen von Figuren, oder auch sogenannten Open Captions entsprechen, also Untertiteln, die fester Bestandteil der AT sind.

Den eigentlichen Ausgangstext für die Untertitel stellt in der Regel allerdings erst das schriftliche Transkript des At1b dar (hier als At2 bezeichnet), das entweder von den Übersetzern selbst erstellt wird oder ihnen in Form des Drehbuchs, eines "Post-production Scripts" oder einer Dialogliste zur Verfügung steht. (Selbstverständlich gibt es auch Fälle, in denen Untertitler ohne schriftliche Vorlage arbeiten und den At1b direkt übersetzen.) Welche Elemente des At1a und des At2 schließlich in den Zieltext (Zt), also die Untertitel, einfließen, ist von Film zu Film verschieden und hängt von einer ganzen Reihe von Faktoren ab. Dazu gehören die Einschätzung der Übersetzer, welche verbalen Elemente überhaupt einer Übersetzung bedürfen – je nachdem ob sie für wichtig erachtet werden, ob sie verständlich sind⁷ oder nur ein (Hintergrund-)Geräusch bilden.

Der beim Untertiteln einhergehende Code- und Kanalwechsel – zumindest was den At1b betrifft – fällt bei der Gestaltung des Zt ebenso ins Gewicht wie das Spotting, also die Festlegung der Ein- und Ausblendzeiten jedes einzelnen Untertitels im Verhältnis zum Film. Dabei gilt die Regel (von geringfügigen Abweichungen abgesehen), dass der jeweilige Untertitel synchron zum einsetzenden Ton des Ausgangstextes in ein bis zwei Zeilen am unteren Rand des Bildes eingeblendet wird und je nach Länge des Untertitels und der von der Einblendung betroffenen Filmeinstellungen zwischen 1 und 5 Sekunden stehen bleibt.⁸ Wie viel und welche Anteile des At2 in den Zt einfließen, hängt also in erheblichem Maße auch davon ab, ob die innerhalb eines bestimmten Zeitraums über den auditiven Kanal wahrnehmbare Textmenge des At1b

⁷ Bei genuschelten, sehr leisen oder fremdsprachlichen Passagen stellt sich die Frage, ob eine Übersetzung, die einer solchen Passage denselben Stellenwert einräumt wie gut verständlichen Dialogen, überhaupt sinnvoll ist. Wenn beim At punktuell die Verständlichkeit nicht gegeben ist und dies offensichtlich intentioniert ist, sollte beim Zt (im Falle einer Untertitelung) auf die Übersetzung oder (im Falle der Synchronisation) auf Verständlichkeit und (Über-)Deutlichkeit verzichtet werden.

⁸ Als Referenzwerk für die praktischen Regeln des Untertitelns gilt Ivarsson/Carroll (1998).

die Menge überschreitet, die im selben Zeitraum über den visuellen Kanal rezipiert werden kann – mit anderen Worten: vom Faktor Lesegeschwindigkeit.⁹ Gegebenenfalls muss der Übersetzer eine Auswahl unter den im At1b gegebenen Informationen treffen und Kondensierungen, Kürzungen, Auslassungen bei der Übersetzung in Kauf nehmen. Hier wird deutlich, wie stark der Moduswechsel auf die sprachliche Gestaltung Einfluss nimmt.

Hervorzuheben ist bei dieser Form der Filmübersetzung noch, dass zwischen dem At1 und dem Zt eine Ko-Okkurrenz besteht, das heißt: Der ZT besteht aus dem AT und dem hinzugefügten Zt, der somit den Status eines Paratextes, oder genauer eines Peritextes zum AT zugewiesen bekommt.

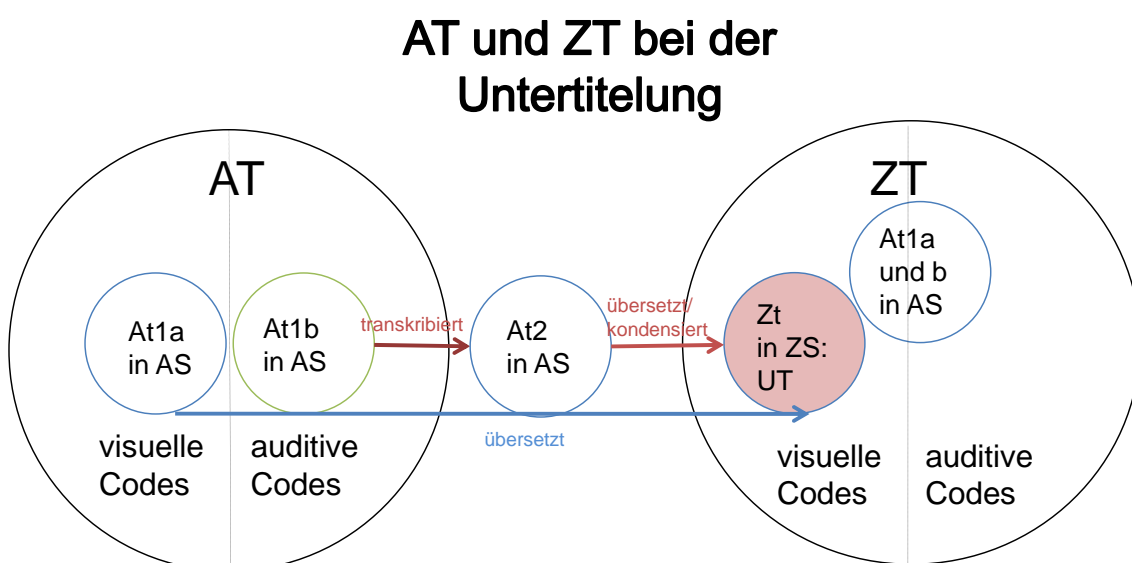


Abb. 1: Das Verhältnis von AT und ZT bei der Untertitelung eines Spielfilms

Anders verhält es sich bei der Synchronisation (vgl. Abb. 2). Den At1 bilden dieselben Elemente wie bei der Untertitelung. Der At2 stellt ebenfalls das schriftliche Transkript des At1b dar. Die schriftlich realisierten Anteile, die der Äußerung einer Figur entsprechen (etwa einem im Bild sichtbaren Brief), fließen allerdings nicht in den At2 ein. Diese können in Form eines Voice-Over oder wie alle nicht an eine Figur adressierten verbalen Elemente (Aufschriften, Schilder etc.) durch Untertitel übersetzt werden. Somit kann auch in einer Synchronfassung stellenweise eine Ko-Okkurrenz zwischen Elementen des At1 und des Zt bestehen – nämlich überall dort, wo schriftlich realisierte verbale Anteile auf visueller Ebene des Originalfilms per Voice-Over oder Untertitelung übersetzt werden.¹⁰ Der At1b wird vom Übersetzer transkribiert oder liegt ihm als

⁹ 12 Zeichen pro Sekunde stellen beim Untertiteln einen verbreiteten Richtwert dar.

¹⁰ Neben dem Fall, wo graphisch realisierte verbale Elemente übersetzt werden müssen, kann man diese Mischung von Übersetzungsformen auch bei Mehrsprachigen oder bei restaurierten, vervollständigten Fassungen älterer Filme finden (häufig auf DVDs), bei denen einst fehlende und somit

Dialogliste vor. Die Erstellung des Zieltextes erfolgt in Deutschland meist in mehreren Etappen.¹¹ Der Übersetzer fertigt auf Grundlage von At2 und unter Zuhilfenahme des Medientextes AT eine möglichst wörtliche, gegebenenfalls kommentierte, erklärende Übersetzung an, Zt1, die als Arbeitsgrundlage für den Dialogautor dient. Dieser übernimmt in einem zweiten Schritt die Erstellung einer schriftlichen lippen- und gesten-synchronen Fassung, Zt2. Zt2 wird abschließend den einzelnen Synchronsprechern und dem Dialogregisseur vorgelegt, unter dessen Leitung Zt3 entsteht: die von Schauspielern im Tonstudio phonisch realisierten Dialogsequenzen. Dem Dialogregisseur obliegt es, gemeinsam mit dem Tonmeister nicht nur auf die Erzielung größtmöglicher Synchronität zwischen dem eingesprochenem Text und den sichtbaren Lippenbewegungen oder Gesten im Bild zu achten und zu diesem Zweck noch Textvarianten vorzuschlagen, sondern auch die Deutlichkeit der Aussprache und vor allem die paralinguistischen Merkmale und die damit einhergehenden Bedeutungsnuancen, die der eingesprochene Text aufweist, auf ihre Angemessenheit angesichts der Sprechsituation, der Interaktion der Figuren und der Figurenzeichnung zu überprüfen.

