



Herausgegeben von
Czesław Karolak

Band 30

P osener B eiträge G zur ermanistik

Małgorzata Korycińska-Wegner

Übersetzer der bewegten Bilder

Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz

PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Einleitung

Seit dem Ende der Stummfilmepeche wird die ganze Filmindustrie mit dem Problem der Sprachübertragung konfrontiert, um die Möglichkeit zu schaffen, das filmische Kunstwerk einem fremdsprachigen Publikum zugänglich zu machen. Dies bedeutet eine besondere Herausforderung an den Translator, der sich hier mit den Problemen, die auch bei anderen Textsorten auftreten und durch die allgemeine Übersetzungstheorie definiert wurden, auseinandersetzen muss und zugleich die Übertragungsbedingungen, denen die audiovisuelle Übersetzung unterworfen ist, im Auge behalten muss. Bei dem Untertitelungs- oder Synchronisationsprozess werden zwar ausschließlich Dialoge und Schrift-Einblendungen mit zusätzlichen Informationen übertragen, aber die sprachliche Seite des Films ist nicht isoliert zu betrachten. Sie ist im engen Zusammenspiel mit den übrigen Komponenten des filmischen Textes zu sehen. Von der Wahl des Stoffes, seiner dramaturgischen Aufarbeitung und der sprachlichen Ausformulierung in Dialogen, Monologen und Texttafeln, bis hin zur Wahl der Schauspieler, des Dekors, der Drehorte und der Wahl der Kamerastrategie und der Montageformen gleicht die integrierte Summe der in der Filmproduktion getroffenen Entscheidungen, wie Thomas Kuchenbuch konstatiert¹, einem komplizierten kybernetischen Prozess. Aus der Verknüpfung dieser Gestaltungsmittel resultiert ein Endergebnis in Form des filmischen Werkes, und der audiovisuelle Übersetzer wird vor die Aufgabe gestellt, die sprachliche Komponente in das Gesamtwerk Film einzufügen.

Der durchschnittliche Kinobesucher begegnet dem Film als einer Form der Freizeitunterhaltung. Er sieht sich den Film an und er ist für ihn die Quelle bestimmter Eindrücke und Erlebnisse, aber nur selten macht er sich viele Gedanken darüber. Besonders gestaltet sich hier die Rolle des Wissenschaftlers bzw. des Filmkritikers oder des Übersetzers, die als Metarezipienten den umgekehrten Weg durchwandern, d.h. um ihr Nachdenken über den Film zu systematisieren, müssen sie das filmische Kommunikat in der Vielfalt seiner Ausdrucksformen und ihres Zusammenspiels rekonstruieren. Wie Werner Faulstich bemerkt², werden die filmischen Gestaltungsformen gegenüber der spontanen Interpretation bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als solche sichtbar und lassen dabei nicht nur einzelne Produktbedeutungen, also „Sinn“, erkennen, sondern letztlich auch übergreifende Einsichten in die Wirkungsweisen des Mediums überhaupt gewinnen. Nach Lothar Mikos fällt an dieser Stelle eine besondere

1 Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Wien/Köln/Weimar 2005, S. 107.

2 Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München 2002, S. 17.

Rolle der Theorie zu: sie macht die unsichtbaren Strukturen des Films sichtbar³. In der Analyse werden die Filme gewissermaßen zerlegt, um ihre Strukturen offen zu legen. Darüber hinaus sollen die Filme einer systematischen, methodologisch reflektierten Analyse unterzogen werden, um die eigene Interpretation zu überprüfen und zu objektivieren. Dabei ist zu betonen, dass die Aktivität des Filmwissenschaftlers bzw. Übersetzers die intuitive und spontane Interpretation nicht ausschließt: Mit dem Streben nach Objektivität wird der Subjektbezug der Filmuntersuchung keineswegs aufgegeben. Das emotionale Erleben und die intuitive Interpretation sind als Ausgangs- und Ansatzpunkt für die weiterführende analytische Arbeit zu betrachten. Mikos plädiert sogar für eine kommunikationswissenschaftliche Fundierung der Film- und Fernsehanalyse. Filme entstehen erst im Kopf ihrer Zuschauer: sie werden gesehen und treten somit in einen Kommunikationsprozess ein. Daher ist es von grundlegender Bedeutung, dass die Analyse ihre Grundlage in der funktionalen Betrachtung der Strukturen von Filmen im Rahmen dieses Kommunikationsprozesses hat.⁴ Die methodologisch reflektierte, analytische Auseinandersetzung mit einem Film strebt jedoch noch weiter, ist auf zusätzliche Einsichten ausgerichtet. Dies kann nur durch den Einsatz von fachspezifischen Methoden und Instrumenten als systematischen Wegen zur Beschreibung von Gestaltungs- und Vermittlungsformen zustande kommen.

