

Ein Plädoyer für den Mißbrauch von Untertiteln

Mark Abe Nornes (University of Michigan, Ann Arbor)

Jeder von uns war mindestens einmal am Ende eines Films soweit, daß er am liebsten den Übersetzer umgebracht hätte. Das Motiv: die Ernennung des Films durch „inkompetente“ Untertitel. Der Tod eines Textes durch Übersetzung ist ein sehr altes Bild, das jedoch durch seine Verpflanzung ins Kino eine neue Bedeutung erlangt. Die Möglichkeit dieses „Todes“ allein impliziert schon „Belebtheit“ und Bewegung, die ja das Wesen des Films ausmacht. Wie auch im Fall der Literatur ist dieser Tod ein diskursives Phänomen, aber im Film ist er auch eine perzeptionelle Kategorie. Sogar gelungene Untertitel verwaschen oft den im Film so starken Eindruck von Mimesis. Das – fremde – Original bleibt erhalten, mit all seinen Bildern und Tönen, aber es wird nur allzu leicht durch den graphischen Text verschleiert, durch den wir uns ihm notwendigerweise nähern. Und die Undurchsichtigkeit oder die Unbeholfenheit der Untertitel treibt nur allzu leicht zur Raserei.

Ich begann über die Launen der Untertitel nachzudenken, als ich an der Übersetzung des Films *Eiga no miyako* (1991) von Ogawa Shinsuke und Iizuka Toshio arbeitete. Es war eine Erfahrung voller Überraschungen. Hier hatte ich es mit einer außerordentlich engen Form der Textanalyse zu tun, in der jedes Element verbaler und bildlicher Sprache, Zeile für Zeile und Bild für Bild, gleichzeitig gelesen wird. Ich war fasziniert davon, wie diese spezifische Art der Filmanalyse ganz automatisch theoretische Fragen aufwarf, während ich an der praktischen Lösung scheinbar einfacher Probleme arbeitete. Aber wenn es um Untertitel geht, ist nichts einfach; jede Formulierung, jede Interpunktion, jede Entscheidung, die der Übersetzer trifft, hat Folgen für die Seherfahrung des fremdsprachigen Publikums. Trotz ihrer Komplexität und ihrer einzigartigen Rolle in der Vermittlung des Fremden im Film ist die Arbeit des Verfassers der Untertitel praktisch unbeachtet geblieben. Wahrscheinlich hat noch nie jemand am Ende des Films die Übersetzung gelobt. Wenn Untertitel überhaupt eine Reaktion hervorrufen, dann höchstens den Wunsch

nach einem Gegenschlag, nach Rache für die Korruption des Textes. Denn, wie wir noch sehen werden, alle Untertitel sind korrupt.

Angesichts des heute verbreiteten Interesses an fremden Kulturen ist es umso eigenartiger, daß diese Korruption unbeachtet geblieben ist und ungehindert fortschreiten kann. Ich habe den Verdacht, daß die Erklärung dafür in der untergeordneten, beinahe versteckten Position der Untertitel liegt. Um die Korruption zu bekämpfen, wird es notwendig sein, die Übersetzung ans Licht zu fördern. Wir müssen uns der Grenzen der Untertitel bewußt werden, um neue Methoden zu erforschen. Gewaltanwendung bei Untertiteln ist unvermeidlich, aber sie muß nicht notwendigerweise zum Tod führen. Sie kann vielmehr wertvoll sein oder sogar Spaß machen. In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden wir Zeugen der Geburt einer neuen Art ihrem Wesen nach geradezu mißbräuchlicher Untertitel. Bei aller Aufmerksamkeit, die wir der Vielfalt der Kulturen schenken, ist jetzt die Zeit gekommen, die Art der Übersetzung zu überdenken, die unsere filmische Erfahrung des Fremden bestimmt. Durch die genaue Analyse englisch-japanischer Übersetzungen und unter Berücksichtigung praktischer ebenso wie theoretischer Standpunkte möchte ich auf die Probleme eingehen, mit denen Verfasser von Untertiteln konfrontiert sind, und aufzeigen, wie sie diesen Herausforderungen im Laufe der letzten 70 Jahre begegnet sind. Erst dann können wir uns kreativen Lösungen durch strategischen Mißbrauch nähern.

Ich habe hier den Gedanken von einer „mißbräuchlichen“ Übersetzung ausgearbeitet, der ursprünglich von Philip E. Lewis in seinem französisch verfaßten und dann von ihm selbst ins Englische übersetzten Essay *The Measure of Translation Effects* formuliert wurde.¹ Lewis analysiert hier die Übersetzung eines anderen Kritikers von Derridas Essay *La Mythologie blanche*. Am Beginn skizziert er die Unterschiede zwischen dem Englischen und dem Französischen und erklärt: „Eine Übersetzung muß die Bedeutung, die sie vermittelt, von einem

Original in einen Rahmen übertragen, der andere diskursive Beziehungen und eine andere Konstruktion der Wirklichkeit erzwingt.² Die Unterschiede zwischen den Sprachen bedingen unüberwindliche Differenzen, wodurch die Übersetzungstätigkeit unvermeidlich beeinträchtigt wird. Das wird noch verstärkt durch die Tendenz, bei der Übersetzung von Essays ausschließlich auf die Bedeutung und nicht auf die materielle Beschaffenheit des Textes zu achten. Als Verfasser UND Übersetzer dieses Essays hatte Lewis die Freiheit, vom Original abzuweichen, wie sie einem typischen Übersetzer nie zur Verfügung steht. Aus dieser Position heraus fordert er eine neue Herangehensweise, „eine kraftvolle, experimentierfreudige Übersetzung, die mit dem Sprachgebrauch spielt und die die Polyvalenzen, die Vielstimmigkeit und die Expressivität des Originals durch ihre eigenen ersetzt“.³ Wenn das Original die Sprache in bedeutungsgeladene Textknoten zwingt, muß die Übersetzung der Zielsprache analog Gewalt antun. Der korrupte Übersetzer verleugnet die Brutalität der Untertitel, während der mißbräuchliche Übersetzer in ihr schwelgt.

Konkreter gesagt, der mißbräuchliche Übersetzer bedient sich des textuellen und graphischen Mißbrauchs, er experimentiert mit der Sprache und ihren grammatikalischen, morphologischen und visuellen Eigenschaften, um die Tatsache der Übersetzung ans Licht zu fördern und schließlich den Betrachter an das fremdsprachige Original heranzuführen. Dieses Original ist kein von Verseuchung bedrohter Ursprung, sondern vielmehr ein Locus des Individuellen und des Internationalen, der einen Film in eine Übersetzungserfahrung verwandeln kann.