Während bei der Untertitelung At1 und Zt im Medientext ZT ko-okkurren (als Formel zusammengefasst: $ZT = AT + Zt$), wird bei der Synchronisation At1b durch Zt3 substituiert: $ZT = AT - At1b + Zt3$, wobei Zt3 in einigen Spielfilmen in drei Formen vorkommen kann: als eigentlicher Synchrontext, als Voice-Over und als Untertitelung. At1a hingegen, also die visuellen verbalen Elemente, werden in seltenen Fällen durch eine nachgedrehte Einstellung ersetzt, sondern sind ko-okkurrent zu Zt3 oder bleiben gegebenenfalls unübersetzt.

nicht synchronisierte Einstellungen mit Untertiteln versehen in die alte Synchronfassung eingefügt werden.

¹¹ Eine gute Darstellung des aktuellen Synchronisationsprozesses bietet Troester (2002: 181-196). Insbesondere widerspricht Troester der gängigen Vorstellung, die Rohübersetzer würden noch heute ohne Sichtung des Filmmaterials das Transkript übersetzen. Eine ausführliche ältere Darstellung findet man bei Maier (1997: 103-113).

AT und ZT bei der Synchronisation

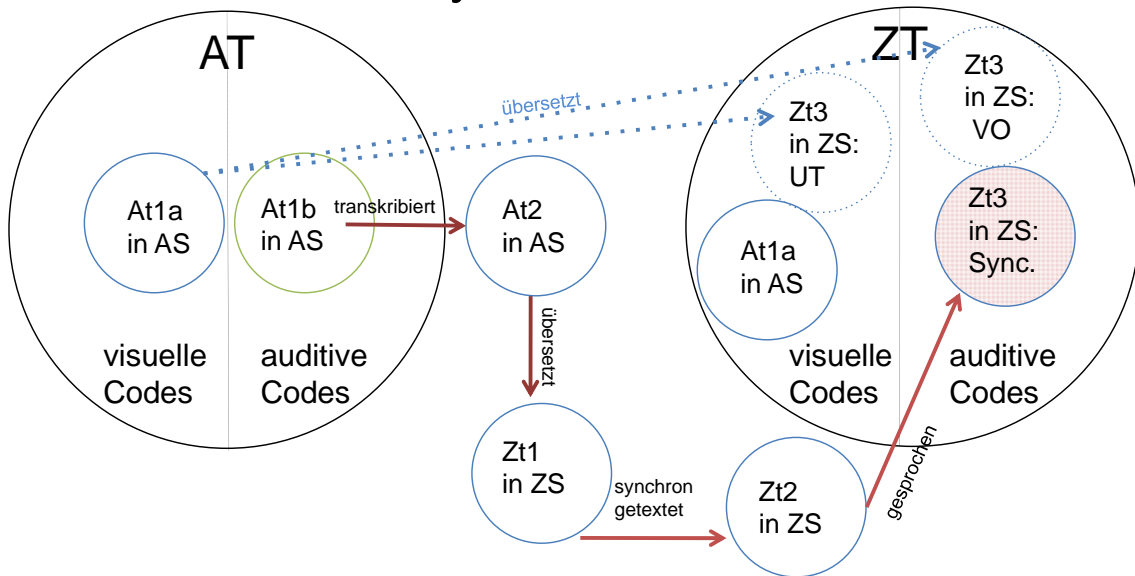


Abb. 2: Das Verhältnis von AT und ZT bei der Synchronisation eines Spielfilms

Die Untertitelung und die Synchronisation unterscheiden sich also in mehrfacher Hinsicht voneinander. Während beim Untertiteln ein Codewechsel zwischen dem At1b und dem Zt stattfindet, sind bei der Synchronisation der At1b und der Zt3 iso-semiotisch. Allerdings finden im Laufe des Synchronisationsprozesses auch mehrere Codewechsel statt.

4.2 Die semiotischen Codes im Ausgangs- und im ZielmedienTEXT

Um das komplexe Zusammenspiel der semiotischen Codes im AT und in den ZT zu verdeutlichen, soll des Weiteren ein Überblick über die Kanäle, Codes, Sender und Parameter gegeben werden, die man in einer Filmeinstellung finden kann, je nachdem, ob diese Teil des Originalfilms, einer Untertitelten Version oder einer Synchronfassung sind (Abb. 3). Dieser Überblick ist angelehnt an Pfisters (2010: 28) Darstellung der Kanäle und Codes bei einer Dramenaufführung. Die rot gekennzeichneten Anteile des AT entsprechen den verbalen Passagen, die es zu übersetzen gilt, also dem At1.