In Anbetracht des außerordentlichen Aufwands an Arbeit, der die methodologisch gesteuerte Reflexion über den Film beansprucht, sind dem Translator nicht nur Kenntnisse der Regeln nötig, denen Filmbild und Filmsprache sowie Drehbuch als ihre Partitur folgen. Auch wenn der Übersetzer über das fachspezifische Wissen um die Filmsprache und Filmdramaturgie verfügt, ist dies nicht damit gleichbedeutend, dass er im Wirrwarr der filmischen Ausdrucksmittel diese Elemente herausfindet, die die Einzigartigkeit des jeweiligen Films ausmachen. Er braucht noch ein Werkzeug, das ihn von den auf dem Weg der systematischen Auseinandersetzung gewonnen Daten beim Übersetzungsprozess Gebrauch machen lässt. Die Filmwissenschaft bietet ein ganzes Spektrum verschiedener Analysemethoden, aber, worauf Anke-Marie Lohmeier hinweist⁵, es stehen neben den herkömmlichen Modellen der Filmanalyse, die insbesondere quantitative Analyseverfahren entwickelt haben, vor allem semiotische Modelle der Sprach- und Literaturwissenschaft und deren Adaptationsmöglichkeiten zur Diskussion. Die quantitative Filmanalyse legt ein Inventar beschreibender Begriffe vor, die der Erfassung der spezifisch kinematographischen Abbildungsverfahren dienen sollen, und präsentiert Modelle der statistischen Auswertung filmischer,

3 Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz 2003, S. 83.

4 Vgl. dazu: Ebd., S. 10, 19-33.

5 Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen 1996, S. XIV.

vor allem kameraspezifischer Daten. Sie ist von der Überzeugung geleitet, dass den verschiedenen Gestaltungsmitteln des Films substantielle Bedeutungsinhalte zuzuordnen sind, die man noch vor Berücksichtigung ihrer Beziehung zum je konkreten Bildinhalt als gegeben voraussetzen soll. Auf dem Gebiet der Semiotik haben sich dagegen Theorien über Zeichenstrukturen und Codesysteme mit universalem Geltungsanspruch für alle Bereiche der Kommunikation entwickelt, sie sind aber in praxi – außerhalb des engeren linguistischen Arbeitsfeldes – noch nicht wesentlich über die Konstruktion hypothetischer Modelle hinausgelangt. In Anbetracht der erwähnten Tatsachen muss man zusammen mit Lohmeier zu dem Schluss kommen⁶, dass einerseits das Methodeninventar der herkömmlichen (quantitativen) Filmanalyse nicht für die Lösung komplexer Interpretationsprobleme ausreicht, und dass andererseits die filmsemiotischen Ansätze nicht in der Lage sind, Untersuchungen zu fundieren, deren Problem weniger die Dekodierung filmischer Zeichen als vielmehr das Verstehen der mit diesen Zeichen erzeugten filmischen Texte und dessen Begründung ist. Von der Annahme ausgehend, dass ein filmischer Text mehr als die Summe seiner Zeichen und Zeichenrelationen ist und dass sein Verstehen Anspruch auf eine textüberschreitende Perspektive erhebt, scheint eine hermeneutische Herangehensweise an den Film sinnvoll. Ein hermeneutisches Modell der Filminterpretation schließt die Fixierung semantischer Funktionen einzelner kinematographischer Ausdrucksmittel aus und lässt Filmtexte als Ganzheiten betrachten.