Eine korrupte Praxis

Angesichts der gewaltigen durch den Apparat bedingten Reduktion haben die Übersetzer von Untertiteln eine Methode entwickelt, die ihre Arbeit ebenso wie ihre ideologischen Voraussetzungen vor dem Publikum versteckt. In diesem Sinne sind sie als korrupt zu bezeichnen. Sie akzeptieren eine Sicht der Übersetzung, die die Quelle gewaltsam vereinnahmt; durch das Umwandeln von Gesprochenem in Geschriebenes innerhalb der zeitlichen Begrenzung der Untertitel passen sie das Original an die Regeln und Gesetze, an die Idiomatik und den Bezugsrahmen der Zielsprache und ihrer Kultur an. Es ist dies eine Übersetzungspraxis, die die textuelle Gewalt glättet und jedes Anderssein zähmt, während sie vorgibt, dem Publikum eine Erfahrung des Fremden zu vermitteln. Die spezifischen

Herausforderungen des Untertitels und die dabei notwendige Gewaltanwendung sind selbstverständlich; sie sind Varianten der Probleme, die sich bei jeder Übersetzung stellen, und in diesem Sinne analog den Schwierigkeiten, denen ein Übersetzer von Lyrik gegenübersteht. Die Antworten auf diese Herausforderungen selbst sind korrupt. Übersetzer von Untertiteln behaupten, dem Lernen zu dienen und die Begegnung mit anderen Kulturen zu fördern, indem sie durch ihre Kunstfertigkeit am Rande der Leinwand dem Betrachter den Sinn hinter den Worten der Schauspieler vermitteln. Tatsächlich verstecken sie ihre wiederholten Gewaltakte hinter festen Regeln und einer langen Tradition der Unterdrückung. Diese Praxis der Vortäuschung von Vollständigkeit in ihrer eigenen gewalttätigen Welt ist korrupt.

Die grundlegende Logik der Korruption ist offensichtlicher in ihrer extremen Erscheinungsform: der Synchronisation. *The Velvet Light Trap* hat kürzlich eine regelrechte Entschuldigung für die Praxis der Synchronisation veröffentlicht. Die Autorin, Antje Ascheid, tritt für die Synchronisation ein und argumentiert, daß das Ersetzen einer Stimme durch eine andere einen neuen Text erzeugt, der den Übersetzer von jedem Zwang befreit, weil er keinem Original etwas schuldig ist. Das gestattet dem Übersetzer, dem Leser (d. h. dem Konsumenten) ein leicht verdauliches Paket vorzusetzen, das problemlos jeden ideologischen Ballast ersetzt, den das Original transportiert. Während Untertitel als puristisch und elitär gelten, behauptet die Autorin, die Synchronisation sei befreiend, weil das Massenpublikum dem ausländischen Film keinen Widerstand leisten wird, weil ja der Synchronsprecher der ideologischen Untermauerung Widerstand leistet, die den Film mit geopolitischen Auseinandersetzungen verbindet. Umso eigenartiger, daß die Schlußfolgerung des Aufsatzes so lautet:

Die Synchronisation verleugnet weitgehend erfolgreich die Tatsache, daß ein Filmtext fremden Ursprungs ist; sie gibt dem neuen Publikum die Chance zu leugnen, was es im Grunde weiß, und ermöglicht so die kulturelle Bauchrednerei. Der synchronisierte Film erscheint somit nicht als ein verändertes altes, sondern radikal neues Produkt, kein doppelter Text also, sondern ein einziger. Wie ein japanischer Spielcomputer, ein taiwanesisches T-Shirt oder ein deutsches Auto (Produkte, die durch die Reduzierung ihrer kulturellen Spezifik den Wünschen von Konsumenten in einem internationalen Markt Rechnung tragen) erfüllt der Originalfilm vor der Synchronisation ursprünglich ein wichtiges Kriterium, dem auch die meisten anderen internationalen Bedarfsgüter entsprechen: Die Funktion tritt in den Vordergrund, der Film ist nicht länger „ausländisch“, sondern einfach ein Film ... Auf dem internationalen Markt ist der Original-

film daher ein transnationales, von jeder nationalen Kultur losgelöstes Produkt; er wird zum Rohmaterial, das durch die Verwendung der Synchronisation in die unterschiedlichen kulturellen Kontexte der Konsumentennationen neu eingeschrieben wird.⁴

Von wegen einfach ein Film. Abgesehen von einer ungenügenden Theoretisierung der Übersetzung selbst reduziert dieser suspekte Aufsatz die Fremdsprache auf eine bloße „kulturelle Benachteiligung“, wobei die Synchronisation als „Ermächtigungsstrategie“ gilt. Der „Austausch“, den der synchronisierte Film erleichtern soll, ist ein kapitalistischer: Geld für Vergnügen. Das ist die Logik der Korruption in ihrer synchronisierten Variante, die von Vertrieben praktiziert wird, für die die Übersetzung höchstens einen Mehrwert darstellt. Untertitel teilen heute diese Praxis zu einem erschreckend großen Teil; jeder Übersetzer, der das nicht erkennen will, ist blind.

Diese Formen der Korruption könnten vom Standpunkt der Genauigkeit kritisiert werden, die die Autorität des Originals postuliert und es in seiner Reinheit bedroht sieht. Das würde erklären, warum die Übersetzer von Untertiteln so ungern die Frage der Genauigkeit erörtern, da das ihre Gewaltanwendung bloßstellen und sie inkompetent erscheinen lassen würde. Wir könnten die Frage der bedrohten Reinheit auch auf den Bereich der Leinwand selbst ausdehnen, wie das ein japanischer Filmemacher getan hat, der die häßlichen, über das Bild gelegten Untertitel verurteilt, weil sie das Bild verunstalten und sich zwischen den Zuschauer und die Schönheit des Originals stellen.⁵ Ein Messen der Genauigkeit ist etwas, das der Apparat nicht erlaubt. Aber obwohl der Terminus „korrupt“ das Original als etwas von Subjektivität Unverdorbenes hinstellt, gibt es theoretische Gründe dafür, daß der mißbräuchliche Übersetzer sich von solch simplen Polaritäten fernhält und eine ganz andere Linie verfolgt. Der erste Schritt ist es, den Akt der Übersetzung freizulegen, ihn aus der Unterdrückung zu befreien und zu verstehen, was Untertitel eigentlich sind und wie sie überhaupt korrumpiert wurden.

Der Übersetzungsapparat

Die Praxis des Untertitelns ist noch mehr verschleiert worden als die Übersetzung gedruckter Texte. Die meisten von uns haben Untertitel wahrscheinlich nie als Übersetzung aufgefaßt. Es ist keine Frage, daß die englischsprachige Kritik die Vermittlung ausländischer Filme durch Untertitel als selbstverständlich hinnimmt. Es gibt kaum Publikationen zu diesem Thema. Auch die Übersetzer

selbst tun gemeinsam mit dem technischen Personal, mit den Filmemachern, Autoren, Zensoren und Produzenten ihr Bestes, jedes Eingeständnis ihrer Verschwörung zu unterdrücken. Mehr als einmal wurde festgestellt, daß der unglückselige Übersetzer zwar ein Autor, aber nicht DER AUTOR, und daß die Übersetzung ein Werk, aber nicht DAS WERK ist. Aber nicht einmal diese Dynamik ist in der filmischen Übersetzung zu finden. Dieser Mangel ist ein Zeichen für die Dominanz des Bildes und die vollständige Unterdrückung der zentralen Rolle der Untertitel für die Ausbreitung eines Filmes über die nationalen Grenzen hinaus.