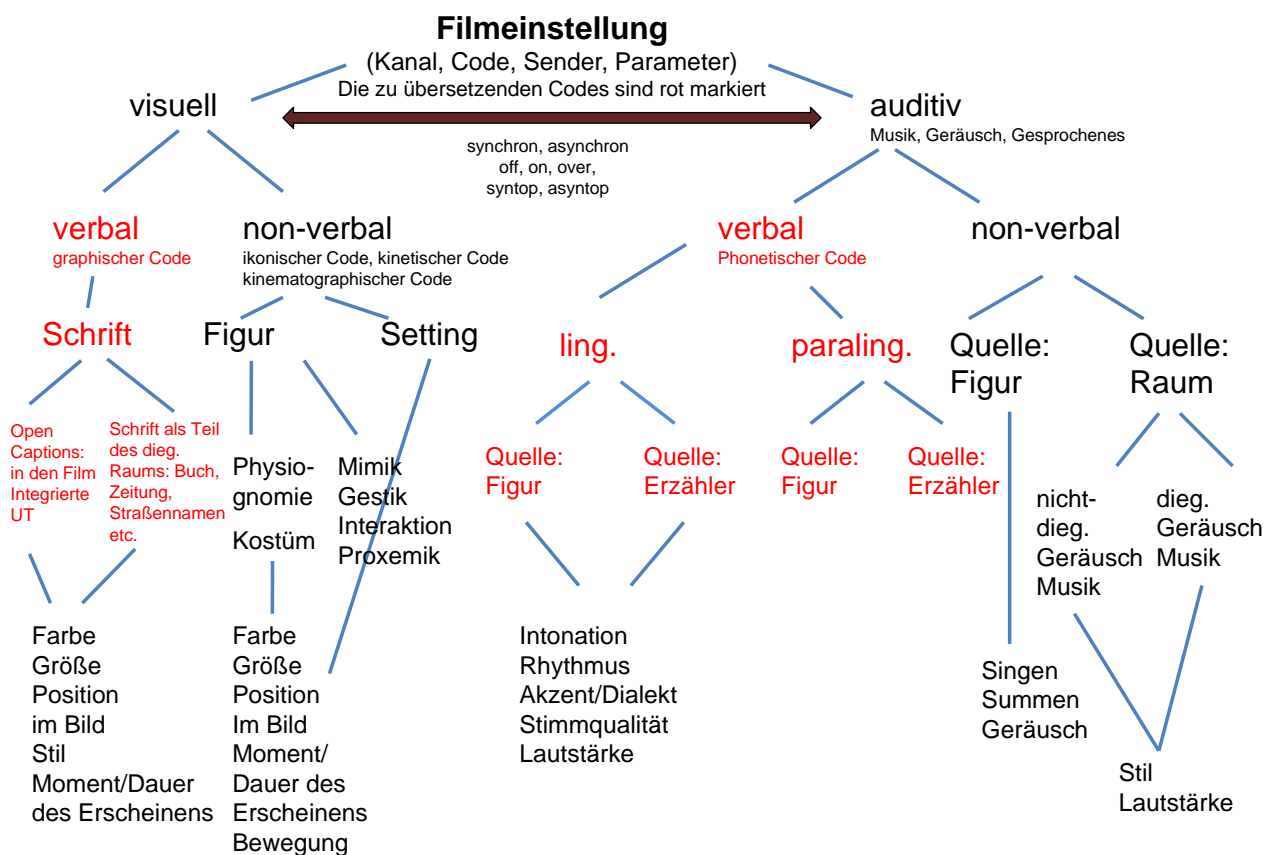


Abb. 3: Kanäle, Codes, Sender, Parameter in einer Filmeinstellung

Auf der Ebene der Kanäle findet man beim Film ausschließlich den visuellen und den auditiven Kanal. Bild und Ton können in unterschiedlichen Beziehungen zueinander stehen, die in der Filmwissenschaft für gewöhnlich als *on*, *off* oder *over* bezeichnet werden – je nachdem ob die Quelle des Tons im Bild sichtbar ist (*on*), ob sie im nicht sichtbaren, also nur gedachten diegetischen Raum jenseits des Bildrahmens angesiedelt werden kann (*off*) oder ob sie gar nicht zum diegetischen Raum gehört (*over*). Präziser und für übersetzerische Fragen geeigneter ist Rauhs weitere Unterscheidung zwischen zwei Formen von *on*, die er als “syntop” und “asyntop” bezeichnet, je nach-

dem, ob der Mund der sprechenden Figur im Bild sichtbar ist oder nicht (Rauh 1990: 102-103). Eine weitere Ergänzung bietet die Unterscheidung zwischen synchronen und asynchronen Text-Bild-Beziehungen.

Auf der Ebene der Codetypen lässt sich zwischen verbalen und nonverbalen Codes unterscheiden, wobei die verbalen Codes des visuellen Kanals graphisch, als Schrift realisiert sind. Die phonischen Codes des auditiven Kanals lassen sich wiederum in linguistische und paralinguistische Codes unterteilen.¹²

Verbale Codes auf dem visuellen Kanal sind vergleichsweise selten, können aber einer Figur zugeordnet sein, etwa wenn es sich um einen Brief oder eine Notiz handelt. Bei Schildern und Ähnlichem bildet dies eher die Ausnahme (etwa in Jean-Luc Godards *Une femme est une femme* [*Eine Frau ist eine Frau*], in dem sich die Figuren gegenseitig Bücher hinhalten und über die Buchtitel miteinander kommunizieren). Eine noch unmittelbarere Verbindung von Figur und Schriftzeichen ist möglich, wenn der Körper zum Träger von Schrift wird (wie in Christopher Nolans *Memento*, in dem der Protagonist seinen Körper mit Notizen tätowiert hat und aufgrund einer Gedächtnisstörung über die Schrift mit sich selbst über die für ihn wichtigsten Dinge kommunizieren muss). Nicht zuletzt können *Open Captions* den extradiegetischen Kommentar einer narrativen oder auktorialen Instanz darstellen. Komplexer wird es im Fall von Gedankendarstellungen, wie man sie bei Woody Allens *Annie Hall* (*Der Stadtneurotiker*) findet. Dort repräsentieren die Untertitel die Gedanken der Figuren und gehören damit zwar zur diegetischen Welt, sind aber nicht Teil des diegetischen Raums, da sie ausschließlich an den äußeren Kommunikationskreis adressiert sind.

In diesem Spielfilm wird eine Konvention der Gedankendarstellung, die vom Roman oder Comic her bekannt ist, aufs Medium Film übertragen. Doch während diese Darstellungsform beim Roman vergleichsweise unauffällig ist, da es sich um einen monomodalen, monosemiotischen MedienTEXT handelt, in der alle Informationen – die narrativen und deskriptiven Passagen gleichermaßen wie die Figurenrede und -gedanken – durch Schriftzeichen vermittelt werden, treten die graphisch dargestellten Sprech- und Denkblasen bei dem polysemiotischen MedienTEXT Comic bereits in Konflikt mit dem ikonographisch dargestellten diegetischen Raum.¹³ Darin ist die

¹² Eine ähnliche Einteilung könnte im Übrigen auch für die schriftlich realisierten verbalen Codes vorgenommen werden, denn über die konkrete Realisierung der Schriftzeichen als Glyphe, die in Größe und Form variieren können, werden ebenfalls Informationen vermittelt. Diese sind zum Teil mit den paralinguistischen Codes vergleichbar. Darauf weist auch Martin Schüwer (2002: 209) für den MedienTEXT Comic hin: Dort können Schrift und Sprechblase suprasegmentale Merkmale vermitteln. Das Thema soll hier allerdings nicht vertieft werden, da es beim Film eine nur untergeordnete Rolle spielt.

¹³ Wenn Scott McCloud seine vorläufige Definition des Comics als "räumlich sequentielle, nichtbewegte Zeichen" verwirft und diese durch "zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen" ersetzt (McCloud 2001: 16-17), wird deutlich, dass Wörter und Bilder sich denselben Raum der Panels teilen, ihn aber unterschiedlich nutzen. Während der zweidimensionale Raum der bildlichen Zeichen einen diegetischen (wenn auch meist dreidimensionalen) Raum darstellt, entspricht der Raum der Sprech- oder Denkblasen in einem Panel einem nicht-diegetischen Raum für Lettern, die phonisch realisierte Äußerungen symbolisieren.

Sprechblase als verbale Äußerung zeichnerisch zwar in das Panel integriert, repräsentiert selbst aber keinen diegetischen Raum.¹⁴ Die Denkblase wird analog zur Sprechblase eingesetzt, um die Gedanken einer Figur darzustellen, und fügt sich somit vergleichsweise unauffällig in das Comic-Zeichensystem ein. Anders beim multimodalen, polysemiotischen Film, wo der Einsatz von Untertiteln als Darstellung der Gedankenwelt unüblich ist. Hier wird das Paradoxon, dass die schriftlich dargestellten Gedanken zwar zur diegetischen Welt gehören, aber nicht zum diegetischen Raum und nur an den äußeren Kommunikationskreis adressiert sind, überdeutlich.

Auf der visuellen Ebene des Films herrschen ansonsten nonverbale Codes vor, (ikonographische Codes, Mimik, Gestik ...), die sich über Parameter wie Farbe, Größe, Position im Bild, Stil, Moment und Dauer des Erscheinens, beschreiben lassen. Die über den auditiven Kanal vermittelten verbalen Codes, die man, wie weiter oben bereits erwähnt, in linguistische und paralinguistische Codes unterteilen kann, sind über die Parameter Intonation, Rhythmus, Dialekt, Stimmqualität, Lautstärke, Stil beschreibbar. Hinzu kommen nonverbale Codes wie Musik und Geräusche. Die verbalen und nonverbalen Codes können sowohl diegetisch als auch extradiegetisch sein, wobei die nonverbalen Codes nicht zwangsläufig Figuren zugeordnet sind.

Das folgende Schema (Abb. 4) zeigt eine Übersicht der Kanäle, Codes, Sender und Parameter in einer Filmeinstellung mit Untertiteln. Man sieht, dass die Untertitel in der Zielsprache, die Closed Captions, zum einen den auditiv vermittelten linguistischen Code in der Ausgangssprache berücksichtigen, zum anderen die visuell vermittelten schriftbasierten Codes in der Ausgangssprache. Somit treten die Closed Captions in der Zielsprache zusätzlich mit den ausgangssprachlichen linguistischen Codes in Beziehung. Es besteht also die Notwendigkeit, auch hier Synchronität herzustellen.

¹⁴ Martin Schüwer (2002: 208) unterscheidet zwischen Schrift und Sprache: Die Schrift ist in den Sprechblasen meist extradiegetisch, die Lettern haben überdies eine bildliche Qualität, repräsentieren jedoch Sprache, die durchaus diegetisch sein.