Auch wenn die bereits angeführte Theorie den Film in seiner ganzen Komplexität auffasst und der Lösung komplexer Interpretationsprobleme den Weg bereitet, ist damit ihre Anwendung für den Übersetzungsprozess noch nicht klar. Die audiovisuelle Übersetzung ist eine relativ junge Disziplin, sie nimmt aber einen immer breiteren Raum in der allgemeinen Translationswissenschaft ein. Dennoch lässt sich ein Mangel an Methoden einer übersetzungsrelevanten Filmanalyse und Filminterpretation feststellen. Zwar gibt es viele Ausführungen, die der Spezifik der audiovisuellen Übersetzung – sowohl im Allgemeinen als auch im Hinblick auf konkrete Aspekte wie Kulturspezifika oder Sprachvarietäten – gewidmet sind oder die translatorischen Strategien und Lösungen in Bezug auf die Rahmenbedingen, die die einzelnen Übertragungsarten mit sich bringen, aufgreifen, ein ganzheitliches Modell, das den audiovisuellen Übersetzer bei allen Schritten seiner Arbeit begleiten würde, gibt es jedoch kaum. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, in Anlehnung an die Systematik translatorischer Kategorien von Radegundis Stolze und an unterschiedliche Untersuchungsmethoden der Filmwissenschaft ein Modell der übersetzungsrelevanten Filmreflexion vorzulegen. Es wird auch überprüft, auf welchen Ebenen des Übersetzungsprozesses es Anwendung finden kann.

6 Vgl. dazu: Ebd., S. XII.

Das Geglücktsein des Übersetzungsprozesses ist nicht nur vom entsprechenden filmanalytischen Instrumentarium abgängig, sondern ist auch durch das dem Translator als Übersetzungsvorlage zur Verfügung stehende Material bedingt. Hier bieten sich viele Möglichkeiten – von der Dialogliste über das Filmprotokoll bis hin zum Drehbuch. Als besonders aufschlussreich wird hier das Drehbuch, besonders das Rohdrehbuch, empfohlen, das nicht nur die exakt ausformulierte Handlung und den komplett integrierten Dialog, sondern u.a. auch die vorläufige Beschreibung der Figuren, ihrer Gestik und Mimik sowie des Kameraverhaltens und anderer filmischer Ausdrucksmittel beinhaltet. Dieser Gedanke fungiert als Ausgangspunkt dieser Abhandlung. Zu betonen ist, dass der Begriff *Drehbuch* an dieser Stelle nur behelfsmäßig verwendet wird.

Demgemäß wird Kapitel I den Erwägungen über das Drehbuchs als „Partitur des Films“⁷ und seinen Einsatz im Übersetzungsprozess gewidmet. Bei der Darstellung der der Dramaturgie zugrunde liegenden Konstruktionsprinzipien wurden nicht nur die Veröffentlichungen angeführt, die einen literatur- oder filmwissenschaftlichen Blick auf die Poetik des Films vorschlagen, sondern auch unterschiedliche Drehbuchmanuale mit einbezogen. Der Grundgedanke, der eine solche Herangehensweise begleitet, besteht darin, die Theorien der Filmwissenschaft mit den anwendungsorientierten Dramaturgie-Gesetzmäßigkeiten zusammenzubringen, um bestimmte im Hinblick auf den Übersetzungsprozess relevante Eigenschaften des filmischen Schaffens anzudeuten. Es soll auch berücksichtigt werden, dass die skizzierte Drehbuch-Theorie sich nach dem Paradigma der populären Dramaturgie und dem Aufbau des Mainstreamfilms richtet, was eine grobe Verallgemeinerung der filmischen Konstruktionsprinzipien impliziert. Diese Vereinfachung ist jedoch gerechtfertigt. Neue Drehbuchhandbücher beginnen ihre Regeln vorsichtiger und flexibler zu formulieren, das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass im praktischen Diskurs des Drehbuchschreibens leichte Anwendbarkeit im Vordergrund steht, was bei den Erwägungen über den dominanten Typus der populären Dramaturgie zum Tragen kommt.