Um die Untertitel aus der Vergessenheit hervorzuholen und die Wurzeln der Korruption offenzulegen, müssen wir uns die Besonderheiten dieser Art von Übersetzung deutlich machen. Das schließt auch ihre materiellen Voraussetzungen sowie ihre historischen Eventualitäten ein. Im Film macht ein massiver Apparat eine gewalttätige Übersetzung des Ausgangstextes notwendig. Der Text ist zeitlich segmentiert; der Übersetzer bestimmt die Länge jeder Einheit nach Frames, d. h. nach 24tel Sekunden. Der Untertitel soll mit dem Ton und der Bewegung des Ursprungstextes übereinstimmen. So muß beispielsweise ein Witz mit der audiovisuellen Interpunktion übereinstimmen. Ist die Übersetzung einmal fertiggestellt, geht sie durch die Hände zahlloser Techniker, die nichts dabei finden, hier und da einen Untertitel zu „modifizieren“, um ihren eigenen technischen Bedürfnissen zu genügen. (Das kann zu peinlichen Fehlern führen; die einen Übersetzer erschauern lassen.) Schließlich wird die Übersetzung auf den Originaltext aufgepfropft.

Abgesehen von den Schwierigkeiten, die durch diesen komplizierten Prozeß bedingt werden steht der Übersetzer einer ganzen Schwadron von Herausforderungen gegenüber, die ihn in die Korruption treiben. Der Raum und die Zeit, die ihm zur Verfügung stehen, werden vom Apparat selbst bestimmt; das scheint analog den Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Lyrik, ist aber tatsächlich ein anders gelagertes Problem. Im Film wird die Übersetzung bei konstanter Geschwindigkeit heruntergespult. Der Übersetzer muß seinen Text kondensieren und einerseits nach dem Frame und andererseits nach der Sprechdauer ausrichten. Der Leser kann nicht innehalten und eine besonders interessante Zeile genauer studieren; während der Leser den Text überfliegt, wird dieser auch schon von der Maschine ausgelöscht. Es gibt Richtlinien für diese Kondensation, aber sie sind je nach Übersetzer und

Apparat unterschiedlich. Der vorhandene physische Raum ist abhängig vom Format des Films (16 mm bzw. 35 mm), vom Objektiv (1:33, 1:85, Cinema-Scope) und der Art der Untertitel selbst. Der Übersetzer entscheidet dann, wie viele Buchstaben bzw. Schriftzeichen in der vorhandenen Zeitspanne (2 bis 3 Sekunden) lesbar sind. Es heißt oft, daß Schauspieler etwa doppelt so schnell sprechen wie Zuschauer lesen können, aber das ist kein guter Ansatz für die Übersetzerarbeit. Für japanische Untertitel gilt die Regel „Vier Schriftzeichen pro Sekunde“. In dieser Raum-Zeit-Matrix muß der Übersetzer den Originaltext gewaltig reduzieren, was den meisten Lesern unzulänglich erscheinen wird – wenn sie überhaupt hinter die Täuschungsmanöver des Übersetzers blicken und sich die Zeit nehmen, darüber nachzudenken.

Eine verschüttete Geschichte

Es besteht die dringende Notwendigkeit, unseren Zugang zur Übersetzung von Filmen neu zu überdenken und vielleicht sogar alte Filmtexte neu zu übersetzen. Um dieses Projekt in seinem Kontext zu sehen – und um die Untertitel aus ihrem Versteck zu holen –, müssen wir seine Geschichte entdecken, die weitgehend unbeachtet geblieben ist (abgesehen von Japan, wo sie auf bloße Anekdoten und Tratsch reduziert wurde).

Untertitel wurden kurz nach Aufkommen des Tonfilms erfunden, also praktisch in dem Moment, in dem der geschriebene Text aus dem Kino verbannt wurde. Um die Innovationen Hollywoods wurde viel Aufhebens gemacht; dort arbeitete man an der Lösung der Probleme, die der Tonfilm für das Geschäft in nicht-englischsprachigen Ländern mit sich brachte. Die aktuelle Geschichtsschreibung konzentriert sich dabei aber ganz auf die frühen Versuche: den Fremdsprachenunterricht für die Schauspieler und das Drehen identischer fremdsprachiger Versionen mit anderen Schauspielern auf demselben Set. Erstaunlicherweise fehlt die Erfindung der Untertitel – die wichtigste Neuerung und schließlich die Lösung des Problems – in dieser Geschichte. Herman Weinberg war der erste Übersetzer der Welt, der Untertitel verwendete; er ist möglicherweise auch ihr Erfinder. Im Laufe seiner Karriere untertitelte er über 400 Filme, darunter solche in Japanisch, Schwedisch, Spanisch, Griechisch, Finnisch, Tschechisch etc. Er war offenbar der Ansicht, daß das Beherrschen der Zielsprache wichtiger ist als die Ausgangssprachen. Erstaunlicherweise ist diese Ansicht gar nicht so selten: Okaeda Shinji behauptete 1989, daß er über

1000 Filme untertitelt habe, unter anderen *Citizen Kane* und *Star Wars* ebenso wie französische, deutsche, italienische, russische und spanische Filme.⁶ Selbstverständlich muß man angesichts solcher Prahlerien mit der Quantität die Qualität in Frage stellen.

Weinberg erinnert sich an seine Experimente, die schließlich zur Kodifizierung der Praxis führten, folgendermaßen:

Irgend jemand, der gerade nichts Besseres zu tun hatte, entdeckte eines Tages das Prinzip der photoelektrischen Zelle, die es ermöglichte, Schallwellen in Lichtwellen umzuwandeln und umgekehrt, und die es jetzt den Bildern ermöglichte zu sprechen. Aber die Filme, mit denen ich arbeitete, sprachen französisch und deutsch. Was soll man da tun? Die erste Antwort waren Zwischentitel über die ganze Leinwand; die Handlung wurde angehalten und das Publikum bekam eine kurze Zusammenfassung, was in den folgenden zehn Minuten passieren würde. Zehn Minuten später folgte die nächste Zusammenfassung. Das war nicht nur dumm, sondern auch ärgerlich, weil diejenigen im Publikum, die die Sprache verstanden, über die Witze lachen konnten, während die anderen (und das war die Mehrheit) niedergeschlagen dasaßen und sich über das Gelächter dieser Sprachtalente ärgerten. Es war klar, daß etwas passieren mußte, um die Konsumenten zu besänftigen, bevor sie auf die Idee kamen, ihr Geld zurückzuverlangen. Irgendwer entdeckte dann einen Mechanismus, den man „moviola“ nannte. ... Er hatte einen Zähler, mit dem man jeden Dialog messen konnte, weil auch er mit dieser magischen photoelektrischen Zelle ausgestattet war, so daß man nicht nur die Länge jeder Szene, sondern auch jede Dialogzeile messen konnte. Und mit diesen Messungen war es uns möglich, durch Ausprobieren festzustellen, was wir da überhaupt taten und warum. Und wenn ich „wir“ sage, dann meine ich mich, weil keiner mehr als die anderen wußte und weil ich anscheinend der einzige war, der bereit war, tatsächlich etwas zu tun und zu schreiben.⁷