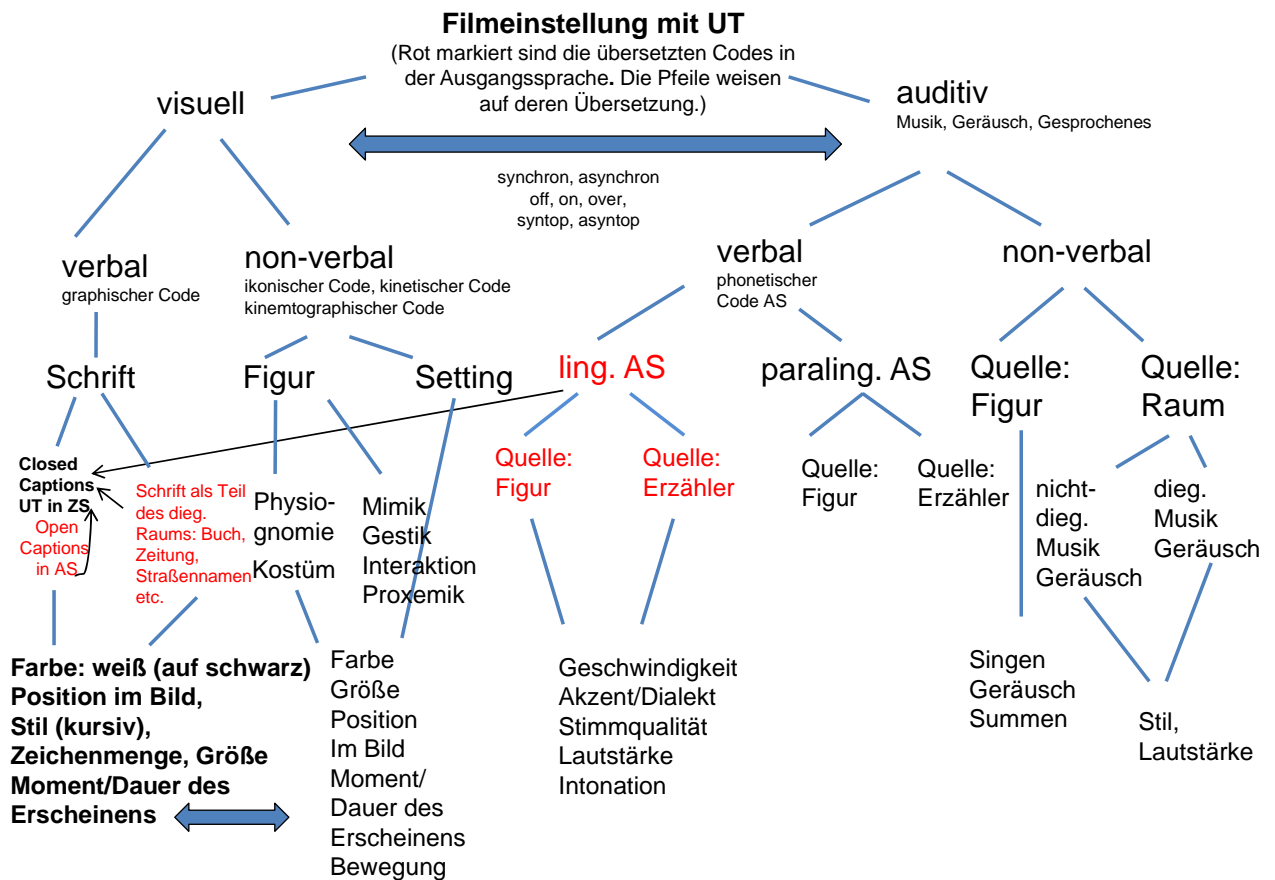


Abb. 4: Kanäle, Codes, Sender, Parameter in einer Filmeinstellung mit Untertiteln

Anders stellt es sich bei der Synchronisation dar (vgl. Abb. 5). Hier wird der gesamte verbale Bereich auf dem auditiven Kanal substituiert. Sowohl die linguistischen als auch die paralinguistischen Codes sollen von der Ausgangssprache in die Zielsprache überführt werden.

Die schriftlich realisierten Codes auf der visuellen Ebene werden hingegen selten von der Synchronisation berücksichtigt (darum ist diese Substitution nicht in das folgende Schema aufgenommen). Wie bereits erwähnt, wird für die Übersetzung dieser visuellen Elemente auf Untertitel oder Voice-Over zurückgegriffen, in Abhängigkeit davon, ob sie einer Figurenäußerung entsprechen oder nicht.¹⁵

¹⁵ Mit Voice-Over wird hier, dem filmwissenschaftlichen Terminus entsprechend, eine extradiegetische Stimme bezeichnet und nicht, wie in der Übersetzungswissenschaft üblich, die Überblendung der Originaltonspur durch eine zweite, lautere Tonspur, die eine häufig kondensierte Übersetzung enthält.