Der Frage nach der Gattungszugehörigkeit und Dramaturgie des Drehbuchs und des Films samt allen diese Dramaturgie konstituierenden Elementen nachgehend, wird der Blickpunkt auf die Filmsprache und ihre Ausdrucksmittel gerichtet. Dem Referieren der filmischen Gestaltungsmittel geht als Zentralgedanke die Perspektive voraus, dass ihre Strukturen und ästhetischen Funktionen semantisch nicht festzuschreiben sind.

Wird die Filmsprache als ein Baustein der filmischen Dramaturgie und des Drehbuchs charakterisiert, verschiebt sich die Optik der Erwägungen auf die Darstellung des hermeneutischen Ansatzes in der Translationswissenschaft. In

7 Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, S. 215.

Kapitel II wird die Komplexität des filmischen Kunstwerkes sowie seine übersetzungsorientierte Interpretation vor dem Hintergrund der hermeneutischen Sicht der Translation erläutert. Bei der Systematik translatorischer Kategorien von Radegundis Stolze wird der Filmwissenschaft das Wort erteilt, was ihre Anwendung auf dem Gebiet der übersetzungsrelevanten Reflexion über den filmischen Text überprüfen lässt. Das besondere Augenmerk gilt dabei der Spezifik der audiovisuellen Übersetzung samt ihren Methoden und translatorischen Strategien. Im Punkt 3.4 dieses Kapitels wird das erwähnte Modell der übersetzungsrelevanten Filmreflexion als eine neue Herangehensweise an den Prozess der audiovisuellen Übertragung präsentiert.

Das vorliegende Buch ist eine Untersuchung auf der Grundlage von drei deutschen Filmen – *Sonnenallee*⁸, *Good bye, Lenin!*⁹, *Das Leben der Anderen*¹⁰, deren polnischen Übersetzungen, die im Kontext der zugänglichen Hilfsmittel in Form von Drehbücher, Bücher zum Film und Dialoglisten kommentiert werden und somit ein umfangreiches Korpus liefern. Allen diesen filmischen Bildern ist gemeinsam, dass sie Lebensgeschichten darstellen, die im Inneren der großen Geschichte stattfinden, und noch genauer diese Frage betrachtend, einen Spielfilm-Rückblick auf die DDR-Geschichte bieten. Von ausschlaggebender Bedeutung ist die Tatsache, dass die unterschiedliche Genrezugehörigkeit dieser DDR-Bilder – Komödie, Tragikomödie und Drama, einen besonders aufschlussreichen Untersuchungsgegenstand liefert. Ziel des vorgeschlagenen Ansatzes ist es, anhand der angestellten Reflexionen die in Kapitel I und II skizzierten Fragen zu beantworten und die Anwendbarkeit des vorgeschlagenen Modells zu überprüfen. Der übersetzungsrelevanten Reflexion über die genannten Filme werden einige Bemerkungen über die dem Translator zur Verfügung stehenden Hilfsmittel vorangestellt. Eine Einführung in die systematische übersetzungsorientierte Auseinandersetzung mit den erwähnten Filmen bildet der Überblick über ihren Inhalt, der jedoch über bloße Zusammenfassung hinausgeht und sich nach den dramaturgischen Konstruktionsprinzipien des Drehbuchs richtet, sowie über einige biographische Daten aus dem Leben der Regisseure bzw. Drehbuchautoren. Um den Standpunkt der Filmwissenschaft im Auge zu behalten, dass der biographische Zugriff als Methode zwar wichtige

8 *Sonnenallee*: Deutschland 10. 1999. Drehbuch: Thomas Brussig, Detlev Buck und Leander Haußmann. Regie: Leander Haußmann. Polnische Premiere (*Aleja Słoneczna*): 11.2000. Übers. von Andrzej Czółnowski.

9 *Good bye, Lenin!*: Deutschland 02.2003. Drehbuch: Wolfgang Becker, Bernd Lichtenberg. Regie: Wolfgang Becker. Polnische Premiere (*Good bye, Lenin!*): 11.2003. Übers. von Magdalena Czartoryjska-Meier.

10 *Das Leben der Anderen*: Deutschland 03.2006. Drehbuch: Florian Henckel von Donnersmarck. Regie: Florian Henckel von Donnersmarck. Polnische Premiere (*Życie na podłuchę*): 01.2007. Übers. von Anna G. Celińska.