Durch diese neue Übersetzungstechnik konnte Hollywood jede Unterbrechung seiner Dominanz auf dem internationalen Filmmarkt vermeiden. In Japan führte die neue Technologie der Verbindung von Bild und Ton zu zahlreichen Debatten, von den *benshi*, den „Kinoerzählern“, die ihre Existenz gefährdet sahen, bis zu den Kritikern, die sich über eine neue Drehbuchpraxis Gedanken machten, und den Linken, die die wirtschaftlichen Implikationen diskutierten. Im Hinblick auf unsere Thematik ist die Äußerung des marxistischen Kritikers Iwasaki Akira interessant, der die Ansicht vertrat, der Tonfilm sei „antiinternationalistisch“ (*hikokusaiteki*), da der Ton – besonders im Spielfilm – den nationalen Charakter eines Films verstärkte. Die Originalsprache bzw. der Originalton machte die Ausgangskultur bewußt, und genau das unterdrückten die Übersetzer der Untertitel. In der frühen Anfangsphase gab es Alternativen. Einige Kinos in Tokyo (Teigeki und Horakuza) experimentierten mit

Texten, die neben die Leinwand projiziert wurden, und einige Hollywoodfilme wurden von Amerikanern japanischer Abstammung synchronisiert. Meistens lasen die *benshi* die Übersetzung vor, wobei der Originalton leiser gedreht wurde, um dem Erzähler die Konkurrenz mit der neuen Technik zu erleichtern.⁸ Einzelne Kinos verwendeten unterschiedliche Übersetzungskonzepte. Der berühmte *benshi* Matsui Susei stand für eine Herangehensweise, die die Übersetzung auf kurze Inhaltsangaben während des Films reduzierte; in anderen Kinos in Asakusa hingegen widmeten sich die *benshi* jeder einzelnen Dialogzeile. Einmal pro Woche gab es in Matsuis Shibazonokan einen „Tag ohne Erklärung“ (*tōkii musetsumei de*) für all jene, die sich durch die Einmischung des *benshi* im Genuß des Originaltons gestört fühlten.⁹

Die Methode, die sich schließlich als Standard durchsetzte, waren die „aufgesetzten“ Untertitel, die allerdings nicht immer am unteren Bildrand standen. Innerhalb von ein, zwei Jahren nach Aufkommen des Tonfilms holten die großen Studios Übersetzer nach New York, um Untertitel für die neuesten Filme zu machen. Unter ihnen waren auch Shimizu Shunji und Tamura Yukihiko, von denen die ersten japanischen Untertitel stammen. Der Film war Josef von Sternbergs *Morocco*, und so beschreibt Tamura seine Arbeit:

Das erste Problem, das sich uns stellte, war die Frage, ob wir vertikal oder horizontal schreiben sollten. Dafür machte ich verschiedene Experimente. Bei einem vertikalen Text war etwa 1 Meter Film notwendig, um eine Zeile mit 12 Schriftzeichen zu lesen. Wenn wir den selben Text horizontal einfügten, brauchten wir mindestens 1,5 Meter. Dann mußten wir noch festlegen, ob wir den Text links oder rechts anbringen sollten. Wir konnten uns einfach nicht entscheiden. Wir stellten ihn also je nach Bedarf nach rechts, um im linken Bildteil nichts zu verdecken, und umgekehrt. Dann sahen wir uns Voraufführungen an und analysierten das Problem Szene für Szene. ... Etwa dreißig Karten pro Rolle waren die Grenze. Wir bemühten uns zu vermeiden, daß Untertitel einer Szene in die nächste rutschten.¹⁰

Beim Lesen der Erzählungen der Pioniere der Filmübersetzung gewinnt man den Eindruck, als habe sich wenig seit ihrer Erfindung geändert. Die Regeln, nach denen Untertitel produziert werden, haben sich im Zeitalter der großen Studios Hollywoods herausgebildet. Man könnte meinen, daß das der Grund für das Aussehen und die Funktionsweise der Untertitel ist. Es muß aber auch gesagt werden, daß – obwohl sich der Mechanismus der Untertitel kaum geändert hat – die Praxis des Untertitelns eine andere ist; diese Veränderungen sind ihrerseits eng mit dem ideologischen Kontext zum Zeitpunkt der Übersetzung verknüpft.

Ebenso muß jede Theorie des Untertitelns in ihrem historischen Zusammenhang gesehen werden.

Jetzt wollen wir uns die historische Entwicklung der Untertitel in Japan genauer ansehen. Bei näherem Hinsehen läßt sich aus Tamas Bericht ersehen, daß sich die Gepflogenheiten vor dem Krieg von denen der Gegenwart wesentlich unterschieden. Leider wurden die meisten ausländischen Filme, die vor dem 2. Weltkrieg in Japan vertrieben wurden, in den 70er Jahren bei einem Brand im Japan Film Center in Tokyo zerstört.

Wurde ein Film nach Japan importiert, so war es notwendig, beim Innenministerium ein *ken'etsu daihon* (ein Zensurdrehbuch) einzureichen.¹¹ Ein *ken'etsu daihon* beinhaltete typischerweise eine vollständige Übersetzung des gesprochenen Textes ebenso wie eine Beschreibung nahezu aller Soundeffekte und schließlich eine Auflistung aller Untertitel. Nur drei Kopien wurden angefertigt, weshalb es nicht weiter verwunderlich ist, daß sich nur eine Handvoll dieser kostbaren Drehbücher erhalten hat.

Shimizu Shunji erwarb kürzlich das *ken'etsu daihon* für *Morocco*. Seine Analyse ist eher oberflächlich, bildet aber einen nützlichen Ausgangspunkt für die Erforschung der wahren Geschichte der japanischen Untertitel. Shimizu zählt in der Fassung Tamas 297 Untertitel. Tamas ursprüngliche Übersetzung hatte nur 234, aber nachdem er eine Testversion gesehen hatte, hielt er weitere 63 Untertitel für unerlässlich.¹² In seinen Büchern merkt Shimizu immer wieder an, daß vor dem Krieg um die Hälfte oder sogar um zwei Drittel weniger Untertitel verwendet wurden, als das heute üblich ist. Anhand des *ken'etsu daihon* für *Morocco* versuchte er, die Unterschiede festzumachen. Zuerst teilt er das Drehbuch nach heutigen Standards und kommt auf 492 Untertitel. Dann zählt er Kikuji Hiroshis nach dem Krieg entstandene Untertitelung, die 491 Titel verwendet. Schließlich vergleicht er die beiden Übersetzungen und kommt zum Schluß, daß sie sich – abgesehen von einigen wenigen alten Kanji, übermäßig langen Zeilen und Tamas Entscheidung, die Dietrich-Songs nicht zu übersetzen – nicht wesentlich unterscheiden.

Für mich ist das eine ziemlich überraschende Schlußfolgerung. Wenn wir die tatsächliche Wortübersetzung vorerst beiseite lassen, so legt die Differenz zwischen 297 und 492 doch nahe, daß wir es mit zwei radikal unterschiedlichen Übersetzungskonzepten zu tun haben. Shimizu stellte die falschen Fragen. Statt die Formulierung einzelner Untertitel zu untersuchen, hätte der sich fragen

sollen: Wenn Tamura den Text auf die Hälfte reduzierte, was hat er dann übersetzt? Was war das Ziel der Übersetzung?