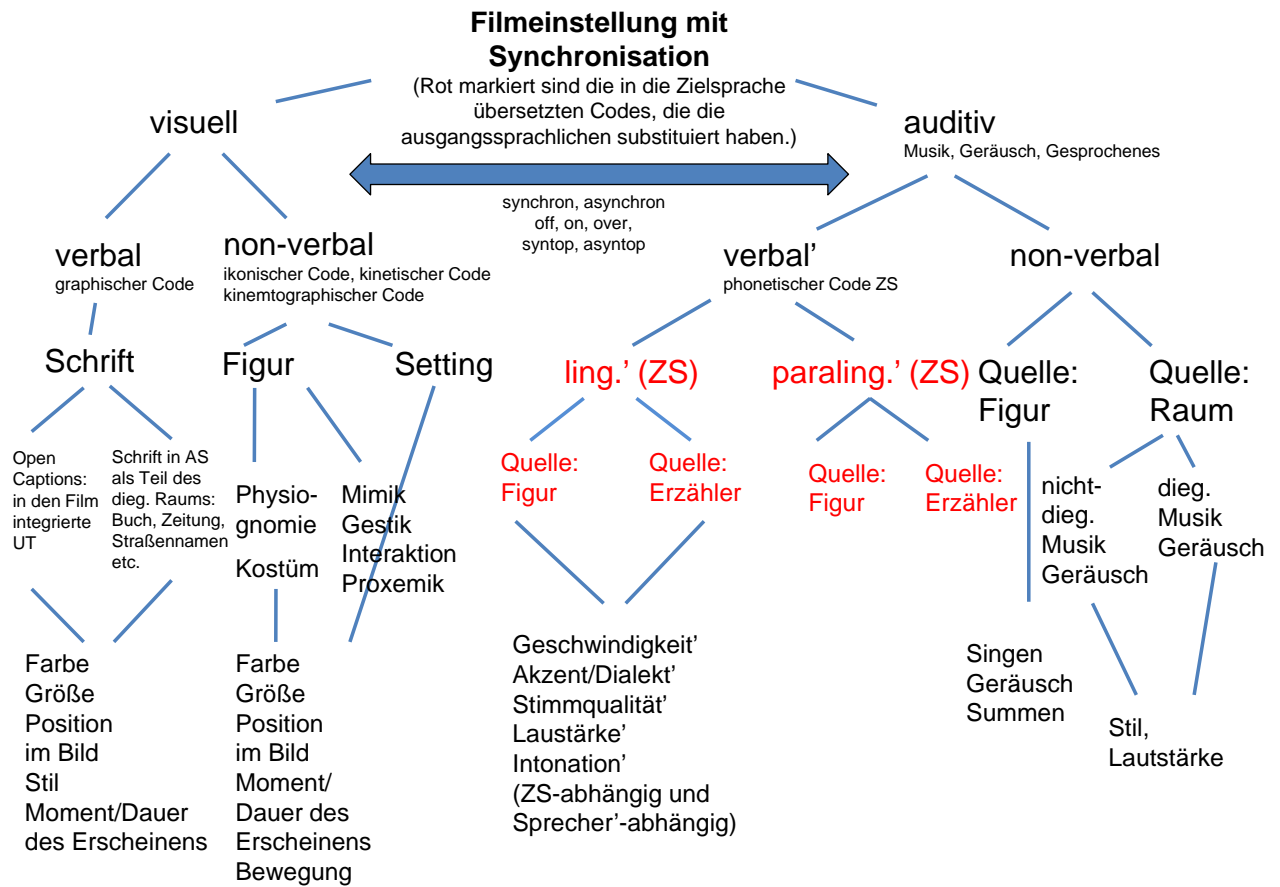


Abb. 5: Kanäle, Codes, Sender, Parameter einer synchronisierten Filmeinstellung

5 Analyse dreier Filmszenen

Nach dieser Darstellung der komplexen Beziehungen zwischen den verbalen Anteilen und dem gesamten MedienTEXT Film beim AT, beim ZT mit Untertiteln und beim ZT' mit Synchronisation folgt nun wie angekündigt eine Analyse mehrerer Ausschnitte aus den Filmen *Entre les murs (Die Klasse)* und *La Haine (Hass)*. Sie soll zeigen, welche Auswirkungen die unterschiedlichen Modalitäten der Übersetzung und das Zusammenspiel der Übersetzung mit den anderen Codes des Films auf die Gestalt des jeweiligen Zieltextes haben können. Neben dieser Frage sollen aber auch die anderen vier erwähnten Kategorien berücksichtigt werden, die ebenfalls die Dialoggestalt beeinflussen und zu Bedeutungsverschiebungen zwischen Original und Übersetzung führen können.

5.1 Zwei Beispiele aus *Entre les murs (Die Klasse)* – Umgang mit Kulturspezifika, Wortspielen und metalinguistischen Elementen

Bei diesem Film über eine Schulklasse aus einem Pariser Problembezirk handelt es sich um eine Romanadaption, die, ähnlich wie die Buchvorlage, einen semi-dokumentarischen Anspruch erhebt. Die Schüler werden von Schülern gespielt, der Lehrer wird vom Autor der literarischen Vorlage dargestellt, der bekanntlich selbst als Französischlehrer gearbeitet hat. Zudem wurde den Laienschauspielern viel Improvisationsraum gelassen, wie man an den Abweichungen zwischen der Drehbuch-¹⁶ und der Filmfassung sehen kann. Somit ist davon auszugehen, dass der Regisseur um eine realistische Sprechweise der Figuren bemüht war.

Aufgrund der Tatsache, dass der Film über weite Strecken während des Französischunterrichts spielt und darin immer wieder die Frage nach der richtigen und angemessenen Verwendung von Sprache thematisiert wird, ist die metalinguistische Funktion in den Dialogen sehr ausgeprägt.

Die Analyse des ersten Filmbeispiels soll nun zeigen, welche Mündlichkeitsmerkmale die Dialoge zwischen den Figuren kennzeichnen und welche Funktion sie erfüllen. Die Szene spielt im Klassenraum. Der Lehrer Monsieur Martin fordert eine schwarze Schülerin, Khoumba, auf, eine Passage aus dem *Tagebuch der Anne Frank* vorzulesen. Als die sich weigert, kommt es zum Konflikt zwischen Lehrer und Schülerin. Auf seine erneute Aufforderung reagiert sie mit einer paralinguistischen Geste, die im Französischen als *tchipper* bezeichnet wird, wofür es im Deutschen jedoch keine Entsprechung gibt. Dieses saugende Geräusch mit den Lippen ist eine Geste aus dem afrikanischen oder auch karibischen Kulturraum, die Missbilligung zum Ausdruck bringt (vgl. Stoppel 2010: 64). Der Lehrer versucht, sich aus der Affäre zu ziehen, indem er auf eine Metaebene wechselt und die restlichen Schüler dazu auffordert, eine Bezeichnung für Khoumbas Verhalten zu finden. Daraufhin meldet sich ein chinesischer Junge namens Wey. Hier nun die folgende Dialogsequenz.

¹⁶ Das Originaldrehbuch wurde mit deutschen Erläuterungen und einem Nachwort herausgegeben von Stoppel (2010).

Original

(Cantet 2008, 1:27:45-54, eine Einstellung, 3er-Gruppe mit Wey im Vordergrund, nah, Dreiviertelprofil).

Ton synchron

(1) M (off): Wey? / Ouais? ('Wey? / Ja?')

(2) W (on, syntop): Tchiper. (Ø)

Untertitel-Version

zweizeiliger Untertitel, synchron zum einsetzenden Ton eingeblendet, steht länger als der hörbare Dialog

(1') M (off): – Wey?

(2') W (on, syntop): – Gefeixt.

Synchronfassung

(1'') W (off): Wey?

(2'') W (on, syntop): Affenlaute.

Als ein mögliches Mündlichkeitsmerkmal lässt sich hier die Äußerung von Monsieur Martin (M) deuten, mit der er Wey zum Sprechen auffordert: *ouais*, sofern man dies als umgangssprachliche Form von *oui* ('ja') deutet.

Die Übersetzer sind hier aber nicht nur mit einem Mündlichkeitsmerkmal konfrontiert, das nächstsprachlich markiert ist und im Deutschen keine Entsprechung hat, sondern auch mit einem weiteren sprachenpaarspezifischen Problem: Denn aufgrund der Homophonie der umgangssprachlichen Partikel *ouais* und des chinesischen Namens *Wey* ist die Doppeldeutigkeit der Äußerung nur in der Ausgangssprache gegeben, nicht jedoch in der Zielsprache.

Bei der Deutung von Martins Äußerung haben sich die Übersetzer beide Male für den Namen *Wey* entschieden und damit ein mögliches Mündlichkeitsmerkmal fallen lassen, das die Sprechweise des Lehrer als stärker nächstsprachlich, weniger respektvoll gegenüber den Schülern markiert und einen Hinweis auf seine Verärgerung gegeben hätte. Da sich hierfür jedoch nur schwerlich ein deutsches Äquivalent finden ließe, erscheint die Wahl von *Wey* nachvollziehbar. Diese Entscheidung ist bei der Synchronisation allerdings nicht der Notwendigkeit zur Lippensynchronität geschuldet, da sich der Sprecher im off befindet. Bei der Untertitelung besteht aufgrund des Code- und Kanalwechsels keine Möglichkeit, die Ambiguität beizubehalten, sondern war eine Entscheidung für *Wey* oder *Ja* nötig.

Ein weiteres sprachenpaarspezifisches Problem hängt mit der Tatsache zusammen, dass die durch *tchiper* bezeichnete kulturspezifische Geste in Deutschland unbekannt ist und es daher auch keine deutsche Entsprechung dafür gibt. Bei der Synchronfassung und der Untertitelversion, die auffällig voneinander abweichen, hatte offenbar das Genre einen entscheidenden Einfluss auf die Übersetzung von *tchiper*. So hätten die Übersetzer des Romans zum Beispiel durch erklärende Zusätze in narrativen oder deskriptiven Passagen, durch Fußnoten (wie im Drehbuch) oder durch Kürzung der Stelle das Übersetzungsproblem (mehr oder weniger zufriedenstellend) lösen können.

Doch in der Filmfassung besteht der phonisch realisierte verbale Text ausschließlich aus dem Diskursmodus Dialog.

