

Ulrich Meurer (2012) (Hrsg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*. Unter Mitarbeit von Maria Oikonomou. Bielefeld: Transcript, 223 S., € 25,99. ISBN 978-3-8376-2081-8.

Besprochen von **Tomas Sommadossi**: Freie Universität Berlin, Friedrich Schlegel Graduiertenschule, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, E-Mail: tomas_sommadossi@yahoo.it

DOI 10.1515/les-2015-0018

Der Band geht aus einer Film- und Vorlesungsreihe hervor, die im Wintersemester 2006 an der Universität München stattfand. Obwohl es sich außer aus einer umfangreichen Einführung aus lediglich acht Aufsätzen zusammensetzt, vermag sich das Buch durch die beachtliche Bandbreite der darin vertretenen Ansätze, Modelle sowie der angeführten Filmbeispiele vom Standardprogramm der translationswissenschaftlichen Filmforschung (im üblichen Modus einer teilweise eintönigen Synchronisations- bzw. Untertitelungskritik) positiv abzugrenzen und in vielerlei Hinsicht als Novum zu behaupten.

Das Buchkonzept ergibt sich aus der Feststellung der Notwendigkeit, „die Vielzahl der Orte zu kartographieren, an denen der Film Übersetzungen unternimmt oder auch zum Gegenstand der Übersetzung werden kann“ (26), wie es in der Einführung des Herausgebers heißt. Aufgrund der medialen Beschaffenheit des Films kommt der sprachbasierte traditionelle Übersetzungsbegriff hierfür unweigerlich zu kurz. Für Meurer „ist es offenbar angezeigt, im Hinblick auf mediale Translationsverfahren weniger auf einen sperrigen mathematischen noch auf einen ungerechtfertigt dominanten sprachlichen Begriff von Übersetzung zurückzugreifen. Um für die Verhandlung der ›Übersetzung im Film‹ eine angemessene operative Breite und Flexibilität des Begriffs zu gewährleisten [...], wären stattdessen translologische Konzepte auszumachen, die – auf einer Metaebene jenseits des nur Sprachlichen – den an einen Text gebundenen Anteil der Übersetzung übersteigen und sie als ein Phänomen auf dem Feld des Medialen kenntlich machen“ (20). Wie kann aber Translationstheorie der Konvergenz von Übersetzung und Medialität Rechnung tragen? Dies kann für Meurer, der sich an Benjamin und Luhmann anlehnt, abstrahierend vom sprachlichen Fokus nur dann erfolgen, wenn man Übersetzung „als eine manifeste Formbildung“ begreift, „in der das Medium als akzidentelle Koppelung seiner Elemente aufscheint“ (22). Form – gleich in welchem Medium – ist allerdings für jedes Kunstwerk konstitutiv, demzufolge kann das Formale nicht allein als zureichender Grund für die Etablierung der Übersetzung als alternativer Form auf einer sekundären Ebene der Sinnbildung geltend gemacht werden. „Die Bestimmung der Übersetzung [verlangt] zumindest ein weiteres differenzierendes Merkmal, und das ist die

Differenz“: „Die Übersetzung verwandelt das Potentielle der Kunst in das Aktuelle, sie realisiert die Möglichkeit, dass etwas anders ist oder anders gesagt ist. In der einen Form nur impliziert, wird der Unterschied in der zweiten Form, die aus jener ersten gewonnen wurde, nun explizit. [...] Denn es ist jener Abstand zwischen Original und Übersetzung, der [...] *Differenzraum*, der [...] die Sprache, den Sinn, das ›erste‹ Medium [...] in einem einzigartigen archäologischen Augenblick darzustellen in der Lage ist“ (24).