Ich habe das *ken'etsu daihon* für King Vidor's *The Champ* (1931) gefunden, das die Untertitel von Shimizu Chiyota enthält.¹³ Übereinstimmend mit Shimizu Shunjis These blieben etwa die Hälfte aller Dialoge unübersetzt. Nur 328 der 869 Äußerungen wurden untertitelt. Bei näherer Betrachtung fällt zuerst auf, daß die Übersetzung sich primär auf den Fortlauf der Handlung konzentriert. Das bedeutet, daß Figuren, die der Übersetzer für unwichtig erachtete, teilweise oder sogar vollständig aus dem Film eliminiert wurden, weil ihre Texte nicht untertitelt wurden. So blieben beispielsweise nicht nur die Reden von Jackie Coogans Halbschwester fast völlig unübersetzt; Shimizu ließ auch alle Texte weg, die sich auf sie bezogen. Ihre Stellung wird im Film nie etabliert, für das Publikum der untertitelten Fassung ist sie einfach ein nettes kleines Mädchen, das hin und wieder auftaucht, etwas Unverständliches sagt und dann wieder verschwindet. Ihre Entfernung aus dem Film stellt eine patriarchalische Lesart dar, die sich zwischen den Text und das Publikum stellt.

Ein weiteres Auswahlkriterium scheint die Thematik zu sein. *The Champ* ist bekannt als eine der frühesten Reaktionen auf die sozialen Folgen der Wirtschaftskrise. Im Mittelpunkt des Films steht eine Frau, die sich von ihrem armen Mann, dem Boxer, getrennt hat, um einen reichen Mann zu heiraten; sie will ihrem ersten Mann das Sorgerecht für den gemeinsamen Sohn entziehen, um diesen aus dem ärmlichen Milieu zu retten. Shimizus Übersetzung tendiert jedoch dazu, alle verbalen Hinweise auf die Klassenaueinandersetzung beiseitezulassen. Die einzigen Untertitel, die derartige Bezüge enthalten, stehen in Zusammenhang mit visuellen Elementen, die dem Publikum nicht entgangen wären, wie z. B. die billige Absteige, in der der Boxer lebt, und das luxuriöse Hotelzimmer der Mutter. Auch sprachliche Klassenunterschiede in Vokabular, Grammatik, Intonation etc. finden im Stil der Untertitel kaum einen Niederschlag.

The Champ weist zumindest drei Momente melodramatischen Exzesses auf, die im Hinblick auf ihre Übersetzung interessant sind. Mit Exzess meine ich das Zusammenspielen von Elementen wie Hintergrund und Ton sowie schauspielerischer Leistung zum Ausdruck emotionalen Leids. Die Szenen sind: das Pferderennen, bei dem Jackie Coogans Pferd im letzten Augenblick stürzt, als es das Rennen schon fast gewonnen hätte; die Ge-

fängniszene, in der Wallace Beery Jackie zurückweist und zu seiner Mutter schickt; und der Kampf am Ende des Films. Shimizus Übersetzung leitet jede Szene ein ... und hört dann einfach auf. So entsteht die Spannung während des Pferderennens primär durch die Lautsprecherdurchsagen; ohne sie weiß man nicht, welches Pferd in welcher Position ist. Es existieren keine Untertitel, die diese Information enthalten. Die herzerreißende Gefängniszene (sicher die einprägsamste im ganzen Film) beginnt mit einem leisen Dialog zwischen dem Boxer und seinem Trainer Sponge. Von ihren neun Reden wurden alle bis auf zwei übersetzt (obwohl sie aus dem Kontext leicht zu erschließen wären). Nachdem Dink erscheint, verdichtet sich das Melodrama stetig, während die Zahl der Untertitel sinkt. Von diesem Zeitpunkt an bis zu dem Moment, als Dink erschüttert von der explosiven Ablehnung durch seinen Vater das Gefängnis verläßt, wurden nur 9 von 24 Reden übersetzt! Gegen Ende, als sich die beiden anschreien und der Boxer seinen Sohn durch die Gitterstäbe hindurch schlägt, gibt es gar keine Untertitel mehr. Das widerspricht der heiligen Regel heutiger korrupter Übersetzer, die „selbstverständlich“ jeder Äußerung Bedeutung beimessen.

Das bringt uns zurück zu unserer ursprünglichen Frage: Wenn es nicht um die Bedeutung jeder einzelnen Zeile geht, was ist dann das Ziel der Übersetzung? Zum einen ignorierte Shimizu die sprachlichen Elemente, die die Atmosphäre bestimmen, und übersetzte einfach die narrative Bedeutung, die hinter den Worten steht. Zum anderen verzichtete er dort vollständig auf eine Übersetzung, wo der Sprechakt selbst zur emotionalen Stimmung des Filmes beiträgt. Implizit in dieser Entscheidung ist die Annahme, daß die Struktur der Stimme wichtiger ist als die transportierte Bedeutung. Der Unterschied zwischen den beiden Herangehensweisen wurde bereits vor 2000 Jahren von Cicero formuliert: die sinngemäße Übersetzung auf der einen Seite und die Wort-für-Wort-Übersetzung auf der anderen. Sinngemäße Untertitel konzentrieren sich auf die narrative Bewegung des Drehbuchs, sie spüren die Bedeutung jedes Satzes auf und übersetzen diese ins Japanische. In der Wort-für-Wort-Übersetzung ist das Sprachmaterial selbst von Bedeutung, nicht nur der Sinn hinter den Worten. In *The Champ* bringt Shimizu generell eine sinn-gemäße Übersetzung zur Anwendung; der reduziert die Dialoge auf ihre Funktion, die Handlung voranzutreiben (so wie er sie interpretiert).

Das Beispiel von *The Champ* ist kein Einzelfall. Tatsächlich suggerieren andere Berichte über

die Praxis des Untertitels in der Vorkriegszeit eine Vielzahl von Taktiken, die ebenso den Weg der wörtlichen Übersetzung gehen. In Fritz Langs *M* beispielsweise gibt es eine Szene, in der ein Junge Zeitungen verkauft. Während sich die Kamera diesem Jungen nähert, wird seine Stimme lauter. So wird auch die Schrift der japanischen Untertitel immer größer – eine graphische Repräsentation des Sprachmaterials. Außerdem wurden japanische Untertitel in der Regel je nach Komposition der Szene unterschiedlich positioniert. Es herrschte die Ansicht, daß die Untertitel den Bildaufbau und die Bewegung ergänzen sollten. Gleichzeitig gibt es Hinweise darauf, daß die Positionierung der Untertitel auch von der Erzählung abhängig war. Yodogawa Nagaharu beschreibt eine verträumte Liebeszene in einem Hollywoodfilm, in der die Untertitel zwischen den beiden Protagonisten standen. Wo sonst!

Das Übersetzungskonzept in der Zeit des frühen Tonfilms bewegte sich zwischen zwei Polen, einer hermeneutischen Suche nach dem Sinn (und seiner Vermittlung) und einer Wort-für-Wort-Übersetzung der materiellen Eigenschaften der Sprache. Der Grund für diesen Zwiespalt ist ein historischer. Wir sehen das in einem Artikel über die Untertitelung von *Morocco*, die Tamura 10 Tage vor dem Anlaufen des Films publizierte. „Diesmal herrschte die Befürchtung, daß bei zu wenig Untertiteln der Sinn unklar bleiben würde. Zumindest war ich der Ansicht, daß man so viele Titel wie in Stummfilmen verwenden sollte. Im Fall spanischer und portugiesischer Filme wurden viel zu viele Titel verwendet, mehr als 400 pro Film. Aber das japanische Publikum ist sehr sensibel, was die Atmosphäre eines Films betrifft, also fand ich es unnötig, mehr als 30 Untertitel pro Filmrolle zu verwenden.“¹⁴ Dieses Übersetzungskonzept beruht auf einer Sicht des Films, das ganz in der Stummfilmzeit verankert ist. Am Beginn der Gefängniszene in *The Champ* (dort, wo die Basis für die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn geschaffen wird) korrespondieren die Untertitel mit der Erzählweise des Tonfilms; im melodramatischen Finale fallen sie zurück in die Zeit des Stummfilms.