Bei der Synchronisation ist die Möglichkeit, erklärende Zusätze einzuflechten, ohnehin so gut wie nicht gegeben, da bei dieser Übersetzungsform normalerweise nur die Figurenrede oder die narrative Instanz übersetzt wird und weitere Stimmen, die etwa Erklärungen einsprechen, nur verwirrend wirken würden. Paratextuelle Elemente dieser Art sind innerhalb von phonisch realisierten dialogischen Sequenzen unüblich. Dasselbe Problem stellt sich für die Untertitel, in denen es zwar denkbar wäre, erklärende Zusätze in Klammern einzufügen. Doch ist es auch bei dieser Übersetzungsmodalität unüblich beziehungsweise technisch nicht möglich, Erklärungen oder Fußnoten hinzuzusetzen. An dieser Stelle ist also übersetzerische Kreativität gefragt, auch wenn Filmübersetzer im Gegensatz zu Roman- oder Drehbuchübersetzern zumindest den Vorteil haben, dass aufgrund des Mediums die Geste und ihre Wirkung für das Publikum sichtbar und hörbar sind, also nicht mehr beschrieben, sondern nur noch in ihrer Bedeutung erklärt werden müssen. Die Filmübersetzer können sich also zumindest auf Bild und den Ton stützen, während Romanübersetzer eine deskriptive Passage in den Text einfügen müssten. Bild und Ton schränken die Filmübersetzer allerdings in der Wahl ein, insofern hier eine Übersetzung gefunden werden muss, die in einem kohärenten Verhältnis zu der sichtbaren Geste und ihrer Wirkung steht.

Wenn man die beiden Übersetzungen – Untertitelung und Synchronisation – dieses Filmausschnitts betrachtet, sieht man zunächst, dass in dieser kurzen Dialogsequenz gleich mehrere der erwähnten Kategorien von möglichen Übersetzungsproblemen zum Tragen kommen. Wir haben es zum einen mit einem *sprachenpaarspezifischen* oder auch *kulturräumsspezifischen* Problem zu tun, des Weiteren mit einem Problem, das mit dem *Medium* zusammenhängt. Denn der Übersetzer muss eine Lösung finden, die Khoumbas Laute, verknüpft mit ihrer Mimik, sowie die folgenden ebenfalls sichtbaren und hörbaren Reaktionen, berücksichtigt. Da ihm bei diesem semi-dokumentarischen Spielfilm nur der Diskurstypus Dialog zur Verfügung steht, ist die übersetzerische Entscheidung auch durch das *Genre* eingeschränkt: Eine Paraphrase von *tchipper* oder ein erklärender Zusatz lässt sich nicht ohne Weiteres in eine reine Dialogsequenz einbinden. Die *Übersetzungsmodalitäten* wirken sich ebenfalls auf die Dialoge aus: Die Wiedergabe des Wortspiels, das im Original mit der Homophonie von *ouais* und *Wey* arbeitet, ist aufgrund des Kanal- und Codewechsels bei der Untertitelung nicht möglich. Die Synchronisation hätte durch Umbenennung des Jungen vielleicht ein neues Wortspiel konstruieren können, wenn dies auch schwer vorstellbar ist. (Bei der Untertitelung verbietet sich aufgrund der Ko-Okkurrenz von Originalton und Übersetzung eine Umbenennung von vornherein. Sie könnte vom Publikum leicht bemerkt und als Irritation empfunden werden.) Des Weiteren kommt bei der Synchronisation von Wey's Äußerung die Notwendigkeit zur Lippensynchronität hinzu. Dort bezeichnet er Khoumbas Verhalten als "Affenlaute", womit nur begrenzt Synchronität hergestellt wird. In der Untertitelung erwidert Wey "gefeixt".

Beide Übersetzungsformen führen zu Bedeutungsverschiebungen gegenüber dem Original, vor allem die mimetische Funktion betreffend. Der Lehrer, dessen Sprechweise im Französischen als flapsig gedeutet werden könnte, spricht in beiden deutschen Fassungen unmarkiert, distanzsprachlicher. Noch auffälliger jedoch ist die veränderte Charakterisierung Weys. In der Synchronisation wie in der Untertitelung wirkt er weniger intelligent, da seine Definition von Koumbas Verhalten in beiden Fällen wenig überzeugend ist. Der Zuschauer konnte zuvor selbst sehen, dass Koumba weder typische Affenlaute von sich gegeben, noch gefeixt hat (der Wahrig 2000 gibt als Definition von *feixen* "breit, höhnisch lachen, schadenfroh grinsen" an). Die Replik *Affenlaute* lässt Wey überdies rassistisch wirken. In der Untertitelung hingegen gefährdet *gefeixt* regelrecht die "Suspension of disbelief", da es sich um ein wenig gebräuchliches, veraltetes Wort handelt, das man im Mund eines Jugendlichen nicht erwartet. Dadurch wirkt Weys Replik unglaubwürdig. Möglicherweise wurde durch die Wahl dieses eher ungebräuchlichen Worts versucht, Kohärenz zur vorangegangenen Frage des Lehrers nach Koumbas Verhalten herzustellen, mit der er die Klasse mutmaßlich nach einem schwierigen Wort fragen wollte. Eine dritte Verschiebung findet auf der von Vanoye (1985: 116) als vertikal bezeichneten Ebene statt, die ich hier als unterhaltende Funktion bezeichnen möchte: In den deutschen Fassungen geht die schon erwähnte Doppeldeutigkeit durch die Homophonie verloren.

Im zweiten Dialogauszug desselben Films wird erneut der Streit ums Vorlesen zwischen Koumba und dem Lehrer dargestellt. Sie wirft ihm vor, er wolle sie nur wegen seiner schlechten Laune zum Lesen zwingen. Sie bezeichnet ihren Lehrer als *vénière* und verwendet damit ein Wort, das nicht dem Standardfranzösisch entspricht, sondern dem Soziolekt *verlan*, und für *énervé* steht, also soviel wie 'genervt' oder 'wütend' bedeutet.

Original

(Cantet 2008, 1:28:15-17, zwei Einstellungen: Koumba, nah, leichte Draufsicht, Schnitt, Martin, nah, leichte Untersicht)

(3) K (on): Vénère. ('Genervt.')

(4) M (on): Oui. Dis-le moi en français courant, si tu veux bien. ('Ja. Sag es mir in geläufigem Französisch, bitte.')

Untertitel-Version

zweizeilig, synchron zum einsetzenden Text Koumbas eingeblendet, steht kürzer als der hörbare Dialog

(3') K (on) –Abgenervt.

(4') M (on) –Normales Französisch bitte.

Synchronfassung

(3'') K (on): Pissed.

(4'') M (on): Ja? Übersetzt du das für mich? Wärs du so freundlich?

Die Mündlichkeitsmerkmale beschränken sich hier zunächst auf das von Koumba verwendete Register. Mit *vénière* verwendet sie einen Soziolekt, der im Deutschen am

ehesten der sogenannten Kanaksprache entspricht. Es stellt an sich noch kein Übersetzungsproblem dar. Im Original fordert die Verwendung dieses Registers im Unterrichtskontext den Lehrer dazu heraus, Koumba in ihrer Wortwahl zu korrigieren. Daher ist die Beibehaltung der soziolektalen Markierung in der Übersetzung wichtig, um den Konflikt zwischen beiden Figuren deutlich zu machen.

Interessant ist, dass die Wortwahl bei der Untertitelung erneut von der in der Synchronfassung abweicht. Während die Untertitelung das umgangssprachliche "abgenervt" setzt, gibt die Synchronfassung diesen Ausdruck durch einen Anglizismus wieder: "pissed". Die Motivation für diese Entscheidung liegt offenbar in den unterschiedlichen *Übersetzungsmodalitäten* begründet, die sich auf diese kurze Dialogsequenz auswirken. In der Synchronisation vermeidet es der Lehrer, auf die konkrete Sprachsituation hinzuweisen, weil so die paradoxe Situation deutlich würde, dass sich die Sprecher eigentlich in einem französischen Umfeld bewegen, aber alle miteinander Deutsch sprechen. Geschickt wurde daher das Wort "übersetzen" statt "Französisch" gewählt. Dies erklärt auch die Wahl eines Anglizismus, da er weder der Ausgangs- noch der Zielsprache angehört. Das Wort bedarf also der Übersetzung – wobei nicht erwähnt wird, in welche Sprache. Die Untertitel hingegen verweisen explizit auf die Ausgangssprache, die man in dieser Version auch tatsächlich hören kann, nämlich Französisch. Entsprechend bittet Martin um: "normales Französisch bitte", obwohl die in den Untertiteln verwendete Sprache natürlich Deutsch ist. Für Koumbas Replik wurde mit "abgenervt" lediglich ein umgangssprachliches Register gewählt, das die Forderung des Lehrers nach einem standardsprachlichen Französisch aber ausreichend motiviert. Hier wird deutlich, dass sich die Untertitel als Paratext zum Original verstehen und stets auf den Originalton verweisen, dessen Verständnis sie stützen, den sie aber nicht ersetzen.