Einblicke in den translatorischen Differenzraum im Spannungsfeld von Form und Medium bietet die zur Besprechung stehende Buchpublikation reichlich. Den Auftakt des Bandes, dessen Struktur „der fortschreitenden Erweiterung und Öffnung seines Leitbegriffs folgt“ (40), bildet das Themenfeld der Synchronisation (45–61). Joachim Paech behandelt den Gegenstand nicht aus der üblichen übersetzungswissenschaftlichen Perspektive, er interessiert sich vielmehr für die ›Wahrnehmungspsychologie‹ des Films im Zeitalter der technischen Austauschbarkeit der Stimmen. Paech zeigt auf, dass „die Annahme der ontologischen Selbstidentität des Tones“ (50) sich insofern als Irrtum entpuppt, als die Möglichkeit der Synchronisation „den Illusionseffekt des Dispositivs [...] des Kinos“ (51) sichtbar werden lässt, bei dem „Bild und Ton erst zusammengefügt werden müssen, also auch ausgetauscht werden können und daher auch Körper und Stimme zumindest produktionstechnisch erst mal etwas Unterschiedenes sind“ (53). Mit der Synchronisation geht die Infragestellung „der organischen Einheit des Körpers mit all seinen Sinnen“ einher (52) sowie – auf einer Metaebene – der Originalität des Kunstwerkes selbst. „Gegen alle romantischen Ansprüche auratischer ›Einheit‹“ (so Meurer, 40) wird der Film erst in der Montage „zu einem apparativ induzierten Ganzen zusammengefügt [...], das dem Zuschauer als Zusammenhang geboten wird und das gewollt oder ungewollt auch immer wieder verändert werden kann“ (56).

Das von Paech angesprochene Problem der von der getreuen Wiedergabe bis hin zur Fälschung bzw. Neufassung reichenden Transformation eines Originalfilms mittels der Synchronisation rückt in den Fokus des Interesses von Martin Schwehlas Beitrag (63–85). Am Beispiel des Spionagefilms *The Quiller Memorandum* (1966; deutsch: 1967) wird hier aufgezeigt, wie die Nazi-Thematik, die im Mittelpunkt der englischsprachigen Vorlage steht, im Adaptionungsverfahren für das deutsche Kino vollständig auf der Strecke bleibt. Veränderungen dieser Art mögen auf den „Einfluss zensurähnlicher Organe“, den „Unterschied zwischen dem AS- und ZS-Symbolmilieu“ oder die „Anpassung an Geschmack und Mentalität des zielsprachlichen Publikums“ zurückzuführen sein (84).¹ Wenngleich die

¹ Die Kategorisierung stammt von Hans-Jürgen Diller, Joachim Kornelius (1978): *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen, S. 104 f.

Gründe für solche Eingriffe in die Filmhandlung, wie es bei diesem Film der Fall ist, nicht immer eindeutig zu ermitteln sind, könnte die systematische Erforschung dieses Phänomens wichtige Erkenntnisse zu einer Sozialgeschichte des Übersetzens beisteuern.

Die Beiträge von Kirsten von Hagen über die Adaptionen von *Don Quijote* (107–124), von Jochen Mecke über die Verfilmung von Henri-Pierre Rochés autobiografischem Roman *Jules et Jim* durch François Truffaut (125–156), von Maria Oikonomou über Sofia Coppolas *Lost in Translation* (157–173) und von Volker Mergenthaler über Tom Tykwers *Heaven* (203–217) konzentrieren sich auf die mediale Darstellung von Übersetzung im Film sowie auf die durch filmische Mittel angestellte Metareflexion über Translation im weiteren Sinne. Die analytischen Ansätze sind dennoch sehr vielfältig. Mecke und von Hagen, denen es spezifisch um Literaturverfilmung geht, schicken ihren Studien theoretische Vorüberlegungen zum Themenkomplex der Intermedialität voraus. Von Hagen setzt den Akzent auf die „Autoreflexion des Romans“ von Cervantes (120), der „immer wieder [...] Literatur im Medium des Buches“ thematisiert (110), und veranschaulicht, wie diese in Verfilmungen (z. B. von Orson Welles/Jesús Franco und Jacques Deschamps) „in eine medienspezifische Selbstreferenzialität des Films“ (120) im Sinne einer „Reflexion über die eigene Materialität oder [...] über den Adaptationsprozess selbst“ übersetzt wird (123f.). Demgegenüber entwickelt Truffaut „eine intermediale Übersetzungstechnik“ (147), bei der er die Romanvorlage explizit als Zitat in den Film mit aufnimmt: „durch die Übernahme ganzer Passagen aus dem Roman von Roché durch einen Kommentator [...] aus dem Off“ ruft der Regisseur dem Zuschauer „die Tatsache dieser Übersetzung immer wieder ins Bewusstsein“ (ebd.). „Truffaut durchbricht damit permanent die mediale Illusion“ (149).