Gegen Ende der 30er Jahre beginnt sich der Übergang zur sinngemäßen Übersetzung der Nachkriegszeit abzuzeichnen. 1939 kritisierte Ota Tatsuo die zeitgenössischen Untertitel und rief die Übersetzer auf, eine neue japanische Sprache für Filmübersetzungen zu schaffen. Sie sollten sich nicht länger auf das Urteil von Experten aus den Universitäten verlassen, sondern Untertitel schrei-

ben, die direkt die Seele des Publikums ansprechen. Zu diesem Zweck müßten sie erkennen, wo die Grenzen der Schriftzeichen liegen, und in ihrer Verwendung auf allgemeine Verständlichkeit achten (was etwa dem Niveau eines Grundschulabsolventen entspricht). Die Verfasser von Untertiteln müßten sich bemühen, wie *benshi* zu werden, d. h. sie müßten eins werden mit dem Film, damit sie ihr Publikum direkt ansprechen können. Vor allem aber sollten die Untertitel keine direkte Übersetzung der Worte darstellen, sondern nach einer Entsprechung in der japanischen Seele suchen.

Diese Forderung ist wesentlich, weil sie den Bruch (und seinen historischen Kontext) deutlich macht. Ota forderte eine Praxis, mit der das Fremde zur Gänze dominiert wird. Analog der Einstellung der Römer zu den griechischen Texten und das Verhältnis der frühen Christen zu den lateinischen Schriften hoffte auch er, seine eigene Sprache durch den Aneignungsprozeß zu bereichern. Die Frage der Übersetzung steht in direktem Zusammenhang mit der Beziehung des Ich zum Anderen. Otas Essay, der zu einem Zeitpunkt entstand, als Japan tief in chinesisches Gebiet vordrang und die Kolonisierung Asiens erwog, verrät den totalitären Wunsch nach Untertiteln, die Unterschiede tilgen und fremde Bedeutungen einem perfektionierten, harmonisierten Massenpublikum einverleiben. Es ist eine auf die geopolitischen Hoffnungen Japans zugeschnittene Übersetzungstheorie. Otas Vision einer sinngemäßen Übersetzung entwickelte sich später zu den Regeln der Korruption der Nachkriegszeit, ein Stil, der die brutale Vermittlerrolle der Übersetzung verschleiert, indem sie sich am äußersten Bildrand versteckt und diskret jedes Wort wiedergibt.

Die Wendung zum Mißbrauch

Es gibt eine mögliche Übersetzungspraxis, die die für Untertitel unvermeidlichen Grenzen von Zeit und Raum berücksichtigt, die nicht Vollständigkeit vortäuscht und die ihre Existenz nicht hinter restriktiven Regeln versteckt. Wir müssen unseren eigenen Standpunkt in der Geschichte neu überdenken und auf Untertitel hinarbeiten, die unsere Empfindungen nicht durch Korruption, sondern durch Mißbrauch ansprechen.

Um den Charakter mißbräuchlicher Untertitel zu skizzieren und sie in ihren historischen Kontext zu stellen, schlage ich vor, die Geschichte des Tonfilms in drei Übersetzungsepochen zu gliedern, deren letzte gerade im Entstehen begriffen ist. Die Geschichte des Übersetzungsdiskurses von Dryden

über Novalis und Goethe bis zu Jacobsen ist voll von dreiteiligen Formeln, die die verschiedenen Arten der Übersetzung beschreiben. Die Epochen, die ich vorschlage, lassen sich als historische Phasen sehen, die das Kino durchlaufen hat, aber sie stehen nicht nur hintereinander, sondern auch nebeneinander. Diese potentielle Gleichzeitigkeit ist von besonderer Relevanz für unser Verständnis des Mißbrauchs der Untertitel. Grob gesagt, könnte man die drei Phasen folgendermaßen beschreiben:

Die erste Art der Übersetzung tritt in der Zeit des frühen Tonfilms auf. Sie bedient sich einer einfachen Prosa, um in den fremdsprachigen Text einzuführen. Die Sprache der Untertitel selbst ist von einer Funktionalität, die offensichtlich darauf abzielt, die Wirkung des Originals so effektiv wie möglich zu vermitteln. In dieser Hinsicht setzt diese erste Phase den Zuschauern den fremdsprachigen Text zu ihren eigenen Bedingungen vor. Gleichzeitig ist sich der Übersetzer der materiellen Dimensionen der Sprache – ihrer graphischen und lautlichen Eigenschaften – voll bewußt. Das bedeutet, daß dieser Ansatz zwischen den theoretischen Paradigmen der sinngemäßen Übersetzung einerseits und der Wort-für-Wort-Übersetzung andererseits hin und her pendelt. Das ist möglicherweise ein Konzept von Filmübersetzung, das fest in der Zeit des Übergangs zum Tonfilm verankert ist. Während jedoch kein Zweifel an der historischen Spezifik dieser Praxis herrschen kann, müssen wir doch der Versuchung widerstehen, einen Übersetzungsmodus auf eine bestimmte Periode der Filmgeschichte einzuengen.

In der zweiten Epoche nähert sich der Übersetzer an das Fremde an und übergibt es (mit all seinen Wundern) dem sehnsüchtig wartenden Publikum. Diese Ära ist reich an Regeln, die auf eine Garantie der Übersetzungsqualität abzielen; was diese Regeln jedoch tatsächlich bewirken, ist die Vereinnahmung des Ausgangstextes und seine gründliche Domestizierung. Die Regeln erzwingen auch eine Territorialisierung sowie eine Professionalisierung der Übersetzung; sie erzeugen Stars und Experten und schließen Alternativen aus. Diese Art der Übersetzung, die ich abfällig als korrupt bezeichnet habe, zwingt das Fremde in den Rahmen der Zielsprache und ihres kulturellen Kodex. Alles, was nicht innerhalb dieser engen Grenzen erklärt werden kann, wird eliminiert oder auf landesübliche Bedeutungen reduziert, die oft irrelevant oder unpassend sind. Diese Übersetzer erheben den Anspruch, ihrem Publikum ein angenehmes Erleben des Fremden zu ermöglichen, tatsächlich aber gefallen sie mit

ihren dürftigen Übersetzungen nur sich selbst. Das Publikum wird über diese Verschwörung und die versteckten Reichtümer im dunkeln gelassen.