Wir haben es in diesem Beispiel also nicht mit einem *sprachenpaarspezifischen* Problem zu tun, sondern mit übersetzerischen Entscheidungen, die im Wesentlichen auf die *Übersetzungsmodalitäten* und auf das *Medium* zurückzuführen sind. Kommen wir nun zu einem abschließenden Beispiel aus dem Film *La Haine* (Hass).

5.2 Ein Beispiel aus *La Haine* (Hass) – Umgang mit Intertextualität

Auch dieser Spielfilm zeichnet sich durch den häufigen Gebrauch von Umgangssprache, Argot und Verlan aus. Ebenso lässt sich eine dokumentarische Absicht erkennen, jedoch rückt sie weniger in den Vordergrund als in *Entre les murs* (Die Klasse). Eine wichtige Rolle spielen dagegen die ständigen intertextuellen Verweise auf andere Filme oder Fernsehsendungen. Die folgende Einstellung veranschaulicht dies: Vinz, einer der drei Protagonisten, die in einer Cité bei Paris leben, steht im Badezimmer und redet mit seinem Spiegelbild wie mit einem Gegner. Er provoziert es verbal und markiert am Ende einen Revolverschuss.

Original

(Kassowitz 9:13-44, eine Einstellung, groß, Gesicht von Vinz im Spiegel)

Vinz (on)

(1) C'est à moi qu'tu parles?

(Kamerafahrt nach vorn)

(2) C'est à moi qu'tu parles?

(Vinz spült sich den Mund)

(3) C'est à moi qu'tu parles enculé.

C'est à moi qu'tu...

(Vinz geht aus dem Spiel heraus und kratzt sich an der Nase)

(4) Hein? C'est à moi qu'tu parles?

Howowowowowow. C'est à moi qu'tu parles?

(sieht nach rechts und links)

(5) Hé mecs,

c'est à moi qu'i parles c't'enculé. C'est à moi, qu'tu parles, putain?

(fast schreiend)

(6) C'est à moi qu'tu parles comme ça, mec?

(Vinz tut so, als würde er auf den Spiegel zielen, Schuss zu hören, Überblendung weiß)

Untertitel-Version

Vinz (on)

(1') Meinst du mich?

(2') Meinst du mich?

(3') Meinst du mich, Dreckschwein?

Meinst du...

(4') Meinst du mich

Meinst du mich?

(5') He, Jungs!

Dieses Dreckschwein meint mich!

(6') Du meinst also mich?

So redest du mit mir?

Synchronfassung

Vinz (on)

(1'') Redest Du mit mir?

(2'') Laberst du mich etwa an?

(3'') Du wolltest mich ficken, oder was willst du, du Pisser.

(4'') Hhm, laberst Du mich an, ja? Howowowowow. Kann es sein, dass du mich meinst?

(5'') Der labert tatsächlich mit mir, der Pisser.

Was glaubt der eigentlich?

(6'') Was glaubst du wer du bist, du scheiß Wichser?

Im Ausgangstext findet man eine ganze Reihe von Mündlichkeitsmerkmalen: Verschleifungen, Kontraktionen, derbes Register und die ständige Wiederholung mit wenigen Variationen des Satzes *C'est à moi qu'tu parles?* ('Redest du etwa mit mir?').

In den deutschen Fassungen beschränken sich die Mündlichkeitsmerkmale allein auf die Wahl der Lexik, die ebenfalls auf ein derbes Register zurückgreift. Dabei fällt auf, dass die Untertitelversion mit "Dreckschwein" weniger vulgärsprachlich ist als die Synchronfassung mit "ficken", "Pisser" und "Wichser". Somit wird sie der Konvention gerecht, in Untertiteln Kraftausdrücke zu vermeiden oder abzumildern, weil ihre Wirkung in der schriftlichen Realisation als stärker gilt als in der flüchtigeren phonischen Realisation.¹⁷

Auch dieser Auszug stellt Übersetzer vor keinerlei sprachenpaarspezifische Probleme. Wenn man die Synchronfassung mit den Untertiteln vergleicht, fällt neben der anderen Registerwahl bei der Lexik jedoch auf, dass der Satz des Originals bei der Synchronfassung ständig abgewandelt wird, während die Untertitelung, dem Original darin treuer, den Satz wiederholt. Bei der Synchronisation könnte man die etwas längere Variante "Redest du mit mir" auf den Wunsch nach quantitativer Lippen-synchronität zurückführen, für die anderen Variationen stellt dies allerdings keine befriedigende Erklärung dar. Dennoch handelt es sich hierbei nicht um übersetzerische Willkür, sondern um ein anderes Problem, auf das sich die *Übersetzungsmodalität* in beiden Fassungen ausgewirkt hat.

Hinter der Entscheidung für diese Variationen steckt die leicht erkennbare intertextuelle Anspielung auf den Film *Taxi Driver* von Scorsese. In der französischen Synchronfassung dieses Films findet man genau denselben Wortlaut wie in *La Haine* (*Hass*), nämlich die ständige Wiederholung des Satzes *C'est à moi qu'tu parles*. In der deutschen Synchronfassung hingegen hat man genau die Varianten wieder, die auch in der Synchronfassung von *La Haine* verwendet wurden.

Die Synchronisation erhält den intertextuellen Bezug erstaunlicherweise trotz des Zwangs zur Lippen-synchronität, während die Untertitelung wegen der Ko-Okkurrenz von Originalton und schriftlich realisierter Übersetzung es verständlicherweise vorzieht, denselben Satz zu wiederholen. Denn die Wiederholung ist selbst für ein Publikum, das der Ausgangssprache nicht mächtig ist, hörbar. Daher würden Variationen in den Untertiteln möglicherweise zu Verwirrung führen.

Die Gründe für die Abweichungen in beiden Fassungen liegen hier also in erster Linie in der *Übersetzungsmodalität*. Der intertextuelle Bezug bleibt dennoch in beiden Fassungen gewahrt, da die visuelle Ebene deutlich an das Vorbild für diese Szene erinnert.

6 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Übersetzungsmodalitäten einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Dialoggestaltung im Zieltext ausüben. Wie man sehen konnte, handelt es sich dabei nicht primär um die in der Literatur regelmäßig

¹⁷ Eindrücklich zeigt dies etwa die Filmepisode "Merde" von Leos Carax in *Tokyo!*, bei der die Einblendung des Episodentitels in roten Großbuchstaben überraschend provozierend wirkt.

erwähnten Probleme der erforderlichen Lippensynchronität beim Synchronisieren oder der Notwendigkeit, bei Untertiteln die Aussage zu kürzen oder zu kondensieren. Vielmehr hat sich herausgestellt, dass eine teilweise komplexe Kombination von mehreren Problemkategorien beim Übersetzen von Medientexten einen Einfluss auf die Dialoggestaltung nehmen kann.

Die Unterscheidung zwischen den erwähnten fünf Kategorien, die sich möglicherweise noch durch weitere ergänzen oder weiter ausdifferenzieren lassen, soll hier als Grundlage für eine angemessene Übersetzungskritik verstanden werden, die zeigen will, dass sich hinter scheinbar willkürlichen Entscheidungen von Übersetzern ganz unterschiedliche Ursachen verbergen können. Denn diese müssen nicht zwangsläufig beim Übersetzer liegen und auch nicht immer sprachenpaarspezifisch sein.