Den Filmanalysen von Oikonomou und Mergenthaler gebührt besonderes Augenmerk. Sie nehmen bedingt durch ihre thematische Ausrichtung eine Sonderstellung ein: Anstatt ein fachliches Instrumentarium auf die Probe zu stellen, loten die Autoren im Gegenteil die Evokationsfähigkeit des Übersetzungsbegriffes aus, indem sie die (bei Coppola scheiternde, bei Tykwer erfolgreiche) zwischen-sprachliche Verständigung als Chiffre für utopische bzw. metaphysische Projektionen herausarbeiten. Oikonomous Lesart von *Lost in Translation* ist äußerst spannend und suggestiv. Der Film entwerfe eine Welt (Japan aus der Sicht zweier Amerikaner), in der bedingt durch „die grundsätzliche Inkommensurabilität zweier Denkweisen und Weltansichten [...] und genauso die grundsätzliche Inkommensurabilität zweier Sprachen“ „alle Übersetzung und damit alles Verstehen misslingt“ (162). Der Weg aus der Sackgasse führt über eine asemiotische Wende, bei der die Kommunikation in eine „Matrix unterhalb des manifesten Sprachaus-tausches“ umgeleitet wird (ebd.). Vor dem Hintergrund der Orientierungslosigkeit

im Tokioter Zeichenchaos, wo nicht einmal Körpersprache Abhilfe leistet, „geht *Lost in Translation* zurück bis zum Schweigen, das sich dem verstörenden Geplapper der Metropole [...] als dem Bild einer allgemeinen postmodernen *conditio* entgegenstellt“ (168). Die Momente des Schweigens, in deren Rahmen die Filmhauptfiguren Bob und Charlotte zueinanderfinden, markieren die Unzuverlässigkeit von Sprache und Übersetzung, werfen zugleich eine zentrale Frage nach den formalen „Vermittlungsstrategien des Kinos“ auf, zumal sich „das Bild verständlich macht, ohne zu sprechen“ (169).

Ist das Verständigungsmodell bei Coppola „auf einer [...] abstrakten Ebene angesiedelt“ (167), so erscheint es dennoch bei Weitem konkreter als die Übersetzungsallegorie von *Heaven*. Mergenthaler konzentriert sich auf die Figur des Turiner Carabinieri Filippo, der bei der Aussage der englischsprachigen Verbrecherin Philippa als Sprachmittler fungiert und dieser dann bei ihrer Flucht bis in den in der Schlusssequenz angedeuteten Tod hinein zur Seite steht. Der resultierenden Konstellation kommt eine faszinierende theologische Bedeutung zu. Filippo erwächst allmählich seiner Rolle als *Übersetzer* und wechselt in die des *Übersetzers* hinüber, eines „Transfer-Medium[s], das eine Person vom Diesseits ins Jenseits überführt“ (216). Die „filmische Präsentation promoviert Filippo vom verliebten Fluchthelfer zum soteriologisch aufgeladenen Begleiter“ (217) und über-*setzt* durch dessen Vermittlung „ein uns Rezipienten unverständliches Drittes, die Manifestation der Gottesherrschaft [...] in der Lebenswelt [...], in eine uns Rezipienten vertraute Sprache [...], in die Sprache des Films“ (ebd.).