Der letzte Teil dieses Triptychons schließlich bringt uns zum Mißbrauch. Für diese Übersetzungsepoche möchte ich mich auf Goethe berufen, um aufzuzeigen, was mißbräuchliche Untertitel nicht sind: Im dritten Stadium von Goethes eigener Periodisierung der Übersetzertätigkeit ist das Ziel der Übersetzung, eine vollkommene Einheit mit dem Original zu erreichen, so daß das Eine nicht statt dem Anderen, sondern tatsächlich an seiner Stelle existiert. Der Übersetzer identifiziert sich hier so stark mit dem Originaltext und der Kultur, in der dieser produziert wurde, daß er auf die seiner eigenen Kultur innewohnenden spezifischen Möglichkeiten verzichtet, eine Übersetzung zu schaffen, die dem Leser/Zuschauer eine neuartige und reiche Erfahrung des Fremden vorführt. Goethes Konzeption der Übersetzung ist natürlich fest verankert in romantischen Vorstellungen, die das Ich durch das vielfältige Andere zu bestimmen suchen – auch eine Art von Domestizierung. Der Mißbrauch der Untertitel dagegen vermeidet dieses Verwischen der Unterschiede; er zielt darauf ab, die Interaktion des Lesers mit dem Fremden zu verstärken. Aber obwohl die Vorstellung einer mißbräuchlichen Übersetzung ganz im Sinne von Derrida wäre, lehnt die nach meiner Einteilung dritte Epoche der Untertitelübersetzung auch das endlose Bedeutungsspiel des Poststrukturalismus ab. Diese Übersetzung präsentiert nicht ein Anderes, das seiner Fremdheit beraubt wurde, sondern strebt vielmehr danach, durch ein innovatives Herangehen an die Sprache und ein konsequentes Verweigern von Regeln aus der Position des Anderen heraus zu übersetzen.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen der Übersetzung schriftlicher Texte und dem Untertiteln von Filmen bestehen darin, daß im Kino die menschliche Stimme dazukommt; diese wird von einem Apparat gestützt, der eine gewalttätige Übersetzung bedingt, die in vielem mißbräuchlich erscheint. Auch die Untertitel des unscheinbarsten realistischen Films verfälschen den Sprachgebrauch und ignorieren oder verändern stellenweise den Originaltext. Korrupte Übersetzer aber vertuschen diese Gewaltanwendung, während der mißbräuchliche Übersetzer sie mit Genuß in den Vordergrund stellt und so ihre Wirkung noch verstärkt und ihre Grenzen und Möglichkeiten auslotet. Soweit die mißbräuchliche Übersetzung nach Philip Lewis in einer gewissermaßen schuldfreien Unmoral erfolgt,

ist sein Modell attraktiv für den Verfasser von Untertiteln in der dritten Epoche. Diese Theoretisierung ist besonders ansprechend in einer Zeit, in der die Erfahrung des Fremden geschätzt wird und der Mißbrauch das Fremde spürbar macht. Und hier müssen wir von Lewis' theoretischen Annahmen abweichen.

Allen aufwendigen Übersetzungstheorien zum Trotz haben sich nur wenige Autoren von Ciceros Gegenüberstellung der sinngemäßen und der Wort-für-Wort-Übersetzung entfernt. Die korrupten Untertitel der mittleren Epoche bieten eine solide sinngemäße Übersetzung, denn der Übersetzer blickt hinter die Worte und stöbert die transportierte Bedeutung auf, die er dann in einen „äquivalenten“ Begriff der Zielsprache überträgt. Mißbräuchliche Untertitel bedienen sich eher der Wort-für-Wort-Übersetzung, denn sie berücksichtigen auch die Eigenschaften der Sprache, die ihre materielle Basis bilden; oft beschwören sie das Schreckgespenst der Unübersetzbarkeit herauf. Sie tun das in unterschiedlichem Ausmaß, denn eine tatsächliche Wort-für-Wort-Übersetzung – ein im engen Sinn wörtliche Übersetzung – hätte nur sinnloses Gebrabbel zur Folge. Einer der wichtigsten Werte der dritten Epoche aber ist die Achtung vor fremden Kulturen und die Bereitschaft, sich ihrer Fremdheit zu stellen, ohne sie zu dominieren oder auszulöschen. Mißbräuchliche Untertitel sind Ausdruck dieser Einstellung; sie oszillieren zwischen den beiden Polen Ciceros, ohne sich auf ein Extrem festzulegen.

Das folgende Beispiel soll deutlich machen, daß korrupte Untertitel obsolet sind und daß die Zeit für den Mißbrauch gekommen ist. Rob Young lieferte mit seinen Untertiteln zu Yamamoto Masahis *Tenamonya Connection* (1991), der die Kultur und den Dialekt von Osaka zelebriert, einen ersten Vorgeschmack der Zeit des Mißbrauchs. Dieser Film wurde als *Fools Cross Borders* (Aho wa kyokai o koeru) untertitelt; er bewegt sich innerhalb von 90 Minuten rasant zwischen Tokyo, Hongkong und Osaka hin und her, wobei die Grenzen zwischen Hongkong und Tokyo, zwischen Fiktion und Dokumentation, Hongkong-Komödie und japanischer Komödie, Männlich und Weiblich und sogar zwischen innerhalb und außerhalb des Films verwischt werden. Young nimmt diese wilde Ausgelassenheit zum Anlaß, ein wenig zu experimentieren. Er spielt mit der Sprache; dort wo das Drehbuch eine entsprechend lockere Einstellung zur Sprache zeigt oder wo sich sozial oder regional markierte Sprachelemente finden, ist auch sein Text

voll von übertriebenen Kontraktionen, Slang und „schlechtem“ Englisch. Eine andere Taktik kommt dem Geist des Mißbrauchs noch näher. Obszöne Ausdrücke wie *konchikusho!* oder *konoyaro!* übersetzt er mit *!%&.\$#&!@!!*. Aus diesem Beispiel können wir mehrere Dinge lernen. Zum einen ist das nicht die Art von Zensur, die wir von korrupten Untertiteln erwarten, die „ordinäre“ Ausdrücke einfach unübersetzt lassen. Es ist vielmehr ein Versuch des Übersetzers, mit der Sprache in einer Art zu experimentieren, wie sie auch das sprachlich ungezwungene Originaldrehbuch aufweist. Zweitens kann der mißbräuchliche Übersetzer, konfrontiert mit dem anscheinend Unübersetzbaren, versuchen, Polyvalenzen und Bedeutungsknoten zu schaffen, die nicht hundertprozentig mit dem Problem im Ausgangstext übereinstimmen. Es gibt wahrscheinlich keine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen allen grammatikalisch falschen Untertiteln und den korrespondierenden Stellen auf der Tonspur, aber Youngs Ansatz vermittelt dem Publikum den ausufernden Übermut der Dialoge, der im Fall von korrupten Untertiteln völlig untergegangen wäre. Drittens bleibt Young trotz allem Mißbrauch innerhalb der zeitlichen, räumlichen und graphischen Grenzen der standardisierten Untertitel. Im Einklang mit seiner Zeit (der dritten Epoche) deutet Young an, was möglich ist; tatsächlich mißbräuchliche Untertitel müßten ebenso wild sein wie der Film. Aus der Perspektive der zweiten Epoche mag das radikal erscheinen, aber wir, die wir am Beginn der dritten Ära leben, erkennen die Problematik von Konventionen.