Der hier dargestellte und an einigen Beispielen erprobte analytische Ansatz soll dazu beitragen, typische Übersetzungsprobleme bei Medientexten ausfindig zu machen. Auf diese Weise werden zwischen dem AT und den ZT entstehende Bedeutungsverschiebungen leichter vorhersehbar, die auftreten, wenn die Filmübersetzer mit Phänomenen wie Intertextualität, metalinguistischer Sprachverwendung, Wortspielen, Kulturspezifika etc. konfrontiert werden.

Diese Einordnung der Übersetzungsprobleme soll dabei helfen, die Frage zu beantworten, welche Übersetzungsform bei einem bestimmten Film voraussichtlich bessere Ergebnisse erzielt. Darüber hinaus kann ein geschärftes Bewusstsein für diese Kategorien bei den Übersetzern (und ihren Auftraggebern) zu einer Optimierung der Arbeitsprozesse im Bereich der Synchronisation und der Untertitelung führen.

Quellen

Primärliteratur/Filme

- Allen, Woody (1977): *Annie Hall (Der Stadtneurotiker)*, USA
Bong, Joon-ho; Leos Cantax, Michel Gondry (2008): *Tokyo!*, Japan
Cantet, Laurent (2008): *Die Klasse* [DVD], Frankreich
Godard, Jean-Luc (1961): *Une femme est une femme (Eine Frau ist eine Frau)*, Frankreich
Kassovitz, Mathieu (2006): *Hass La Haine* [DVD], Frankreich
Nolan, Christopher (2000): *Memento*, USA
Scorsese, Martin (1976): *Taxi driver*, USA
Stoppel, Karl (Hg.) (2010): *Entre les murs. Scénario de François Bégaudeau et Robin Campillo*.
Stuttgart: Reclam

Sekundärliteratur

- Berman, Antoine (1991): *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard
Coleridge, Samuel Taylor (1817): *Biographia Literaria*. J. Shawcross (Hg.). Ausgabe 1907.
Bd. 2. Oxford: Clarendon Press
Fludernik, Monika (2000): "Genres, Text Types, or Discourse Modes?" *Style* 34 [2]: 274-292
Goetsch, Paul (1985): "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen."
Poetica 17: 202-218

- Ivarsson, Jan; Mary Carroll (1998): *Subtitling*. Simrishamn: Transedit
- Kobus, Isabel (1998): *Dialog in Roman und Film*. Frankfurt a. M.: Peter Lang
- Koch, Peter; Wulf Oesterreicher (1985): "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte." Olaf Deutschmann, Hans Flasche, Bernhard König, Margot Kruse, Walter Pabst, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Romanistisches Jahrbuch*. Bd. 36. Berlin/New York: de Gruyter, 15-43
- Koch, Peter; Wulf Oesterreicher (2011): *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York: de Gruyter
- Maier, Wolfgang (1997): *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang
- Mälzer-Semlinger, Nathalie (2011): "Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen." *Lebende Sprachen* 56 [2]: 214-223
- Mälzer, Nathalie (im Druck): "Translating Dialogue in Media Texts." Jorge Díaz Cintas, Josélia Neves, Diana Sanchez (Hg.): *Audiovisual Translation – Taking Stock*. Oxford: Lang
- McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen
- Pfister, Manfred (2010): *Das Drama*. München: Fink
- Rauh, Reinhold (1990): "Sprache und filmische Wahrnehmung." Knut Hickethier, Hartmut Winkler (Hg.): *Filmwahrnehmung*. Berlin: Sigma, 95-106
- Remael, Aline (2008): "Screenwriting. Scripted and Unscripted Language. What Do Subtitlers Need to Know?" Jorge Díaz Cintas (Hg.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 57-67
- Sanaker, John Kristian (2011): *La rencontre des langues dans le cinéma francophone*. Québec: PUL
- Schüwer, Martin (2002): "Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie." Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT, 185-216
- Troester, Anne (2002): "Translating Hollywood – The Challenge of Dubbing Films Into German." Heike Paul, Katja Kanzler (Hg.): *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 181-196

trans-kom

ISSN 1867-4844

trans-kom ist eine wissenschaftliche Zeitschrift für Translation und Fachkommunikation.

trans-kom veröffentlicht Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Diskussionsbeiträge zu Themen des Übersetzens und Dolmetschens, der Fachkommunikation, der Technikkommunikation, der Fachsprachen, der Terminologie und verwandter Gebiete.

Beiträge können in deutscher, englischer, französischer oder spanischer Sprache eingereicht werden. Sie müssen nach den Publikationsrichtlinien der Zeitschrift gestaltet sein. Diese Richtlinien können von der **trans-kom**-Website heruntergeladen werden. Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung anonym begutachtet.

trans-kom wird ausschließlich im Internet publiziert: <http://www.trans-kom.eu>

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
University of Antwerp
Arts and Philosophy
Applied Linguistics / Translation and Interpreting
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien

Leona.VanVaerenbergh@uantwerpen.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Marienburger Platz 22
D-31141 Hildesheim
Deutschland

klaus.schubert@uni-hildesheim.de

Vanoye, Francis (1985): "Conversations publiques." Sondernummer von *Iris* 3 [1]: 99-118
Wahrig, Gerhard (2000): *Deutsches Wörterbuch*. Renate Wahrig-Burfeind (Hg.). 7. Aufl. 2000.
Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon

Autorin

Nathalie Mälzer ist Juniorprofessorin für Transmediale Übersetzung am Institut für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation der Stiftung Universität Hildesheim. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literaturübersetzen und Kulturtransfer, Dialog und Mündlichkeit, medienübergreifende Erzähltheorie und Übersetzung von Texten in audiovisuellen Medien. Sie hat rund 40 Romane und Sachbücher sowie Theaterstücke und Lyrik aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

E-Mail: maelzers@uni-hildesheim.de

Website: <http://www.uni-hildesheim.de/index.php?id=5226>

Buchempfehlungen von Frank & Timme

FFF: Forum für Fachsprachen-Forschung

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper

Marina Brambilla/Joachim Gerdes/Chiara Messina (Hg.): **Diatopische Variation in der deutschen Rechtssprache**. 382 Seiten.
ISBN 978-3-86596-447-2.

Cornelia Griebel: **Rechtsübersetzung und Rechtswissen**. Kognitionstranslatologische Überlegungen und empirische Untersuchung des Übersetzungsprozesses.
432 Seiten mit CD. ISBN 978-3-86596-534-9.

Laura Sergo/Ursula Wienen/Vahram Atayan (Hg.): **Fachsprache(n) in der Romania**. Entwicklung, Verwendung, Übersetzung.
458 Seiten. ISBN 978-3-86596-404-5.

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Herausgegeben von
Prof. Dr. Klaus-Dieter Baumann,
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper,
Prof. Dr. Klaus Schubert

Dinah Krenzler-Behm: **Authentische Aufträge in der Übersetzerausbildung**. Ein Leitfaden für die Translationsdidaktik. 480 Seiten.
ISBN 978-3-86596-498-4.

Silke Jansen/Martina Schrader-Kniffki (eds.): **La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas**. 366 páginas.
ISBN 978-3-86596-524-0.

Annika Schmidt-Glenewinkel: **Kinder als Dolmetscher in der Arzt-Patienten-Interaktion**.
130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0010-7.

Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper (Hg.): **Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten**. 756 Seiten. ISBN 978-3-7329-0016-9.

TTT: Transkulturalität – Translation – Transfer

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dörte Andres, Dr. Martina Behr,
Prof. Dr. Larisa Schippel,
Dr. Cornelia Zwischenberger

Sylvia Reinart: **Lost in Translation (Criticism)?** Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik. 438 Seiten. ISBN 978-3-7329-0014-5.

Dörte Andres/Martina Behr (Hg.): **Die Wahrheit, die reine Wahrheit und nichts als die Wahrheit ...** Erinnerungen der russischen Dolmetscherin Tatjana Stupnikova an den Nürnberger Prozess.
242 Seiten. ISBN 978-3-7329-0005-3.

Larisa Schippel/Julia Richter (Hg.): **Magda Jeanrenaud: Universalien des Übersetzens**.
380 Seiten. ISBN 978-3-86596-444-1.