Eine Gruppe von Übersetzern hat sich nicht durch die Trägheit der Konventionen und die Ideologie der Korruption einengen lassen, und ihre Arbeit war es im Grunde, die mich zu diesem Artikel angeregt hat. In den letzten Jahren entwickelte sich auf der ganzen Welt eine riesige Fangemeinde um die japanischen Zeichentrickfilme (*anime*). Einen beträchtlichen Teil der Aktivitäten dieser Fans macht die Übersetzungsarbeit aus. Drehbücher werden im Internet verschickt oder zirkulieren in Klubs, Hacker schreiben Programme, die es ihnen ermöglichen, den Untertitelapparat selbst in die Hände zu nehmen. Gruppen arbeiten gemeinsam an den Untertiteln ihres Lieblingsfilms. Da sie außerhalb des Mainstreams der Übersetzungsindustrie stehen und auch keine formale Ausbildung haben, haben diese Fans ganz instinktiv Mißbrauch mit Untertiteln betrieben. Für überlappende Dialoge verwenden sie verschiedenfarbige Untertitel; ist ein Wort nicht übersetzbar,

übernehmen sie es in die Zielsprache und versehen es mit einer Erklärung, die mitunter die ganze Leinwand füllen kann. Fußnoten im Untertitel! (Einige Videos enthalten kleingedruckte Definitionen und Erklärungen, die beim Anschauen des Films unleserlich sind. Hier kommt eine durch das Video ermöglichte neue Sehweise zum Tragen: Der Betrachter hält das Video an, um in Ruhe die Untertitel zu lesen.) Sie bedienen sich unterschiedlicher Schriften, Schriftgrößen und Farben, um dem materiellen Aspekt der Sprache Rechnung zu tragen, von der Stimme und dem Dialekt bis zu den geschriebenen Texten auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm. Und sie plazieren ihre „Untertitel“ ganz beliebig. Es ist, als ob die Geschichte sich zurückgedreht hätte und wir uns wieder bei den Anfängen des Tonfilms befänden, aber natürlich handelt es sich um zwei ganz verschiedene Welten.

Das Beispiel der Anime-Fans zeigt auf, wie weit die oft elitären Werte der experimentierfreudigen Hollywood-Gegner vom Mißbrauch der Untertitel entfernt sind. Beide mögen sich mit ideologischen Problemen auseinandersetzen und innovativ mit Konventionen brechen, aber der mißbräuchliche Übersetzer versucht, das Publikum mit denselben Empfindungen anzusprechen, die Leser ihrem Text entgegenbringen. So wie sich ein Betrachter Filmen aus fernen Ländern annähert, um das Fremde zu erleben, bemüht sich der mißbräuchliche Übersetzer, seine Untertitel an die Stelle des Anderen treten zu lassen. Anstatt den Film unter den Regeln korrupter Untertitel zu begraben, die rauhen Kanten des Fremden zu glätten und alles in leicht verdaulichen Bedeutungen zusammenzuführen, weisen mißbräuchliche Untertitel direkt auf den Originaltext zurück. Sie oszillieren zwischen dem Fremden und dem Vertrauten, dem Bekannten und dem Unbekannten, so wie sie sich zwischen der sinn gemäßen und der Wort-für-Wort-Übersetzung hin und her bewegen. Würden wir von der Übersetzung gedruckter Texte sprechen, so wäre die dritte Epoche voll von interlinearen Büchern. Und ist das nicht ein Charakteristikum der Struktur ausländischer Filme? Der untertitelte Film ist ein zusammengesetztes Bild; Original und Übersetzung sind simultan verfügbar, als ob sie sich gegenüber stünden. Noch wichtiger ist, daß der Betrachter vom Originaltext ausgeht, ganz gleich, ob er seine Sprache versteht oder nicht. Korrupte Untertitel arbeiten dieser Lesart entgegen, aber der Mißbrauch fördert sie.

Die Zeit ist reif für den Mißbrauch, weil heute die Fähigkeit des Filmlesens auch das Verarbeiten

von komplexen Bild-Text-Beziehungen beinhaltet. Das Publikum bringt diese Begabung mit, die jedoch weitgehend brachliegt. Was einst radikales Experimentieren war, ist jetzt Teil des Hollywoodfilms und der Videokultur, von MTV, der Werbung und der Sitcoms sowie der allabendlichen Nachrichtensendungen. Komplexe Bild-Text-Beziehungen sind alltäglich geworden (insbesondere in Japan), und aus dieser Perspektive sind korrupte Untertitel schlichtweg archaisch. „Mißbrauch“ richtet sich also gegen die Konventionen ebenso wie gegen das Publikum und seine Erwartungen. Und wenn sich mißbräuchliche Untertitel eingebürgert haben, werden wir uns einen anderen Begriff suchen oder das Adjektiv einfach weglassen. Es sieht so aus, als ob sich mißbräuchliche Übersetzungen zuerst bei Anime, Komödien, künstlerischen Filmen und Dokumentationen durchsetzen werden – Texte, die selbst unkonventionell und essayistisch sind –, aber nichts kann uns davon abhalten, auch ganz „normale“ Filme diesem Mißbrauch zu unterwerfen. Die einzige Alternative ist die Korruption.

Anmerkungen:

¹ Philip E. Lewis, „The Measure of Translation Effects,“ in: Joseph F. Graham, Hg., *Difference in Translation*. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, S. 31–62

² *ibid.* S. 36

³ *ibid.* S. 41

⁴ Antje Ascheid, „Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism,“ *The Velvet Light Trap*, No. 40 (Fall 1997), S. 40

⁵ Fujinami Fujiaki, *Nyūsu kameraman – gekidō no shōwa-shi o toru*. – Tōkyō: Chūō Kōronsha, 1977, S. 81–84

⁶ Okaeda Shinji, *Jimaku honyaku kōgi no jikkō chūkei*. – Tōkyō: Gogakushunjusha, 1989, S. 229

⁷ Herman Weinberg, *Booze, cigars, and movies*. – New York: Anthology Film Archives, 1985, S. 107–108

⁸ Diese Praxis gab es bis weit in die Nachkriegszeit in vielen Teilen Asiens, wo in der Stummfilmzeit Erzähler eingesetzt worden waren.

⁹ Tachibana Takashirō, *Tōkiutsū*. – Tōkyō: Shiroku Shoin, 1930, S. 118–119

¹⁰ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi II*. – Tōkyō: Chūō Kōronsha, 1980, S. 207

¹¹ Die Kollaboration des Übersetzers mit den Strukturen der Zensur ist eine wichtige Form der Korruption, die ich in diesem Kontext allerdings nicht näher erläutern kann. In Japan wurden Untertitel sowohl vor als auch nach dem Krieg äußerst streng zensuriert. In jüngster Vergangenheit richtete sich die Zensur aber vor allem auf das Bild. Shimizu arbeitete viele Jahre lang bei Eirin, dem Organ der Filmwirtschaft zur freiwilligen Selbstkontrolle.

¹² Shimizu Shunji, *Eiga jimaku no gojūnen*. – Tōkyō: Hayakawa Shobō, 1985, S. 350

¹³ Dieses und andere *ken'etsu daihon* befinden sich in der Sammlung von Makino Mamoru. Shimizu Chiyota war gemeinsam mit Tamura einer der Gründer der Filmzeitschrift *Kinema Junpō*.

¹⁴ Tamura Yukihiro, „Morocco“, *Kinema Junpō*, 1. 2. 1931

(Übersetzung: Gabriele PAUER)